

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

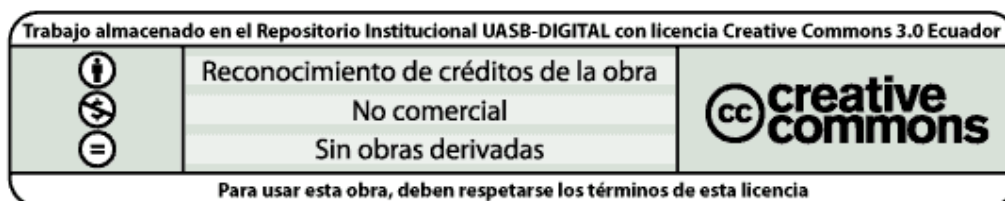
caminarES

Crónicas de sentidos

Autora: María Fernanda Gallardo Hernández

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2017



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, María Fernanda Gallardo Hernández, autora de la tesis intitulada “caminarES: Crónicas de sentidos”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

Quito, 31 de octubre de 2017

Firma:

Resumen

Esta investigación, en formato crónica-diario de viaje de tintes autobiográficos, ofrece una redefinición de la práctica del *caminar* tanto como un dispositivo para la conformación de la experiencia personal de vida, como una herramienta artística o arte en sí mismo; las dos devenidas en experiencias estéticas. Busco reflexionar el caminar como una práctica cotidiana que *subvierte* valores contemporáneos como el uso actual del espacio-tiempo.

En el primer capítulo destaco algunas (des)consideraciones implícitas en el caminar, entre las que constan el espacio, el cuerpo caminante, el recorrido y las acciones en el trayecto, la mirada, el tipo de caminante, la *caminate del borde* y el tiempo. Consideraciones relegadas y minimizadas, generalmente, junto al acto de caminar. El análisis de estas categorías permitirá tener presente una serie de elementos implícitos en la acción de caminar.

En el segundo y tercer capítulos manifiesto algunos sentidos cubiertos/descubiertos en la práctica de caminar de algunas caminantes-dialogantes. Así, tenemos en el segundo capítulo dos caminantes que hacen del caminar un mecanismo para acceder y desplegar la espiritualidad, en un caso, y la reflexión, en el otro. Mientras, en el tercer capítulo figuran artistas y colectivos artísticos que hacen del caminar el medio creativo, en unos casos, y arte en sí mismo, en otros. Las propuestas cuestionan las fronteras, evidencian la problemática del acoso sexual callejero, visibilizan la demarcación territorial de un lugar determinado, detonan el asombro y exponen una manera de andar Sudamérica subvirtiendo miramientos turísticos.

Y ahora, un salto al vacío con paracaídas. ¡Buen aterrizaje!

A quien junto a mí camina.

Tabla de contenidos

Introducción.....	11
Capítulo primero: Algunas (des)consideraciones.....	15
1. El espacio(-tiempo).....	15
2. El cuerpo caminante.....	18
3. El recorrido y las acciones en el trayecto.....	21
4. La mirada	26
5. Tipos de caminantes.....	28
6. <i>La caminante del borde</i>	30
7. El tiempo(-espacio).....	34
Capítulo segundo: Caminar en la experiencia de vida	39
1. Caminar hacia el Fuego nuevo.....	40
2. Caminar para vagar	50
Capítulo tercero: Caminar en la experiencia artística.....	61
1. Caminar fronteras	62
2. Caminar acosada	73
3. Caminar siguiendo el sol.....	83
4. Caminar al asombro	92
5. Caminar Sudamérica/no-turístico	101
Conclusiones.....	113
Lista de referencias.....	121

Introducción

Día 77/9:21 Y es que *la chiqui*¹ encontró un texto que le recordó un poco a esta propuesta teórica de formato híbrido entre crónica y diario de viaje con tintes autobiográficos. Con *la chiqui* paso tiempo crítico en la “oficina”,² a causa de la errancia mental que diariamente habito. Voy al texto recomendado para ver qué pasa. He revisado lo confiado y creo que todo y nada sirve. Con esta premisa y por mediación de la estrategia “fágica” (Bauman 2004, 109), tomo parte de la estructura de la introducción del texto encomendado como una posible coordenada, pero claro, aplicada a este caso particular. Así presento esta tentativa teórica; nacida por la adquisición de saberes y conocimientos en el territorio, algunos de ellos corroborados en el escritorio. Propuesta parida por la gana de traducir al lenguaje escrito la obra de creación artística *Kamiñante (KÑT)*³ de la mutual creativa *papelito no más es (PNME)*.⁴ Experiencia vivida en el campo del arte plástico y visual en los años 2014 y 2015.

KÑT es una obra aglutinadora de aprendizajes abstraídos de una serie de *caminadas*⁵ creativas y experimentales, individuales y colectivas, andadas desde el año 2010, y devenidas en reflexión. KÑT es una acción de 1.056.807 pasos dados en ciudades capitales y limítrofes de Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina; para la apropiación y reapropiación simbólica del territorio atravesado, y la comunicación con extrañas por medio del cuerpo presente. Necesidades brotadas como *reacciones-respuestas* frente a prácticas y dispositivos que operan en la vida contemporánea comprimiendo el espacio-tiempo.

La metodología de esta propuesta se construye en la misma marcha. Definir en el plan de tesis la manera para materializarla resultó más fácil que aplicarla en la práctica. Aunque intuyo un punto de partida, parece insuficiente en este momento especificar un camino a

¹ Alejandra Yépez Jácome, amiga y compañera de estudio.

² Tercer piso de la biblioteca de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; espacio habitado desde julio hasta octubre de 2017.

³ Palabra inventada, resultado de la fusión de las palabras *caminar* y *ñan* (camino en idioma quichua). Escrita con *K* para aludir a los kilómetros caminados. Palabra cuyo concepto, más o menos, significa *caminante en el camino*.

⁴ Escrito *papelito* (con la primera letra minúscula) y *no más* (separado) intencionalmente. Mutual creativa de la que soy una de dos integrantes.

⁵ Se prefiere el uso de la palabra *caminada* en lugar de *caminata*, puesto que esta última, inmediatamente, connota recreación y deporte; significados que distan de lo que aquí se aborda.

seguir. Está casi por demás apuntar que, seguramente, retomaré este particular en las conclusiones, pues la metodología, al igual que todo alrededor de esta tentativa, parece tratarse de un organismo viviente en constante transformación.

Día 1/18:02 La introducción, el primer capítulo y las conclusiones están resueltas a modo de diario de viaje. Los días y las horas son referencias de ideas y reflexiones dispuestas en orden cronológico descendente conforme el correr del plazo para finalizar la tesis; sin embargo, no todas se encuentran ubicadas en dicho orden, puesto que fueron reubicadas constantemente en el juego de dar sentido a lo aquí expresado. Además, existen días antecedidos por el signo menos debido a que mi plazo personal para la finalización de la tesis fue diez días antes de la finalización oficial; no obstante, mi plazo venció y el trabajo de escritura aún no concluía.

El segundo y tercer capítulos fueron resueltos a modo de crónicas de caminantes-dialogantes,⁶ y siendo yo una de ellas, por momentos las crónicas invocan datos autobiográficos. Por el momento, la manera de construir este texto lo explico como un “[...] texto netamente pedestre puesto que reúne estas tres características: [es] pensado desde la lógica de una caminata que no desea llegar a ningún destino concreto [(aunque esto, ya de por sí, es un destino)] sino que tiene la voluntad de hacer camino a partir de la exploración de nuevas vías que den la posibilidad de abrir nuevos espacios” (García Farrero 2014, 21).

Día 79/10:58 Otro tropiezo en el camino. Después de estar un poco (bastante) errante en definir cómo continuar la tesis, retomo el plan. Intento resignificar la parte genealógica del tema. Hace algunos meses entendía por genealogía como el esclarecimiento del cómo: ¿cómo suscitó en mí el interés por el tema *caminar*? Iniciar con la exposición del *locus* de enunciación personal, relato actualmente relegado por resultar cosa nada fácil de tratar, un pendiente importante a retomar. Ahora entiendo la genealogía como todo aquello que se ha dicho del caminar, por lo que intentaré responder ¿qué se ha dicho? En una investigación genealógica lo primero que hay que hacer es recabar “la mayor cantidad de antecedentes”, según la Wikipedia, la primera página que encabeza la lista de recomendaciones en una búsqueda corriente por internet, y aun cuando es sabido que es la página menos académica de la web, tomo lo aquí encontrado.

⁶ Entre las caminantes-dialogantes también hay hombres; empero, se usa el género femenino como un ejercicio para desacostumbrar la mirada, la escritura y el oído, ejercicio a ser practicado a lo largo del texto.

Esta no es una investigación sobre la genealogía del caminar o de la genealogía sobre el estudio del tema caminar; aun así, requiero un poco de aquello. Entonces, caminaré por esta ruta aunque implique desviarme, a fin de retomar material bibliográfico e intentar presentar a la lectora una sencilla panorámica del tema. Mi afán no es parafrasear aquello que ya se ha dicho extensivamente en otros contextos, bastarán unas guías neurálgicas, ciertas consideraciones para aquella lectora que, hasta este momento, no ha tenido la necesidad de ir por el camino del caminar, y, en consecuencia, necesita ciertos vectores que faciliten la comprensión de la trama que intento construir. Para retomar la genealogía del tema caminar trataré de seguir los pasos-pistas que me dejé escrito en el plan de tesis hace algunos meses atrás. Desde la lejanía de ese momento todo prometía claridad llegado este instante: nada más ingenuo.

El ser humano camina y crea sentidos caminando. Caminamos para satisfacer las necesidades biológicas de alimentación, refugio y evacuación; las necesidades básicas espirituales, de pensamiento, de ocio, de romance y de salud; por algunos asuntos sociales, como el trabajo, el estudio, la religión, el deporte o el turismo; también (aparentemente) por caminar, porque sí: el ser humano camina inconsciente y/o conscientemente para todo y por todo. Así tenemos diversos ejemplos de caminantes y motivos para caminar en la historia de la humanidad: para reflexionar, como Friedrich Nietzsche (*El caminante y su sombra*, 1879); para el autogobierno, como Henry David Thoreau (*La desobediencia civil*, 1848; *Walking*, 1851); para reivindicar los básicos derechos humanos, como Mama Tránsito Amaguaña (*Corazonando desde la sabiduría de Mama Tránsito Amaguaña*, 2017); o como una forma de vida de los habitantes de calle. También hay quienes han caminado y caminan como dispositivo para la creación: Richard Long, en la escultura (*A Line Made by Walking*, 1967); Hamish Fulton, en el *walking art* (*A Condor*, 1972); Björk, en la música (*Elogio de la caminata*, 2017); o Robert Walser, en la literatura (*El paseo* 2006).

A pesar de la importancia del caminar como acto vital, primigenio y cotidiano, acción generadora de acciones, parece ser que poco se ha tratado al respecto en nuestro contexto. ¿Quién camina en tiempos globalizados?, ¿para qué caminar?, ¿qué significa caminar el lugar que habitamos?, ¿para qué caminar si se puede optar por una vida cada vez más virtual? Para ensayar algunas reflexiones invité a un grupo de siete caminantes-dialogantes. Por un lado,

*Mama Charo*⁷ y *pluma*,⁸ quienes caminan para la conformación de la experiencia personal de vida y, por otro lado, las artistas Rosa Jijón, Valeria Andrade y José Luis Macas Paredes; el colectivo artístico ThAMÉ Teatro de Artesanos y PNME, mutual creativa a la que pertenezco; quienes hacemos del acto de caminar una herramienta para la creación de obras artísticas y/o creemos que el caminar es un acto creativo en sí mismo.

El diálogo con las caminantes-dialogantes se espera recorra la morfología de las *caminadas* y los motivos para caminar, a fin de especular respuestas no solo para tratar de responder las interrogantes arriba planteadas, sino también para conocer ¿qué hay en la experiencia de caminar?, ¿qué hay más allá de la experiencia de caminar?, ¿qué sentidos culturales y estéticos cubre/descubre el acto de caminar? De ser posible se intentará identificar que uno de los sentidos que (des)cubre el acto de caminar es la subversión de valores humanos devaluados por el frenesí contemporáneo, al parecer, mediados por la compresión del espacio-tiempo.

⁷ Mujer autodeterminada guía espiritual. Yo la considero *yachak*, “[...] hombre o mujer de sabiduría que tienen la capacidad de conversar con los espíritus de la tierra y el cosmos. [Persona] sabia, sanadora [...] y mística, personaje que es la guía espiritual de nuestros pueblos” (Guerrero 2016, 1).

⁸ Escrito con *p*, la primera letra minúscula, intencionalmente. Artista integrante de la mutual creativa *papelito no más es* (PNME).

Capítulo primero

Algunas (des)consideraciones

Caminar es dejar las preguntas (los pesos),
dar el primer paso (confiar),
largarse (idea) a un lugar al que se puede llegar caminando.

Es una tecnología para sencillizar y deshacer.

pluma

1. El espacio(-tiempo)

Día 90/11:03 Hace días sentía y pensaba con relativa seguridad esta investigación. Reflexionar alrededor de los sentidos que implica caminar parecía claro, según las coordenadas marcadas en la hoja de ruta, plan cada vez más diluido en la realidad y la inseguridad. Bastante se ha dicho ya sobre el caminar, la caminante y el camino en otros contextos, como dos supuestos, para unas personas, y certezas, para otras, aquí consideradas: uno, el caminar puede tener un sentido artístico si lo consideramos una forma autónoma de arte y una herramienta para la creación artística; dos, el caminar puede cargarse de sentido estético en el devenir práctico de la experiencia de vida. Los posibles sentidos, artístico y estético, del caminar son asumidos personalmente no tanto por la vasta fuente bibliográfica existente sobre el tema, sino por la práctica de nosotras, las caminantes-dialogantes, que hacemos del caminar un catalizador para el quehacer cotidiano y artístico.

Ahora me siento y pienso en un barco, más o menos como el conceptualizado por Foucault (2008, 10) cuando habla de la heterotopía, “el gran barco del siglo diecinueve es un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, cerrado sobre sí, libre en cierto sentido, pero abandonado fatalmente al infinito del mar, y que de puerto en puerto, [...] de navegación en navegación va [...]. El navío es la heterotopía por excelencia”.⁹ Desde

⁹ La/s heterotopía/s son “[...] esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos” (Foucault 2008, 1).

el barco heterotópico, en una suerte de deriva marítima, rememoro la postal *Confía*. Esta retrata la imagen de un tipo de calzado frecuentemente utilizado por las indígenas de los Andes, conocido como *ollota*, *ojota* o *abarca* en Ecuador, Perú y Bolivia respectivamente.¹⁰ Imagen que antes de ser postal es parte del registro fotográfico de la obra de creación artística KÑT; antes de aquello, un mural pintado sobre un paredón ubicado en la vía Panamericana sur, a la altura de Zepita-Perú, y, originalmente, el logotipo de un movimiento político del sur peruano. En cualquier caso, la imagen parece una invitación a confiar en la sencillez y el cotidiano, las posibilidades y las capacidades humanas, en el ser humano y en el movimiento: *Confía* invita a caminar. La postal es una provocación a confiar en el caminar, el camino y en una misma en tanto que caminante.

Foto 1

Postal *Confía*



Fuente: Archivo KÑT

Elaboración: PNME, Macha KÑT. Tramo: Zepita-Tiwanaku. Subtramo: Zepita-Desaguadero-Puno-Perú. Domingo, 02 de agosto de 2015.

¹⁰ Información escuchada en cada uno de los países referenciados en la realización de la obra KÑT.

Día 89/9:21 La caminante entregada a la acción de caminar autoarrojada al camino, quizás, es posible cuando acepta la invitación-reto de confiar, para, por ejemplo, mitigar la inseguridad personal o el miedo en/a la ciudad actual. Rosana Reguillo (2006, 23), docente e investigadora mexicana, señala que “Los miedos son individualmente experimentados, socialmente construidos y culturalmente compartidos”. Por el miedo en/a la ciudad/sociedad, las personas crean *espacios de fronteras* y configuran un espacio-tiempo sin territorio fijo ni unicidad de sentidos. Caminar es vivir en el espacio exterior o heterotópico, fuera del “metro cuadrado” personal, la “zona de *confort*”, espacio que “[...] alude al territorio de los otros y [...] representa esa geografía atemorizante en la que se asume que *sucedan cosas*” (49).

El barco foucaultiano va a la deriva en el mar del mundo contemporáneo, barco-espacio “[...] de un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles entre sí, en ningún modo superponibles” (Foucault 2017, 5). Espacio en la deriva similar a lo reflexionado por el *situacionista* Guy Debord, en la teoría de la *dérive*, “[...] ese dejarse llevar y su contradicción necesaria: el dominio de las variables psicogeográficas mediante el conocimiento y el cálculo de posibilidades” (Debord 1958, 1).¹¹ Ahora, a pesar de haber desembarcado del barco-metáfora y estar en tierra, aparentemente firme, considero que el espacio heterotópico –del navío por excelencia– desbordó, y adentró a la superficie terrestre junto al caminar; hacia el encuentro de las relaciones y las situaciones generadas entre los espacios heterotópico y el tópico. En cuanto a este último espacio, el tópico, es el que “alude al territorio propio y reconocido, [...] lugar seguro pero, al mismo tiempo, amenazado” (Reguillo 2006, 49).

En este contexto, la caminante emprende la marcha. Cada paso andado la sitúa efímeramente no solo en un espacio, sino en varios secuencialmente; algunos devenidos en lugares en la perpetua negociación entre los espacios heterotópico y tópico. Caminar construye lugares compartidos y efímeros, provocados por las relaciones con extrañas, como dice Bauman (2004, 103), “en su calidad de extraños”. Relaciones del momento, en el momento mismo del encuentro, sin un pasado ni un futuro que las ligue. De manera que entre ir y venir en los espacios heterotópico y tópico puede hallarse un tercer espacio, el utópico, “[...] que habla de un territorio que apela a un orden que se asume no sólo como deseable,

¹¹ Psicogeográficas proviene de la categoría *psicogeografía* que refiere al “Estudio de los efectos precisos del medio geográfico, acondicionado o no conscientemente, sobre el comportamiento afectivo de los individuos” (Careri 2009, 17).

sino que funciona como dispositivo orientador en la comprensión del espacio tópico en sus relaciones con el espacio heterotópico” (Reguillo 2006, 49). Espacio también construido y/o revitalizado por el caminar en el emplazamiento sin lugar real, constituyendo un espacio fundamental (Foucault 2017, 5).

2. El cuerpo caminante

El cuerpo es el primer espacio material de las personas. Caminar es el efecto de un cuerpo humano erguido y en movimiento por el desplazamiento continuo entre el espacio tópico y el heterotópico, escenarios mediados –tal vez– por el espacio utópico. Cuerpo, posición y acción que constituyen un espacio, una coordenada y una función respectivamente. La filósofa feminista norteamericana, Gayle Salamon (2017, 11),¹² retoma la frase señalada por el estudioso de ciencias médicas alemán, Erwin Straus (1891-1975), quien dijo “Erectos somos”, condición que alude a los pies, ya que gracias a ellos, efectivamente, estamos erectos y somos *sapiens*. La autora indica que ser erguidos es una condición de la misma vida humana y el fruto de la autopreservación. Posición humana espacial fundamental apropiada y reapropiada diariamente por toda persona durante la experiencia de vida desde la infancia, etapa en la que se aprende a erguir, parar y caminar.

La autora agrega, el ser humano cuando se yergue se sitúa en el mundo y, de caída en caída, se apropia de la postura erecta, dominada más tarde por la destreza motora del caminar; no obstante, el peligro de caer no desaparece a lo largo de los días (12). A la libertad ganada con el erguirse, pararse y caminar, abordado por las autoras, habría que sumar: la libertad también se gana por la liberación de las manos, herramientas que también permiten al ser humano acceder al mundo por medio de la manipulación y la materialización de los objetos; tal como ocurre, indiscutiblemente, en las artes plásticas, la artesanía y las manualidades. En conjunto, manos y pies accionan el mundo. A diferencia de la idea “caminar le trae el mundo” a quien camina, mencionado por Salamon (12), estimo que caminar es ir al mundo, ir por el mundo, ir al encuentro.

Día 88/10:43 A la postal-invitación *Confía* podemos tomarla como una metáfora, y señalar gráfica y contundentemente tal confianza en la niña de entre diez y dieciocho meses

¹² Edición en preparación. Quito: Universidad San Francisco de Quito.

de edad que aprende a caminar. Destreza apropiada no solo al aprender a erguirse y pararse, sino también aprehendida al confiar, a confiar en sí misma. La infanta confía no porque se esfuerza en alcanzar seguridad, sino por “La adquisición de la destreza motora de caminar [que] solo es posible frente a esta caída que no produce temor, aun cuando sucede y vuelve a suceder. [...] el niño sí experimenta un temor de y una fascinación con los objetos que el caminar pone en su camino” (12). La niña confía justamente porque, a pesar de las caídas y la inseguridad sentida, persigue el instinto humano, y de intento en intento, ciertamente, llega al espacio-tiempo del caminar.

La caminante se adentra en el mundo para experimentar el entorno inmersa en el mismo entorno, acto de confianza en el espacio heterotópico. El cuerpo, primer espacio material y lugar de enunciación, negociación y acción de quien camina en el espacio-mundo, determina e interpreta lugares al atravesarlos y/o habitarlos en el desplazamiento. Así, “[...] toda interpretación del lugar se produce desde un lugar” (Reguillo 2006, 37), es decir, la interpretación de los lugares recorridos se concibe desde el cuerpo como lugar. El cuerpo es el medio para la experiencia de vida. Una forma y un contenido humanos constantes por el que estamos y somos en el mundo. Es la única materialidad que nos pertenece y lo único que nos llevamos a la tumba “es el lugar absoluto, el pequeño fragmento de espacio con el cual me hago estrictamente cuerpo. Mi cuerpo, implacable topía” (Foucault 2008, 11). El cuerpo es un territorio con historia y memoria. Por medio de él se deja y recoge huellas en el camino. El cuerpo de la caminante y su deseo por caminar, a lo mejor, son las únicas condiciones para ponerla en marcha.

Día 87/8:57 En cada recorrido, el espacio del cuerpo caminante ubica los espacios de otros cuerpos, tanto de objetos como de personas, en una secuencia continúa de puntos geográficos sucesivos y diferenciados, otorgando literal y simbólicamente una nueva existencia; tal como Jorge Luis Borges (citado en Petrotecnia 2004, 96) describe el símbolo genérico “perro”, según la memoria de Funes el memorioso, a quien “le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente)”.

La caminante después de una considerable *caminada* empieza a sentir su cuerpo por medio del cansancio y el dolor, principalmente de las extremidades inferiores. Su condición corporal permite pensarse y aceptarse sujeta a ella, en la medida que estos mecanismos

naturales la hacen sentirse gradualmente. Sentir el cuerpo y, con ello, nuestra condición de sencillos seres humanos, a la vez, nos recuerda el presente y mantiene presentes en el presente, en un constante *aquí y ahora* mientras duran los efectos del dolor y el cansancio. Así como dice Foucault (2008, 17-18) respecto al cuerpo muerto, o frente al espejo, o haciendo el amor, se puede decir del cuerpo cansado y adolorido por efecto del caminar: “[...] nuestro cuerpo no es simple y pura utopía. [...] el cuerpo está aquí”.

El caminar no solo hace que el cuerpo esté efímeramente en el espacio-tiempo donde camina y con quien camina (una misma), sino que devuelve a la caminante su dimensión humana y la capacidad de percibir según esta medida. El *land* artista británico, Hamish Fulton, mide la naturaleza con sus propias pisadas; cosa parecida suele ocurrirme automáticamente después de algunas horas de estar caminando. Entonces, el pensamiento “racional” abandona el cuerpo y uno de los vestigios que queda, por ejemplo, es la capacidad de contar automática y ascendentemente del 1 al 100 los pasos dados. Este pensamiento emerge de las profundidades de la mente en fracciones de segundos y no necesita la coherencia de la palabra hablada, y menos de la escrita. ¿Este tipo de pensamiento sobrepasa el lenguaje?

Día 85/14:29 - Día 84/11:29 El cuerpo de la caminante es vivido y expandido por medio de la postura erguida, posición humana de resistencia física y psicológica. “Estar o permanecer en pie significa estar erguido pero también resistir ante la amenaza, peligro o ataque” (Doerr-Zegers y Stanghellini 2015, 3). El cuerpo erguido y parado acciona la espera. Una vez en marcha es movimiento y acción, aunque también puede ser espera, pero en movimiento. El cuerpo caminante voluntariamente se arroja al camino, sale al mundo, va. Cuerpo vertical caminante, se aleja y acerca en una horizontal a otros espacios-tiempos, objetos y cuerpos, también verticales.

El cuerpo caminante como cuerpo vivido determina quiénes somos y “tiene al menos dos caras: el cuerpo como sostén y el cuerpo de la vida voluntaria” (4). El primero alberga los procesos involuntarios, sentimientos vitales, impulsos, estados anímicos y procesos autónomos. El segundo está en constante expresión y en avanzada, en este se inscribe el caminar: “A la esencia de este cuerpo pertenece el caminar, estar siempre en el propio camino hacia alguna parte” (5). Este cuerpo permitió/permite al ser humano habitar el mundo y logró que el mundo sea habitado con el caminar. Herramienta para el posicionamiento humano en

su lugar, “[...] esto es estar de pie, afrontar y resistir; y de la auto-nomía, la capacidad de dar una norma (*nomos*) a uno mismo (*autos*)” (6).

3. El recorrido y las acciones en el trayecto

Día 82/16:30 - Día 78/9:43 Caminar es parte de la experiencia de vida, utensilio para sumergirse en el entorno y leerlo semiológicamente aun aplicable en la rápida contemporaneidad. La actual cotidianidad especialmente de la ciudad, en correspondencia a valores asociados a la productividad y el desarrollo en función del progreso, valores característicos del sistema-mundo de patrón colonial de poder, parece devaluar el caminar. La globalización promueve la mecanización, la tecnologización, la masificación y la banalización de la vida, dispositivos que pretenden limitar accionares “sencillos” como el caminar, pues reclaman la experiencia personal según la normalización y homogenización, para unas, y la fragmentación y la recomposición, para otras (Moxey 2005, 32).

Por el contrario, caminar es un sistema que, más menos, se replica por cada persona que camina, deviniendo en sistemas-unipersonales, de manera que perturba al sistema global desde la cotidianidad. Este “sencillo” accionar, aun cuando también es mediado por la hidratación y las tecnologías del vestido y el calzado, está supeditado, principalmente, al cuerpo caminante: quien camina no obedece, aunque quiera, más que a su particular sistema individual. En este sentido, el caminar no se ajusta al sistema-mundo y escapa de este. Por esta razón, caminar en el mundo universalizante opera de modo *individualizante*.

En tiempos actuales es ineludible resignificar el contenido de la palabra caminar a partir de la experiencia que practicarle conlleva, a fin de evidenciar y poner en valor algunos sentidos culturales y estéticos que permitan la reflexión sobre el caminar como práctica consciente, enunciada en oposición a la automatización del caminar como producto del hábito (Shklovski 1917, 60). Caminar es una acción fundamental en la experiencia humana que, a pesar de su aparente devaluación, sigue siendo indispensable en la vida contemporánea. Es importante agachar la cabeza y regresar a ver humildemente los pies, para mirar y reconocer el caminar como un agudo potencializador de acciones a un paso de ser activado, punto de ignición de una o varias cadenas significantes.

Para conocer los caminarES de las caminantes-dialogantes apreciaremos, por un lado, la ruta y, por otro lado, las acciones practicadas en esta. Trayectorias y acciones expresadas por las *caminantes conscientes*, personas que caminan motivadas por aquello que las “hace andar” (De Certeau 1996, 115), superando la automatización del acto sobre todo como medio de transporte, acción asumida generalmente inconsciente; por ende, caminantes que se presume conocen las razones y los sentidos de su caminar.

El arquitecto italiano, Francesco Careri (2009), en el texto *Walkscapes: el andar como práctica estética*, aborda el andar como la arquitectura del paisaje, una forma autónoma de arte, un mecanismo para la transformación simbólica del territorio y un dispositivo estético para el conocimiento que modifica el espacio atravesado. De este importante aporte no solo para el campo de la arquitectura —entendido como la construcción física y simbólica del espacio—, sino para la historia del arte, retomo y destaco el *recorrido*. “[...] refiere al mismo tiempo al acto de atravesar (el recorrido como acción del andar), la línea que atraviesa el espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y el relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narrativa) [...] una forma estética disponible para la arquitectura y el paisaje” (25).

Considero esta noción del recorrido como una categoría de análisis abierta, no limitada a los campos de la arquitectura ni al artístico. La trayectoria es la retórica del cuerpo caminante enunciada desde el espacio en el quehacer cotidiano, la mayoría de las veces expresada de manera automática y en menor medida de manera consciente. Según el filósofo francés, Michel De Certeau (1996, 110), “El acto de caminar es al sistema urbano lo que la enunciación (el speech act) es a la lengua o a los enunciados realizados”. El autor también dirá, el caminar es un acto de enunciación que tiene tres funciones: primera, ser un sistema que emplea el caminante para la apropiación topográfica del territorio; segunda, ser una realización espacial del lugar y, tercera, establecer *relaciones* por medio de las posiciones y los movimientos.

Sin embargo, el acto de caminar, acción que se efectiviza en el espacio-tiempo atravesándolo, no solo constituye un proceso de enunciación en sí mismo, sino también genera y necesita la enunciación del territorio atravesado. Así, se puede actualizar lo dicho por el autor argumentando que la apropiación (física y simbólica) del territorio atravesado es de doble vía. Lo simbólico aquí es entendido como aquello sentido y pensado que encarna

en el cuerpo al trascender la experiencia, en este caso, de caminar. La topografía define la avanzada de la caminante (velocidad, cadencia). La realización espacial del lugar otorga a quien camina confianza o alerta, a fin de atravesar o evitar determinadas trayectorias. En cuanto a las relaciones, la primera entablada es de la caminante con consigo misma, la segunda con el camino y el ambiente y, la tercera, con otras caminantes/no-caminantes. “El andar parece pues encontrar una primera definición como espacio de enunciación” (110) tanto de la caminante como del territorio caminado.

Día 76/10:54:01 “[...] Estamos donde tenemos que estar” (Perotá Chingó 2012, min 8:10). Continúo en camino. Y, en este momento, deseo recordar a Pedro Calderón de la Barca, hombre de teatro del siglo de oro de la literatura española, quien consideraba a la vida como un sueño, una ficción. Calderón, apellido que nombra a la parroquia rural del Distrito Metropolitano de Quito-Ecuador que habito más de 3285 días. Barca, apellido de género femenino del sustantivo barco, del barco aquel en el que metafóricamente me sentía al iniciar esta crónica-diario de viaje de tintes autobiográficos, el barco foucaultiano abordado anteriormente, del que descendí para caminar. Y, a pesar de caminar en tierra firme permanece la sensación de estar en un barco a la deriva tal cual la teoría de la *dérive*¹³ de la *Internacional Situacionista*, o estar en la *errancia*, cual persecución de sensaciones, percepciones, sentimientos y pensamientos como si de presas para la subsistencia se tratara, aun cuando “[...] el errar podría ser considerado como un valor más que como un error” (Careri 2009, 26).

Para rastrear las acciones practicadas por las caminantes-dialogantes mientras caminaron en las experiencias y obras aquí tratadas, y comprender los sentidos que las movilizaron, emprendo, más o menos, de la premisa de Calderón de la Barca: la vida es como un sueño, una ficción. Así, convoco al escenario al actor norteamericano Thomas Richards (2005), quien continúa las investigaciones sobre las acciones físicas emprendido por el actor, director escénico y pedagogo teatral polaco, Jerzy Grotowski (1933-1999). Este último, a la vez, fue sucesor de las investigaciones de Stanislavski (1863-1938).

Es inevitable suponer que las acciones en el camino responden a la interacción de quien camina con el espacio recorrido, operaciones albergadas en fenómenos causados por

¹³ Teoría de la deriva propuesta por Guy Debord (1958). Para más información <http://mediosgroisman.com.ar/documentos/Debord-TeoriaDeLaDeriva.pdf>

las impresiones, las emociones, los sentimientos y los anhelos forjados en la caminante al atravesar el espacio, y todo aquello en él alojado durante el evento del encuentro. Se asume que aquello que impulsa a alguien a caminar, por más primario, además conduce a la caminante a concretar otras acciones en la marcha. Ya sean quehaceres parcialmente improvisados y planificados se configuran según factores como el tipo social, la cultura y conforme a las (in)capacidades del sistema-unipersonal de quien camina, así como según el ambiente y la *psicogeografía*.¹⁴

Las acciones, tanto las “que tienen vida [como las] que han caído en la repetición mecánica” (74), son estimuladas por el impulso. La verdadera acción es aquella con vida, generalmente practicada por alertas como la inseguridad, lo desconocido o la insuficiente práctica. Una acción deja de serlo y pasa a ser, en palabras de los formalistas rusos, una automatización, cuando la actuante cree no solo conoce, sino dominar el modo operacional de la acción. En este caso, la acción está muerta. Creer conocer cabalmente el mecanismo de operación de una acción nos aleja de la resignificación de aquello que le da vida: la función, la razón de ser y el campo de acción (70).

El caminar, acción catalizadora de acciones, tan pronto aprendido por la humana de escasos meses de edad, deviene en una repetición mecánica por ser acto humano natural, cotidiano y automático desplazado a la inconsciencia (Careri 2009, 19). Una alternativa para dar vida a las acciones muertas, o no dejar que estas mueran, es admitir que no se acaba de conocer por completo el funcionamiento, por más ordinarias que sean. Caminar, aun cuando es una acción que opera bajo el mismo principio mecánico y motor en todas las personas, se adapta de manera diferente por cuanto humana existe. Incluso, el caminar de la misma actuante es otro en espacios-tiempos y condiciones diversas: las acciones son orgánicas (Richards 2005, 70).

Las acciones exteriorizan procesos internos evidenciados vívidamente en formas articuladas. Entonces, caminar corresponde, en palabras de De Certeau (1996, 115), a “lo que ‘hace andar’” a la caminante, un impulso coherente y continuo interrelacionado. En toda acción “el impulso es una reacción que empieza detrás de la piel y que es visible sólo cuando se ha convertido ya en una pequeña acción. El impulso es algo tan complejo que no se puede decir que sea sólo del dominio de lo corporal” (Richards 2005, 76). El impulso, “‘*In-pulso*’:

¹⁴ Revisar la nota al pie 11.

[es] empujar desde dentro. [...] las acciones físicas no aparecen todavía pero ya están en el cuerpo, porque están *‘in-pulso’* (77). El in-pulso se refiere a una suerte de pulsión, al deseo o las ganas de...

Un particular mencionado por el autor que también interesa es: una acción sin el impulso resulta en un gesto, mientras que el impulso “queda enraizado en el cuerpo” (77). Caminar para habitar el mundo resultó del impulso del sentido de supervivencia al perseguir satisfacer las necesidades básicas de alimentación, de este se desprende el recorrido errático (Careri 2009, 49). En este momento de la historia de la humanidad, la época de la compresión témporo-espacial y de alcanzar casi todo tan solo al contacto de la yema de un dedo en la pantalla de un ordenador portátil, me pregunto, ¿qué impulsa a caminar a las caminantes conscientes de este accionar?, ¿cuál es el sentido de sobrevivencia actual que impulsa el *caminar consciente?*

Día 75/8:51:51 Las acciones físicas determinadas por el impulso, el generador de la acción desde dentro hacia afuera del cuerpo, están en tensión. “Cuando tenemos la in-tención de hacer algo, tenemos dentro la tensión *adecuada*, dirigida hacia el exterior. [...] *En/tensión: Intención. No hay intención sino hay propiamente movilización muscular. [...] La intención existe incluso en el nivel muscular del cuerpo y está ligada a un objetivo fuera de nosotros*” (Richards 2005, 78). De este modo, el caminar, así como toda acción, es movilizado por los impulsos del cuerpo en tensión, interrelacionados con lo mental y espiritual también en tensión. Las partes del cuerpo caminante maniobran indivisamente en una suerte de ósmosis.

Para Richards y Grotowski *las acciones físicas* fueron propuestas como un método en contraposición de “las situaciones sociales o de la vida cotidiana”, mientras que para Stanislavski fue un sistema propuesto “en el contexto de la vida común de las relaciones: personas en circunstancias ‘realistas’ del quehacer cotidiano, dentro de una convención social” (80). Las situaciones realistas, como el caminar, operan en la vida cotidiana y se caracterizan por la inmediatez y la inconsciencia. Cada persona tiene sus “propias formas de hacer”, [...] ‘hace-res’ (las acciones)” (82), particularidades sujetas a la voluntad. Cada caminante tiene su propia manera de caminar en tanto forma, ritmo y motivos: cada quien *hace* su caminar y camino.

Caminar y desplegar otras acciones en el camino dependen, primero, de “‘estar en pie’ o ‘derecho o erguido’ [expresiones que] tienen una doble connotación: física y

psicológica o moral. [Significa también] ‘afrontar’” (Doerr-Zegers y Stanghellini 2015, 3). Caminar es un cuerpo erecto en movimiento situado sobre una superficie reclamando un espacio-tiempo en el mundo para posicionarse en él durante el deslizamiento. El primer impulso lo hace efectivamente entrar en acción, va en tensión afrontando/enfrentando la vida, en un recorrido a veces lleno y estriado y a veces vacío y liso, con la posibilidad de llenar lo vacío y estriar lo liso, y vaciar lo lleno y alisar lo estriado, creando a su paso el “espacio del andar” (Careri 2009, 38).

4. La mirada

En una mano, o mejor en un pie, conocer el trayecto de la caminante y, en el otro pie, conocer las acciones activadas en dicho itinerario, permiten acceder a los sentidos que impulsan a las *caminantes conscientes*, pero, estas se concretan en resonancia a la mirada de la caminante. De-liberemos sobre la palabra “afrontar”, según la fenomenología de la corporalidad tal como lo explican Doerr-Zegers y Stanghellini (2015, 3). Esta “significa ‘mirar a las cosas directamente de frente’ y ‘resistir la embestida’”. Cabe hacer dos puntualizaciones desde quien camina y posee el sentido de la visión: primera, aquí el caminar es considerado desde la acción común y corriente practicada por la mayoría de personas; segunda, la mirada referida es aquella inserta en el contexto social también común y corriente, en interacción con la mirada de otras caminantes.

Ahora bien, el cuerpo caminante, como todo cuerpo humano, es aliado de la mirada. Usualmente, la caminante se dirige en la dirección que su mirada determina. Así, mirar se caracteriza por ir visualmente a la distancia, al futuro. Instantáneo desplazamiento perceptivo que acerca y/o aleja a quien camina o tiene la in-tensión de caminar hacia un lugar. Hay también la mirada dirigida a escasos metros de distancia, a un futuro que se proyecta próximo; aun así, esta al igual que la anterior son miradas que afrontan. Según los autores, la mirada arbitra el equilibrio en los encuentros y las relaciones con otras personas, manteniendo la cercanía o la distancia, “la mirada del otro ofrece una especie de resistencia al poder invasivo de la propia mirada [...]” (3). La mirada que afronta dista de la mirada hacia algo que no “me mira” como a un paisaje, o como la proyectada al suelo, aunque es

menos común. Esta mirada, la contemplativa, incita a que la experiencia de mirar sea otra; sin embargo, coexiste con la mirada que afronta.

Es inevitable especular sobre la mirada en relación a la consideración de Stanislavski, para quien, entre las partes de la *periferia corporal* están las manos, el rostro y los ojos, a lo que sumo los pies al estimarlos como partes análogas a las manos. Bordes y límites iniciales/terminales del cuerpo de donde se desprenden o finalizan los brazos, la cabeza, la visión, así como las piernas. Para el autor, las acciones asociadas a la periferia corporal no son acciones, sino gestos al carecer de impulso, ya que este nace dentro del cuerpo y no de la periferia corporal. Esta consideración es una suerte de *fuera del cuerpo* y los ojos, así como la mirada, al ser parte del rostro, parte periférica del cuerpo, entonces estaría fuera del cuerpo. De esta manera, en la visión, el sentido humano más instrumentalizado en la vida actual, en la cultura visual, ¿cuál es la acción?, ¿cuál es el gesto?

Generalmente, la primera acción física tras caminar es la que realiza el ojo en quienes gozamos del sentido de la vista, ¿cuál es la acción del ojo? Hemos escuchado frecuentemente la expresión: no es lo mismo ver que mirar y, según la fenomenología del cuerpo, mirar, en el cuerpo erguido, es resistir las amenazas, los peligros y los ataques; por lo que se concluye que mirar es la acción del ojo. Este tan pronto supera el nivel físico y perceptivo que es ver, acciona mirando. La caminante voluntariamente fija la vista, atiende y observa. Quienes vemos lo hacemos de una sola “ojeada”, gesto de milésimas de segundos que carece de impulso. Por el contrario, la acción deliberada del ojo es mirar y, al igual que toda acción, nace dentro del cuerpo y de la voluntad.

Escena uno: un cuerpo humano camina y mira como primera acción acaecida después del acto de caminar. Mira con voluntad provocada por la previa acción de caminar. La caminante hace de la mirada una coordenada para establecer la dirección del trayecto y un medio en el despliegue de las acciones previstas y/o espontáneas en el recorrido. Trayecto y acciones son procesos ligados entre sí y concretos conforme a la particular manera de mirar de la caminante. Escena dos: ¿qué mira la caminante?, la respuesta puede ser el motor que la impulsa a la acción, pasando por la in-tensión, aquello que la “hace andar”. La mirada de la caminante depende del tipo de persona que es, coherente consecuencia de su historia y proceso de vida. Escena tres: intento de sumersión en tres tipologías universales de caminantes, dos de ellas registradas en la literatura, la tercera no está “certificada” por la

escritura hasta este momento, aun así, existe y es muy común. Tres caminantes determinadas según tres distintos tipos de miradas. Uno, el caminante explorador científico romántico del último tercio del siglo XVIII y principios del XIX, immortalizado en la figura del científico alemán Alexander Von Humboldt (1769-1859). Dos, el *flâneur* del siglo XIX immortalizado en la figura del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867). Y, tres, *la caminante del borde*, aquella paseante del siglo XXI de mirada híbrida, quien unas veces mira como exploradora romántica y otras, como *flâneuse*.¹⁵ Caminante que no calza tal cual en ninguna de las dos categorías anteriores y, sin embargo, tiene un poco o bastante de las dos.

5. Tipos de caminantes

En un extremo tenemos el caminante explorador romántico del siglo XVIII, figura característica de la época no solo en relación a la ilustración científica, sino también en cuanto a la representación visual del paisaje en los Andes por medio del dibujo y la pintura. En la primera mitad del siglo XIX, los escritos humboldtianos influenciaron en la ideología americana y americanista de los criollos intelectuales *europizados* (Pratt 1997, 321), así como en el lector europeo de clase media interesado en las historias de viaje a lugares exóticos como el trópico (Fitzell 1994, 27). Las expediciones científicas, las crónicas de viajeros, el cambio de época de la colonial a la republicana y la construcción de la idea del Estado-nación bajo la lógica del progreso están entre las principales causas para la superposición del paradigma (27).

Desde la particular filosofía de la percepción visual, la teoría del paisaje y la exclusión de los seres humanos por la “mirada fisiognómica” de Humboldt (Poole 2000, 80); el paisaje de los Andes resultó en un “redescubrimiento de América como naturaleza primigenia” (Pratt 1997, 324). El método visual humboldtiano, basado en la fisiognomía o tipología de las regiones naturales, determinó a cada una como orgánica y observable, distintas unas de otras, más que por el clima (una cuestión táctil), por el efecto visual y estético o la “fisiognomía de la región” (Poole 2000, 92). De manera que la mirada humboldtiana, mirada del explorador científico romántico de los siglos XVIII y XIX, surgió junto al carácter visual del paisaje

¹⁵ Tipo de caminante mujer que por el momento la podemos considerar como una caminante parangón al *flâneur* en el siglo XIX.

determinado no por las formaciones rocosas, ni por los animales, ni por la humana, sino por la vegetación; “[...] las plantas, elementos visuales, estables y recurrentes permitían identificar la fisiognomía del lugar” (92). La filosofía visual de Humboldt totalizó e integró el paisaje, y demandó un “sujeto observador y móvil cuyos disciplinados sentidos pudieran percibir la esencia o ‘unidad’ de los paisajes a través de los cuales se movía” (93). Con el método de la “fisiognomía de la montaña”, Humboldt buscó racionalizar la estética y en este fin requirió “una separación de los sentidos de la vista y los otros sentidos –más ‘difusos’– [...] una disciplina de la visión mediante su inscripción en el espacio físico, incluyendo el espacio atmosférico” (97).

Al otro extremo de lo hasta aquí contextualizado, y desde el interés por la fisiología de la ciudad, destaca el *flâneur*. Al igual que el caminante explorador científico romántico, el *flâneur* es un tipo de sujeto observador y móvil “[...] que va a hacer botánica al asfalto” (Benjamin 1990, 50). Cronista de la calle y filósofo preparado para captar desde el callejeo la “impresión del conjunto” de los lugares atravesados (51). Caminante perfilador de la fisiología de París del siglo XIX que permitió comprender la modernidad desde el pasaje, lugar antecesor del centro comercial, centro de acopio de la mercancía-espectáculo para la contemplación; espacio entre urbano y arquitectónico, la calle y el interior, lo público y lo privado. El *flâneur*, ocioso observador, incógnito aprendiz de detective inserto en la multitud o asocial protegido por la masa (55); habitante que se siente inseguro en la sociedad y busca en la multitud un lugar de escape. “Se niega a estar solo, es el hombre de la multitud” (64).

El caminante explorador romántico del siglo XVIII y el *flâneur* son dos tipos de caminantes situados en distintos caminos, paisajes y motivaciones; el uno en el entorno rural por la ciencia natural, y el otro en el ambiente urbano por la ciencia social. Caminantes-observadores y constructores de su propia mirada, diferente una de la otra por un impulso de in-tensiones diversas, según diferentes maneras de ser y estar en el mundo. Sin embargo, el *flâneur* es, en muchos aspectos, una versión urbana del explorador del interior” (Pratt 1997, 349). Como el explorador, “el flâneur persigue algo que no conoce; busca, mira, examina, pasa, se demora, gira, camina, y arriba al final...” (Sarmiento citado en Pratt 1997, 349). Según Mary Louise Pratt (1997, 350), “París le brinda al *flâneur* la analogía de lo que Humboldt encontró en las regiones equinocciales: una enorme cornucopia, un lugar de

interminable y exótica variedad y abundancia, todas las posibilidades presentes al mismo tiempo”.

6. La caminante del borde

Día 74/9:16:59 El tercer tipo de caminante es la *caminante del borde*, una sobreviviente gracias –y sin saberlo– a las luchas ganadas. Caminante romántica ubicada en el paisaje rural por asuntos resonantes, o no, con los del explorador científico romántico de los siglos XVIII y XIX y sus sucesoras, entre los que destacan fines científicos, sublimes, bellos, perfectos o morales, perseguidos por medio del caminar, la exploración, el conocimiento y el romanticismo. Al igual que en el método humboldtiano, la *caminante del borde* necesita, en parte, de la mirada, del sentido de la vista; no obstante, también necesita de todos los sentidos para intentar mirar integralmente junto con el sentimiento y el pensamiento.

La *caminante del borde* también puede ser en el paisaje urbano por asuntos resonantes, o no, con los del *flâneur* o la *flâneuse*, entre los que destacan el *vagabundeo*, una metodología filosófica callejera; así como la contemplación de mecanismos de espectacularización y seducción de la maquinaria del mercado y el consumo. Este último opera, principalmente, entre el público femenino y apela a la inseguridad, la promesa de bienestar conforme la aceptación de los demás y la presión social. A pesar de aquello, la *caminante del borde* afronta dichos dispositivos sin dejarse atrapar del consumismo. Andariega inserta en la multitud. Incrédula del “miedo ambiente” (Bauman 2004, 101) promovido especial y diariamente por la industria de la seguridad, los medios de comunicación y la familia, dirigido primordialmente al estrato femenino y feminizado.

Caminante posicionada con su cuerpo en acción de su espacio-tiempo personal y social en el *espacio del andar* en el mundo. Es del borde, pues el camino en su paso la abastece de aquello que su paso necesita en el camino, y forja posibilidades de vida múltiples interrelacionadas entre la caminante exploradora científica romántica y la *flâneuse*. Su desplazamiento es física y simbólicamente interterritorial. Bordea zonas adaptándose a formas y contenidos topográficos. Es otro tipo de caminante observadora y móvil. Su mirada circula, al igual que la de la caminante científica romántica y la de la *flâneuse*, en el

conocimiento; no obstante, parece ser que a diferencia de estas, no busca conocimiento en el camino, simplemente encuentra sabiduría en él.

Día 73/11:02:13 La mirada de la *caminante del borde* afronta acogiendo y confrontando la mirada de las *otras*.¹⁶ A la vez, su mirada consiente dejarse afectar en el trayecto por las acciones propias y de las otras, así como por el paisaje que “[...] atrapa y [...] hace sentir como una pérdida de identidad al punto de fundirme con él” (Doerr-Zegers y Stanghellini 2015, 3). Dejarse atrapar del paisaje admite fusionarse y estar en él por medio de la mirada contemplativa y la mirada que afronta, también a través de la “mirada amorosa [que] permite el tránsito de la coexistencia a la intersubjetividad y de la masa a la comunidad” (Villamil Pineda 2009, 97). El frecuente mirar de cualquier tipo de caminante es una panorámica del campo visual, usualmente inmenso por fijarla y proyectarla en el horizonte. Desde esta perspectiva, lo primero que se mira es el paisaje en el que estamos insertas, sea rural o urbano, cercano o lejano, inmenso o diminuto. Aquí se entiende por “[...] ‘paisaje’ el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio antrópico” (Careri 2009, 21), y es que “[...] a través del andar el hombre empezó a construir el paisaje natural que lo rodeaba” (19).

La mirada de la *caminante del borde* en el paisaje es contemplativa y de recogimiento, tanto si está enfocada al horizonte como a cortos centímetros. Aprecia dimensiones contrastadas al agachar la cabeza y mirar en el suelo “filas indias” de hormigas cargando gigantescas hojas; y, en cuestión de segundos, al levantar la cabeza, fijarse en la cordillera de los Andes que en la mano estirada reposa por efecto de la ilusión óptica. Como ya se dijo respecto a la caminante que goza del sentido de la vista, la mirada es el primer elemento en recorrer el entorno, a la vez, el entorno atraviesa a la caminante por medio de la mirada. La *caminante del borde* es quien percibe, observa, encuentra y examina en la frontera, en el límite. Su privilegiada ubicación *psicogeográfica*¹⁷ permite ampliar y reducir el campo visual; y, con ello, la posibilidad de observación panorámica o al “ras del suelo” (De Certau 1996, 109), dependiendo de las situaciones. A diferencia de la mirada panóptica, la del borde requiere una caminante inserta en el entorno con los pies sobre la superficie terrestre, pero que conserva la perspectiva panorámica.

¹⁶ Refiere a las otras personas. Palabra mayormente usada en masculino: los *otros*, o en singular: el otro.

¹⁷ Relacionada a la *psicogeografía*. Revisar la nota al pie 11.

La mirada de la *caminante del borde* encuentra unas veces soledad en la naturaleza y en compañía de otras. En la urbe, se sumerge en la multitud para ocasionalmente sentirse segura y, en otras, desaparecer. Mirada propiciadora del encuentro con extrañas. Mirada que conduce a la caminante a habitar aquí y allá, y encontrar adaptación en el habitar. Esta mirada recorre y habita un lugar binario, entre lo tangible y lo etéreo. La caminante avanza mientras el camino se alarga, de manera que el horizonte prometido nunca se deja alcanzar. Es una mirada de *reacción-respuesta* frente a miradas fijas en valores contemporáneos como la compresión del espacio-tiempo, avasalladores de prácticas “sencillas” como el caminar. El andar es una acción a veces ni siquiera mirada, y cuando lo es, se reduce y limita su función a la movilización corporal y al transporte. El caminar en tanto movilización humana suele considerarse obsoleto en la actualidad; y, aun así, seguimos caminando.

Día 71/14:13:30 / 15:41 Indudablemente la *caminante del borde* puede ser *María*, la adolescente aquella que caminaba por la calle junto con su prima, también adolescente, cuando un bus escolar lleno de quinceañeras se detuvo en la calzada, pues el semáforo había cambiado de verde a naranja y rojo. Segundos después, la joven mujer y su prima coincidieron en la esquina paralelamente con el bus, esperaban el cambio del semáforo. El grupo de chicas, cual manada hambrienta, empezó a gritar desde el bus “amigo” a la joven mujer. Con piropos y silbidos efusivos e insistentes instigaban su atención, pues la percibieron hombre, se refirieron a ella como él: la nombraron hombre (Fanon 2009, 111). Cuando el semáforo ordenó, el bus se alejó con el grupo de mujeres. La adolescente acosada sexualmente y nombrada hombre pensó que, tal vez, el cabello largo sobre el rostro, los senos pequeños, la altura de su cuerpo, el lenguaje corporal, la manera de caminar, la vestimenta cómodamente holgada, alguna o varias de estas características, determinaron –sumado a la agitación sexual propia de las adolescentes del bus– que fuera nombrada hombre.

Mientras la incómoda escena se desarrollaba, ella no hizo nada, ni el gesto siquiera de querer aclarar la situación. Lo hecho, hecho estaba. Permaneció en su papel de hombre ante la mirada de las mujeres acosadoras del bus. Ella estaba confundida, pero especialmente avergonzada. Aclarar la situación hubiera resultado más vergonzoso que dejarlo todo como se había dado, ¿estaba experimentando las consecuencias de no ajustarse a las convenciones visuales y comportamentales femeninas establecidas socialmente? Allí, caminando, en la

calle, sola, y apenas explorando el mundo, el mundo le acababa de decir que podía parecer hombre. Su prima reía a carcajadas.

María, desde entonces hasta la fecha (aproximadamente veintiún años), ha experimentado varios encuentros con personas que la han percibido como hombre. Una vez resignada a la condición de regularmente ser “ojeada” o mirada y nombrada hombre, aceptó y asumió su suerte, e hizo de ella uno de los elementos que conforman voluntariamente su *locus* de enunciación. Esta condición ha determinado su mirada y su ser sujeta; desde esta trinchera también ha aprendido a caminar para mirar entre los intersticios que solo la posibilidad del *espacio del andar al borde*, permite.

Día 70/16:10:00 En este caso, la *caminante del borde* fue situada en esta locación por la mirada, pero no por la suya, sino de la otra, de las otras, de las adolescentes del bus. Hal Foster (2001, 141) refiere que, para el psiquiatra y psicoanalista francés Jacques Lacan (1901-1981), la mirada no se encarna en primera instancia en un sujeto, sino que distingue entre la ojeada (o el ojo) y la mirada. “Como el lenguaje en Lacan, pues así con la mirada: *preexiste* al sujeto, el cual, ‘mirando desde todos los lados’, no es más que una ‘mancha’ en ‘el espectáculo del mundo’”. Foster también dirá que el sujeto visto por mirar y representado al representar está fijo en una doble posición; esto lleva a Lacan a superponer al cono de la visión del sujeto, el cono proveniente del objeto en el punto de la luz. La mirada produce una imagen que está en el ojo de quien mira, a la vez que quien mira está en la imagen, es decir, “el sujeto está también bajo la mirada del objeto [o sujeto], es fotografiado por la luz de éste, representado por su mirada” (Foster 2001, 142). La superposición y alineación en la pantalla-tamiz o *locus* de mediación impide la ceguera de la mirada y el contacto con lo real, pues la “función de la pantalla-tamiz [es] negociar una *deposición* de la mirada” (Foster 2001, 143). Asimismo, el autor indica que la mirada puede atrapar al sujeto, a la vez, que el sujeto puede domar la mirada, ¿qué mira la caminante cuando su mirada es atrapada mientras camina? Lo que la caminante mira en el recorrido determina algunas acciones realizadas en el trayecto. Mirada sometida a la voluntad de la caminante bajo el impulso generado dentro del cuerpo en un proceso singular.

Días 69, 68, 67, 66, 65, 64 Lectura y relectura de lo hasta aquí escrito y de material bibliográfico. Ansiedad/paz-ciencia. Duda/certeza. Detenerse/caminar (simbólicamente). Lo

que menos he hecho en esta cuenta regresiva escrita es poner en práctica el tema que me autoconvoca: caminar.

7. El tiempo(-espacio)

Día 63/12:00:00 Resulta que el caminar es una práctica que mantiene vigente la estrecha relación de las categorías “diferentes e independientes” de la cognición humana, según la filosofía occidental: el espacio y el tiempo. Mientras que para otras filosofías, como la andina, la noción espacio-tiempo, denominada *pacha*, es una integración de la una en la otra y viceversa; propuesta propia del pensamiento dualista y del principio de la complementariedad. Por tanto, el espacio y el tiempo son interdependientes, espacio-tiempo/tiempo-espacio constituyen una expresión con sentido. El “‘espacio’ es lo que uno puede recorrer en un determinado tiempo, mientras que el ‘tiempo’ es lo que se necesita para recorrerlo” (Bauman 2004, 118-9).

Aun cuando el tiempo ha sido una noción presente a lo largo de la historia de la humanidad, especialmente considerado en relación a los procesos cíclicos de la naturaleza en las prácticas agrícolas, este empieza a ser historizado e instrumentalizado con el advenimiento de la modernidad. El avance técnico y, más tarde, tecnológico también incidieron en la invención del transporte no-humano y no-animal, logrando, aún más, desligar el tiempo de las dimensiones humanas. De esta manera, el caminar como medio para el desplazamiento poco a poco fue dejado de lado y subordinado a las máquinas de velocidad como los trenes, tranvías, automóviles y aeronaves, medios que recorren las distancias en menos tiempo que el transporte pedestre. A la vez, estos brindan la sensación de *ganar tiempo* al *acortar el tiempo*, característica propia de la modernidad.

En este panorama, el tiempo pasó a ser considerado productivo e improductivo en función del capital, el poder y el control. La máxima sobre el uso del tiempo de Benjamin Franklin da cuenta de aquello: “el tiempo es oro” (120). Así como también la noción: la conquista del espacio equivale a decir que a menor tiempo mayor territorio conquistado. El tiempo instrumentalizado y manipulado en favor de la producción está vinculado al “*Homo Faber*, el ser humano que trabaja y que se apropia de la naturaleza, con el fin de construir materialmente un universo artificial [...]” (Carreri 2009, 30-2).

Mencionados estos reparos, la caminante pertenece al clan del *homo ludens*, “[...] el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida” (Ibíd.). También es una “*homo viator*, [...] hombre que sigue un camino. El camino físico del viajero que se desplaza de un lugar a otro” (García de Cortázar 1994, 11). La *caminante del borde*, mujer juguetona y viajera, es parte de aquellas personas que no tienen prisa en ir o llegar; deliberadamente va al ritmo que su cuerpo permite por medio de la cadencia de sus pasos. La velocidad máxima, sea cual sea el motivo que la impulsa a caminar, podría alcanzar hasta aproximadamente 4.5 Km/h, siempre y cuando su cuerpo caminante todavía no haya sido poseído por el cansancio y/o el dolor, ante la acción prolongada de caminar durante varias horas consecutivas.

El acto de caminar es una acción subjetiva promotora de intersubjetividad y evasora de la coacción del tiempo instrumentalizado. Está dispuesto en contraposición a la premura de la velocidad, por tanto, fácilmente invalida la “domesticación del tiempo” por más domesticado el horario. La caminante simplemente no puede disponer del tiempo, de su tiempo, si no es bajo el beneplácito de sus capacidades físicas y mentales, el cansancio, el dolor y el ritmo personal de la “máquina corporal”, impulsados por aquello que la “hace andar”. “Ir a pie, entregado solamente a su cuerpo y su voluntad, es un anacronismo en un tiempo de velocidad, de fulgor, de eficiencia, de rendimiento, de utilitarismo” (Le Breton 2014, 21). Este es justamente el estatuto de la acción caminar.

Para reflexionar sobre el caminar, la caminante y el camino desde la comprensión del espacio-tiempo causado principal e indiscutiblemente por el *homo faber*, requiero abordar al *homo ludens* más que al *homo viator*. Además el caminar aquí es considerado en clave estética y artística, y desde esta posición, en principio, caminar está más afín a lo lúdico que al viaje. Como humana lúdica antes que viajera, la caminante está a favor de la persona “lenta”, a la vez hermanada con la perezosa, la ociosa. “Nadie juega por encargo o mandato y, si lo hace, no juega: cumple un deber. Eso es el trabajo, la anulación del juego” (Abenshushan 2013, 111). No obstante, la caminante *homo ludens* no acciona en busca de “ser otra” (112) persona, sino para “dejar caer las eventuales máscaras porque nadie espera de él que sea un personaje en los senderos. Es anónimo sin otro compromiso que el instante venidero cuya naturaleza él decide” (Le Breton 2014, 24). La caminante provoca “que las horas transcurran de modo distinto. El encanto del juego, dice Huizinga, radica en esa fuga

de la realidad habitual, en su carácter extraordinario” (Huizinga citado en Abenshushan 2013, 112). El tiempo del caminar es ralentizador y va al encuentro con una misma para la autopercepción, sentirse y pensarse en movimiento desde “la condición corporal que es la de lo humano” (Le Breton 2014, 28).

Caminar es una de las acciones que corrobora enunciados como que “la velocidad se ha convertido en nuestra mejor coartada para no pensar” (Abenshushan 2013, 62), especialmente cuando las argucias que abren intersticios en el cotidiano como caminar, jugar, no-hacer, dibujar o escribir son absorbidas por actividades mayormente normadas, cultural y socialmente, como el trabajo extenuante, modelo de trabajo generalizado y aceptado. De esta manera, no hay tiempo para pasar con una misma ya sea para entendernos, o no, pues la mirada pasa rápido frente a los acontecimientos y las experiencia, y, con ella, la fijación de la mirada para el pensamiento transcurre rápida y en paralelo a la velocidad vehicular, o la de los *megabytes* del internet, propiciando una absurda carrera en la superficial acumulación de millones de imágenes-ideas que difícilmente son retomadas para la reflexión y ampliación del pensamiento.

Día 62/8:47:00 La compresión del tiempo en el horizonte actual, el mundo del *software*, avizora un estado liminal del tiempo tal cual lo descrito por Bauman (2004, 126), esto es, al recorrer distancias a la velocidad de las señales electrónicas. Todas las referencias del tiempo actual pueden ser entendidas bajo el término instantaneidad, un movimiento muy rápido y a un lapso muy breve, pero que en realidad denota la ausencia del tiempo como factor del acontecimiento y, por consiguiente, su ausencia como elemento en el cálculo del valor. “La casi instantaneidad de la época del *software* augura la devaluación del espacio” (127). Es ineludible tomar en cuenta que, como el mismo Bauman lo hace, a pesar del avance tecnológico todavía no es posible llegar al tiempo cero, por lo que no se ha logrado una instantaneidad literal; por tanto, el espacio tampoco ha podido ser totalmente devaluado (128). Sin embargo, es un hecho que se ha logrado compactar cada vez más el tiempo por la compresión del espacio, caracterizándolo por mayor ingravidez, volatilidad y flexibilidad. De igual manera, junto a la compresión del tiempo se comprime el espacio, empezando por el del cuerpo humano por medio de la inmovilidad, así como el espacio de otros cuerpos, acontecimientos y lugares.

En estos términos, el caminar es instrumento descompresor del tiempo-espacio, caducador de nociones referentes a la instantaneidad del tiempo y la estrechez del espacio. Caminar es apropiarse del recorrido y del instante atravesado. Es habitar el momento improvisando conforme la morfología del camino, a expensas del acontecimiento y las necesidades del intervalo. La caminante sabe de dónde sale e incluso puede saber a qué hora emprende la marcha. En ocasiones, dependiendo de aquello que la “hace andar”, puede proyectar a dónde quiere llegar e incluso a la hora que estima arribar; empero, el uso del tiempo, la noción dinámica de la relación espacio-tiempo, depende de la interacción de quien camina con el espacio caminado y la experiencia vivida según los encuentros o desencuentros, el detenerse y la espera. Es decir, el uso del tiempo depende del *uso que se hace* de la vida misma.

La velocidad está asociada a la productividad y, con ello, a la ganancia, de allí que acortar el tiempo-espacio es fundamental en la carrera de la eficacia y la eficiencia productiva del progreso. Mientras que “la caminata no es una búsqueda de rendimiento o de lo extremo esponsorizada por marcas comerciales, es un esfuerzo a la medida de los propios recursos del caminante” (Le Breton 2014, 47). El uso del tiempo-espacio corresponde a las decisiones tomadas por la caminante, según las circunstancias y ya en el camino mismo, por más proyección estimada de un lugar y una hora específicos para llegar. En este caso, la *caminate del borde* es quien dispone de su tiempo según su cuerpo y antojo, estatus que puede remitir automáticamente al tiempo catalogado como improductivo.

De esta manera, el tiempo para caminar está interrelacionado al ocio y a la desocupación, aun cuando es otra la realidad, pues el desocupado, a diferencia de la caminante, “[...] está frustrado, se aburre, está en constante búsqueda del movimiento que le falta” (48). El tiempo para caminar es mal percibido; al igual que el del ocio, es considerado “un tiempo banalizado, impersonal y políticamente inofensivo” (Abenshushan 2013, 82). Por el contrario, el tiempo para caminar, al igual que el del ocio, es sustancialmente significativo, personal y políticamente ofensivo, pues amenaza el “buen” funcionamiento del sistema *fordista*,¹⁸ pudiendo devenir en una “bomba de tiempo”.

¹⁸ De Ford y sus fábricas “[...] donde tiene fuerza de ley la terrible frase de Taylor en [...] los años veinte [del siglo veinte], que no soportaba ver que los obreros dejaran un solo instante de trabajar: ‘Guerra al ocio’” (Le Breton 2014, 48).

Caminar permite al ser humano ir al tiempo, o mejor dicho, al ritmo del mundo, al ritmo de su mundo, ritmo que no solo es el ritmo según la medida del propio cuerpo caminante, sino también el ritmo de la tierra, donde los pies se asientan. El ritmo de la tierra es el ritmo de los procesos cíclicos según la naturaleza y las prácticas agrícolas en resistencia, contrarias a las prácticas agroindustriales.

Capítulo segundo

Caminar en la experiencia de vida

El criterio de selección de las caminantes-dialogantes, colaboradoras en la investigación, fue en base al interés personal de las especificidades que distinguen las experiencias de vida, en unos casos, y las obras de creación artísticas, en otros. En el plan de tesis contemplé tres experiencias de vida; pese a ello, concreté dos: la de *Mama Charo y pluma*, prácticas que conozco desde hace varios años. La tercera, de la habitante de calle, se disolvió, debido a que no conocí a alguien en esta situación conforme a lo esperado: un encuentro casual, alguien con quien conversar durante algunas horas o un día. En cuanto a las obras de creación de las tres artistas y los dos colectivos artísticos ecuatorianos son *La línea*, de Rosa Jijón; *Cañón de carne*, de Valeria Andrade; *Solsticios-Recorridos de luz y sombra*, de José Luis Macas Paredes; *Distopía (Las Improntas)*, de ThAMÉ Teatro de Artesanos, y *Kamiñante (KÑT)*, de PNME. Las propuestas creativas a excepción de PNME, colectivo al que pertenezco, fueron preferidas por medio de registros audiovisuales y textos proporcionados por las interesadas en colaborar, invitadas previo sondeo vía e-mail mediante una base de datos personal, y otra facilitada por la artista visual Ana Carrillo.

A través de las siete *caminadas* busco evidenciar posibilidades de sentidos en el acto de caminar. No intento mostrar “todos” los sentidos generados, trabajo innecesario por extenuante para resolverlo en este momento; por ende, varias experiencias de vida y obras de creación artística a mi saber permanecerán, tal vez, postergadas para una futura investigación. Otros casos no fueron considerados por la falta de interés de las caminantes y creadoras. Al parecer, no se sintieron provocadas a ser parte de esta reflexión. A continuación abordo la plática mantenida con cada caminante-dialogante. Primero, trato las dos experiencias de vida y segundo, las cinco obras de creación artística. Aquí se entiende por caminar como una práctica sostenida continuamente en el tiempo-espacio por las necesidades específicas de la caminante, configurando cierta experiencia y una manera particular de manifestación.

Recorramos, pues, siete caminos en los que además de sentidos también espero encontremos elementos comunes y constantes, redundancias entre ellos y con nuestras propias vivencias, a fin de confirmar o rechazar el caminar como *reacción-respuesta*

subversiva de valores humanos compresores del espacio-tiempo actual. Conocer los sentidos que “hacen andar” a las personas acaso coincide con aquello que también, en algún momento, nos ha hecho andar, ya que sin darnos cuenta siquiera hemos caminado, caminamos y caminaremos colectivamente: el paso de un ser humano es un paso de la humanidad. Sin más, invito a la lectora a embarcarse en este viaje a pie para la (auto)especulación sobre aquello que “hace andar” a las caminantes-dialogantes.

1. Caminar hacia el fuego nuevo

Conocí a María Rosario Pichamba Amaguaña (Guayaquil, 1962),¹⁹ *Mama Charo*, construyendo y haciendo volar cometas en el equinoccio de septiembre del año 2013, una iniciativa lúdica de ella impulsada anualmente en la Escuela Fiscal Mixta “29 de Junio”, ubicada en la comunidad de Rumicucho en San Antonio de Pichincha. Para entonces ya conocía la existencia de la *caminata espiritual*,²⁰ también promovida por la *Mama* en el equinoccio de marzo desde hace veintitrés años.

Una vez aprobado el plan de tesis la primera necesidad fue relacionarme con las caminantes-dialogantes que, tal vez, colaborarían. Por tanto, esta exploración reflexiva práctica-teórica-práctica inició aproximadamente a las 20:00 del domingo 19 de marzo de 2017, noche en la que empezó la vigésima tercera *caminata espiritual*. El dato llegó a mí casualmente con apenas unos minutos de antelación, y, sin pensar demasiado, decidí ir al encuentro hasta la Plaza de la Independencia (centro histórico de Quito) desde el barrio Calderón (extremo nororiente). Me integré al grupo caminante formado de siete personas (conmigo, ocho), seis de las cuales eran desconocidas, y así, caminamos en una noche, madrugada y parte de la mañana del siguiente día, bajo lluvia constante.

¹⁹ Su familia es originaria de la Comunidad de Agato-Imbabura. El apellido paterno originalmente fue Fichamba, apellido de la abuela paterna de *Mama Charo*. Sin embargo, el padre de la *Mama* realizó las gestiones en el registro civil para cambiar la letra F por la P, debido al *bullying* que sufrió durante buena parte de su vida, pues la gente de la comunidad asociaba el apellido Fichamba con *fichana*, que en idioma quichua significa escoba. *Mama Charo* resalta que proviene de una familia de *fichanas*, es decir, limpiadoras, limpiadoras espirituales. Algunas familiares poseyeron y otras poseen sabidurías: la abuela fue partera; su padre es *tayta*, su hermano es *tayta* y ella, en sus propias palabras, es una guía espiritual. (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

²⁰ Denominada de esta manera por la entrevistada. (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

Foto 2

***Mama Charo* festejando al viento**

Fuente: Archivo PNME

Elaboración: PNME. Escuela Fiscal Mixta “29 de Junio”. Equinoccio de septiembre, *Wayra Raymi*, 2013.

La entrevista a *Mama Charo* se dio en el quinto encuentro. Los cuatro acercamientos previos constituyen el escenario de la pre-entrevista, oportunidades para, primero, percibir a la *Mama* y dejar que ella me perciba; y, segundo, para empezar a conocernos y poder acceder a los saberes de una mujer indígena autodeterminada guía espiritual. Una *yachak* proveniente de una familia de limpiadoras espirituales. La entrevisté en la Comuna Santa Clara de Millán, ubicada en las faldas del volcán Pichincha a la altura del sector de Las Casas, lugar de origen de su *viejo*.²¹ Cuesta arriba internadas en el bosque encontramos a la *Yumbarumi*, una gran piedra cargada de connotaciones simbólicas para *Mama Charo*; junto a ella y al calor de una fogata, conversamos.

²¹ Esposo de *Mama Charo*, quien se encuentra en la *vida espiritual*, es decir, es fallecido. Según la *Mama*, la palabra fallecido debería ser sustituida por la frase anteriormente señalada.

Anualmente el recorrido de la *caminata espiritual* inicia en el Cerro *Shungo Loma*²² (Yavirac o Panecillo²³) ubicado en el centro histórico, y termina en los vestigios arqueológicos del Pucará de la comunidad Rumicucho.²⁴ La ruta ha sido similar durante los últimos veintitrés equinoccios de marzo, siendo los lugares geográficos constantes del recorrido el Cerro *Shungo Loma* (lugar de partida), la calle De las Siete Cruces o García Moreno, La “Y”, el Cerro *Catequilla* y *Rumicucho* (lugar de llegada); mientras otros varían según los mensajes recibidos y las visiones vislumbradas por la *Mama*. Tomo la parte por el todo cual sinécdoque, para indagar sobre la última *caminada* por ser en la que participé. En esta ocasión el itinerario fue de sur a norte el Cerro *Shungo Loma*, las calles Siete Cruces, Carchi, Venezuela y Caldas; las avenidas América y La Prensa; y, la autopista Manuel Córdova Galarza; recorrido hasta aquí caminado en el perímetro urbano. Mientras en la ruralidad de la ciudad caminamos, en el sector de Pomasqui, la calle Antonio José de Sucre y la avenida Simón Bolívar; y, en San Antonio de Pichincha, el Cerro *Catequilla*, la quebrada del río Monjas, las calles 13 de junio y *Huasipungo* hasta la comunidad *Rumicucho*.

Durante años el caminar de *Mama Charo* fue un solitario andar de 35 km, ocasionalmente acompañado; no obstante, en esta ocasión caminamos seis mujeres y dos hombres, tres de las cuales caminan siete años; otra, tres años; otro, dos años; y, otro andarán y yo, por vez primera. *Caminada* realizada de incógnito durante veintiún años que salió a la luz hace dos:

[...] no estoy sola, hay personas que me acompañan. Pensé, voy a salir a la luz, porque he estado escondida como un escarabajo... y por eso hay muchos *taytas*²⁵ y *mamas* que comenzaron a entender el espacio espiritual, y en vez de caminar como deben caminar, comenzaron a hacer negociado, y la gente se volvió escéptica a nuestra sabiduría. Entonces, dije voy a salir a la luz. (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

Para saber qué es lo que “hace andar” a la *Mama* es necesario abordar las ocho paradas realizadas en la trayectoria del recorrido, espacios para detenerse y esperar que permitieron tejer simbólicamente la integridad del espacio atravesado. Las paradas no refieren a aquellas para saciar necesidades básicas como descansar, tomar agua y comer; tampoco las realizadas

²² En idioma quichua la palabra *shungo* significa corazón.

²³ Nombre impuesto por los españoles al asociar la redondez del Cerro sagrado con un pan de miga blanca y apretada.

²⁴ Ubicada en San Antonio de Pichincha, parroquia rural del noroccidente del D. M. de Quito.

²⁵ *Yachak* hombre.

para escampar del aguacero; sino aquellas realizadas según las especificaciones de los mensajes y las visiones que *Mama Charo* dijo haber percibido a la víspera y en la vigilia. Paradas hechas en espacios-tiempos devenidos en escenarios de actos simbólicos. Estos espacios urbanos practicados no solo por caminar, sino por las acciones simbólicas desplegadas son el Cerro *Shungo Loma*, la calle Siete Cruces a la altura del Palacio de Gobierno, la calle Venezuela a la altura de La Basílica del Voto Nacional, la avenida América a la altura de la Ex Plaza Indoamérica, La “Y”, la intersección de las avenidas De La Prensa y Del Maestro, el Cerro *Catequilla* y el *Pucará de Rumicucho*.

Hacer el camino es para “energetizarnos, para limpiarnos, para limpiar, para energetizar espacios” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). En el Cerro *Shungolama* se realizó la vigilia “[...] todos los habitantes subían allá a prepararse, [...] todos mis abuelos... todos nuestros abuelos (risa), todos los abuelos que vivían y existían aquí” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). En la Plaza Grande, frente al Palacio de Gobierno, una limpia energética. En la vereda frente de la Basílica del Voto Nacional, “una petición de que sí pues, que los curitas respeten nuestra sabiduría y nuestras costumbres o, sino, que sus sabidurías y sus costumbres busquen su lugar, su espacio” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). En la Ex Plaza Indoamérica, “fue el levantar de todos los *tíos*²⁶ guerreros que fueron sacrificados” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). En La “Y” se hizo sonar el *pututu*²⁷ o “churé” en las cuatro direcciones, “las cuatro puertas principales [para] agradecer, culminar ese espacio e iniciar otro espacio” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

Poco antes de llegar a la intersección de las avenidas De La Prensa y Del Maestro, la *Mama* tomó la hoguera de la mujer que abría el camino y avanzó zapateando e invitándonos al zapateo “la zapateada llena de energías, es el primer paso de un ser viajero, espiritual...” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). Al final de la jornada ella diagnosticó que la *caminada* de este año fue muy dura, “caminé no como una humana común y corriente, caminé como una guerrera con mi lanza,²⁸ defendiéndome o, quizás, espiritualmente... no

²⁶ Se denomina *tíos* a los hombres en demostración de respeto; estos no necesariamente son familiares; generalmente, son mayores de edad en relación a quienes así los nombran y suelen estar casados. También es aplicado para las mujeres, en cuyo caso es *tías* (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

²⁷ En idioma quechua significa caracola, con esta se fabrica un instrumento de viento andino que emite potente sonido según su tamaño.

²⁸ En la pernoctación previa a la *caminata espiritual*, realizada en el Cerro *Shungo Loma*, la *Mama* recibió una lanza de guerrera de un amigo-mensajero, obsequio ofrendado por un *yachak* de la Amazonía ecuatoriana con

me gustaría decir, pero con la lanza no se va limpiando sino eliminando... pero sí he eliminado, he eliminado energías negativas, nada más (risa)” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). Por esto, se hizo cargo de la hoguera que abrió el camino e invitó al zapateo.

En el Cerro *Catequilla*, “simplemente fue esperar el momento propicio... ese platito que usted vio, es un regalo de un *tayta* que me dijo ‘ya es tiempo de que tú tengas este platito y logres coger el fueguito’. [...] si él me lo entregó es porque ya era el momento de encender el fuego y bajar desde *Catequilla* a *Rumicucho* que es el altar del fuego” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). *Mama Charo* enciende el fuego nuevo en el Cerro *Catequilla*, lugar ubicado en la línea ecuatorial 0° 0’ 0’’, es decir, en la mitad del mundo. En los meses de marzo y septiembre en la parte equinoccial del planeta los rayos solares están perpendiculares a la superficie de la Tierra, gracias al movimiento terrestre, momento en que el sol se encuentra en su punto más alto por estar lo más cerca de la línea equinoccial.²⁹ Finalmente, una vez en el *Pucará* de *Rumicucho*, la *Mama* depositó el fuego en las manos de una comunera, el fuego “de este ciclo, de este año, como quieran interpretarlo” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

El hermano de *Mama Charo*, que es *tayta*, inició esta peregrinación espiritual en 1994, *caminada* tan pronto iniciada abandonada debido a un viaje. Desde entonces la *caminata espiritual* es asumida voluntariamente por la *Mama*. En la primera y única ceremonia liderada por el *tayta*, llegaron dos mujeres y dos hombres adolescentes a *Rumichucho*. Una de ellas entregó a *Mama Charo* una fundita roja con las cenizas del fuego sagrado de una aldea estadounidense, lugar de donde la muchacha era originaria y residía en aquel entonces, lugar donde, según la mensajera, el fuego permanece encendido los 365 días del año. Esta misión fue encomendada a la joven por su madre. Ante esta entrega las palabras del hermano de la *Mama* fueron: “ya regresó el fuego” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). Este fue un *inicio de poder* para ella:

[...] fue cuando yo me hice la pregunta: si allá en Norteamérica el sol no es tan fuerte y aprovechan un momento para.... –Tal vez habrá un día específico que ellos también logran coger el fuego y permanece encendido durante todo el año– ¿Por qué aquí nos hemos olvidado?, ¿por qué aquí no existe eso? Y me dije: esto tiene que continuar, esto tiene que hacerse. [...] Logré hacer una regresión al pasado y desde el Cerro *Catequilla* miré

quien no se conocen personalmente. Este sabio, después de conocer el trabajo espiritual de la *Mama* por medio del amigo-mensajero, visionó que *Mama Charo* necesitaría una lanza en la *caminada*.

²⁹ Para más información dirigirse a https://es.wikipedia.org/wiki/Ecuador_terrestre

Rumicucho... dos ancianos vestidos de blanco me dijeron que mire desde allí... Al pasar el tiempo confirmé que allí [el *Pucará de Rumicucho*] era el altar del fuego (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

La *caminada* tejió lugares físicos y simbólicos, en este caso ¿qué lugares fueron tejidos? El espacio-tiempo de enunciación de *Mama Charo* en la *caminata espiritual*, en principio, es el mismo de hace veintitrés años; empero, el espacio físico, el relato generado, el tiempo, los mensajes y las visiones, cual organismos vivos y en movimiento, se transforman y transforman el entorno en cada experiencia, así como a las caminantes. El caminar de la *Mama* propone un estilo “como tratamiento singular de lo simbólico” y un uso “como elemento de un código” (De Certau 1996, 112).

Este caminar es ir a dar la bienvenida a un nuevo ciclo solar anual, encender el fuego nuevo, y hacer que regrese a su altar. Cada equinoccio de marzo “es el equinoccio de invierno para los pueblos indígenas andinos. En esta fecha se inicia un nuevo año, calificado como el tiempo de volver a nacer y recrear (Mushuk Nina - Fuego Nuevo)” (Instituto Metropolitano de Patrimonio 2015, párr. 8). Este antes solitario y ahora colectivo caminar de un grupo reducido de viajeras espirituales va al encuentro del fuego del nuevo período, bajo la arquitectura del cielo abierto, con la mirada al *ras del suelo* en la “ciudad-concepto” (De Certau 1996, 107), en algunas ocasiones, y *fundida en el firmamento*, en otras; resultado de las *derivadas mentales* en un desplazamiento pedestre de doce horas aproximadamente.

La *caminada* inicia cada año en el mismo punto de partida, *Shungo Loma*, en una suerte de recreación de otros tiempos. Caminar desde este lugar geográfico cada año es cargarse de la energía de las abuelas, prepararse mental y espiritualmente para recibir los mensajes y las visiones, y parece ser que también es conservar la tradición de las mayores. Finalizar en el mismo punto de llegada, el *Pucará de Rumicucho*, es cumplir con la misión encargada: depositar el fuego del nuevo ciclo en el altar del fuego nuevo.³⁰ Hacer fuego y mantenerlo encendido durante cada ciclo hasta el siguiente, fueron acciones, en otros tiempos, a más de simbólicas, vitales. El fuego cumplía con las funciones prácticas de abrigar los espacios como el hogar y ser suministro de energía para encender el fogón y cocinar.

Este caminar invita a percibir mensajes y visiones; limpiar energías negativas; pedir que cada quien ocupe su lugar o espacio; revitalizar a los *tíos* guerreros sacrificados;

³⁰ Para la *Mama* el lugar donde se encuentran los vestigios arqueológicos de Rumicucho, el Pucará, es el altar del fuego; información, según explica, revelada por un mensajero en una visión.

agradecer los finales y los comienzos; defenderse, combatir y eliminar las energías negativas; esperar el momento propicio para encender el fuego nuevo; y, colocar y ordenar cada cosa en su cauce natural. El caminar de una guía espiritual mujer india, quien conserva y mantiene viva su herencia indígena inherente a lo espiritual e intelectual en relación con la naturaleza. La particular *manera de hacer* de *Mama Charo* es, a la vez, una posición política que la mantiene renovada desde la práctica de caminar tanto en el ámbito cotidiano, como destacado una vez al año en la *caminata espiritual* en el equinoccio de marzo.

En este caso, el sentido del caminar sustituye la huella practicada en el equinoccio de marzo del año que le antecede, luego “las lecturas de los recorridos pierden lo que ha sido: el acto mismo de pasar” (De Certeau, 109), pérdida sustituida por lo simbólico. Esta *caminada* conserva la misión original, cuyo discurso andado y verbalizado, como dice De Certeau, “se organiza a partir de la relación entre el *lugar* de donde sale (un origen)”; pero, a diferencia de lo que el autor dice a continuación: “y el *no lugar* que produce (una manera de “pasar”) (115), en la *caminata espiritual* no aplica, debido a que este “pasar” de veintitrés años ha construido un *lugar* en el mismo recorrido caminado, un lugar físico al cual llegar, y un lugar simbólico-espiritual en el interior de la *Mama*.

Salir al encuentro del fuego nuevo para darle la bienvenida, encender el del nuevo ciclo, llevarlo a su altar y conservarlo encendido los 365 días del año son motivos que aquí “hace andar”. Lo que “hace andar” a *Mama Charo* en cualquier *caminada*, en la vida misma, es la espiritualidad. Esta es una invitación para practicar los espacios-tiempos no solo desde los relatos escuchados o leídos, sino desde una propuesta espiritual práctica; “el andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, etcétera, las trayectorias que ‘habla’” (112).

Decir que un motivo espiritual es lo que “hace andar” es adentrarse en un campo sensible, por esto, siento y pienso pertinente compartir brevemente algunas nociones espirituales de la *Mama*. Para ella recibir mensajes y visionar no es lo mismo, aunque los dos surgen en el estado de letargo, cuando *Mama Charo* está entre dormida y despierta. Mientras los mensajes recibe mediante un mecanismo similar a lo que implica escuchar una voz, las visiones recibe mediante un mecanismo visual que “¡No es imaginación!, es una realidad de lo que va a pasar... es más bien..., son las predicciones del futuro” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). Para la *Mama* la *caminada* es espiritual, porque considera que en el camino de la vida, tal como la conocemos, existe una vida paralela en la que se encuentran

los espíritus, de quienes recibe mensajes y visiones que determinan aquello a realizarse en el camino.

Otra noción a destacar refiere a la difusión de las fechas de las fiestas de las abuelas celebradas en espacios-tiempos ancestrales, como una transmisión espiritual. *Mama Charo* insiste en festejar en marzo la fiesta del sol, pues cree fielmente que este es el tiempo acorde al espacio geográfico Ecuador. Esta es una consideración contraria a lo mayormente percibido en nuestro contexto, imagino por difundido, esto es, la celebración del *Inti Raymi* en junio, admitida como la fiesta al sol, cuando es la fiesta de la cosecha. Hace años la *Mama* recibió el mensaje de un anciano que dijo “en marzo, fiesta al sol; en junio, fiesta al agua; en septiembre, fiesta al aire, y en diciembre... se desapareció. Ahí entendí que yo tenía que comenzar a analizar, y comencé a analizar, y realmente en marzo, la mayoría del tiempo cayó en el día, en la mayoría de los años, cayó en el día el sol recto [...]” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal). Para realizar la *caminata espiritual* anual se toma de referencia el día y la hora del equinoccio de marzo determinados por el Observatorio Astronómico. Esta consulta sirve no tanto para seguir la información al *pie de la letra*, sino como coordinada, ya que *Mama Charo* está convencida que la naturaleza determina el momento exacto y que “no es lo que los hombres dicen [...]” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

La *Mama* brinda una lección magistral en el relato de las fechas de las fiestas ancestrales o, como dice, de los abuelos. Expone, por un lado, que el espacio no solo es una cuestión física como un lugar o un paisaje, sino también el espacio es una cuestión espiritual; y, por otro lado, que cualquiera sea el espacio, físico o espiritual, implica un tiempo propio. Este es el motivo por el cual ella celebra estas fiestas en estas fechas, según dice, en el espacio-tiempo justo; determinado por parámetros coherentes con la naturaleza y la historia. “Espacio es tiempo y el tiempo se ve reflejado en el espacio. Se hace necesario entender al espacio dentro de cada segmento del tiempo, ya que es la forma de valorar el significado particular y específico de elementos singulares que constituyen el espacio geográfico” (Vitry 2000, 1).

Volviendo sobre los pasos, *Mama Charo* se siente inconforme con la palabra caminar para expresar lo que este acto revela en su experiencia mágica-simbólica. Palabra que mutila el significado de la *caminata espiritual*, acto que va hacia algo vital, por tanto, profundo:

[...] Es que la palabra caminata es impuesta, porque uno no..., no estamos caminando por caminar, y nosotros cuando... hacemos este evento... lo hago sin pedir auspicio a ninguna institución privada o gubernamental. Las personas que nos acompañan realmente tenemos fe en lo que estamos haciendo, es, más o menos, más o menos lo que hacen en la caminata a la virgen de El Quinche: unas personas van con fe y de pronto dicen me resultó y recibí el milagro ¿no cierto?, ¿sí ha escuchado usted?

También nuestros abuelos lo hacían, hacían este tipo de... sacrificio... sacrificio o no sé cómo llamarle, en quichua no hay palabras, no hay palabras, no hay palabras con esa fe de irse de un lugar a otro con un propósito, no tenemos una palabra concreta... una *caminata espiritual* sería. Para mí [decir] me voy a caminar... tiene otro... tal vez tendría otro *sentido* ¿no? En este caso, en tal caso, llamaríamos *caminata espiritual*. (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

Mantener el fuego del nuevo ciclo en su altar, según la *Mama, Rumicucho*, encendido literalmente los 365 días del año, hasta ahora no ha sido posible. Entre las razones imagino que tal vez se debe a la incredulidad y falta de compromiso de las comuneras de *Rumicucho*; y/o porque en el tiempo actual –globalizado y globalizador– las prácticas que no están en el formato estándar son difíciles de mantener, y mucho más cuando tratan cuestiones “sencillas” tachadas de obsoletas como los actos de caminar y *hacer fuego*. No obstante, *Mama Charo* se lleva parte del fuego nuevo encendido a su casa, así como ceniza de la hoguera, y trata de conservarlo vivo todo el año, aunque sin lograrlo. Ella busca mecanismos para avivar el fuego por medio de una vela encendida, cuya llama cuida para que no se apague. Cuando está a punto de terminarse es reemplazada por otra. Si la llama se apaga la *Mama* enciende una nueva con las cenizas de la hoguera original del último equinoccio de marzo.

El *yachak* Alberto Taxo, por mediación de Patricia Noriega (2015), se refiere al fuego en dos niveles: uno externo y otro interno. Salvando ineludibles distinciones entre estos niveles, el fuego es a la vez dador de vida y de muerte, terapéutico y destructor; en los dos casos, el fuego es constante transformación:

Cada uno de nosotros tenemos encendido el fuego sagrado en nuestro interior, dentro de nuestro ser y nuestro cuerpo. [...] lo podemos apreciar al sentir la temperatura caliente del cuerpo y al sentir la pasión a través de nuestra emoción. [...] El fuego constantemente activa, nos trae la vida a la vida. El fuego ilumina nuestras vidas, nos hace vernos a nosotros mismos de manera sagrada.” (157-8).

Más adelante Taxo dice: “[...] Esta es la época de la mujer y ella es la única que puede usar de mejor manera el fuego sagrado. La mujer ilumina el camino con el fuego” (159). Esta premisa parece corroborar el empoderamiento de *Mama Charo* respecto a caminar al

encuentro del fuego, que es “parte de nuestra vida, como un ser viviente, un fuego viviente” (*Mama Charo* 2017, entrevista personal).

La *caminata espiritual* constituye una forma de habitar el espacio-tiempo ancestral y actual, de manera que el lugar o paisaje “[...] es ante todo una experiencia física y sensorial, y luego perceptual e intelectual o espiritual, estética y artística. Actualmente el paisaje ha pasado de ser una imagen o una representación, a ser un lugar de acción” (Miranda 2015, 11). Aun cuando por primera vez habité en la *caminata espiritual* viví el relato del ciclo 2017, por ende, no creo que mi experiencia haya devenido, como dice Augé, en intangible por observadora, debido a que además de observar, participé. Obviamente, el simbolismo de estos lugares practicados en mi vida no tiene la misma envergadura que tiene para la *Mama* en la suya; no obstante, constituye una experiencia simbólica también importante.

Las acciones realizadas en el recorrido de la *caminata espiritual* no fueron hechas en cualquier lugar, sino en aquellos de connotación mágica-simbólica registrados históricamente. Lugares con sentidos otorgados por las habitantes de las culturas ancestrales como la *Kitu Cara* en la época del “Quito-aborigen” (Estupiñan Viteri 2003, 12).³¹ La significación de la *caminada* es situada, enunciada y practicada desde dicha especificidad. La *caminata espiritual* es una acción concreta de posición espiritual, por tanto, política, expresada por medio del cotidiano acto de caminar. Caminar una trayectoria que vitaliza los sentidos de lugares connotados, a su momento, por las abuelas, y anualmente resignificados por *Mama Charo* en nombre de la *espiritualidad*.

La *Mama* está más allá –o más acá– de la resistencia y la insurgencia, imagino que gracias a la resistencia e insurgencia de sus antecesoras, quienes seguramente ya caminaron aquellas rutas y tramos ancestrales, por lo que ahora es posible continuar el camino desde más adelante (que sus antecesoras). *Mama Charo* encuentra y, a la vez, ofrece un *camino espiritual*, un ir en busca del fuego sagrado, la vitalidad, la vida. Este caminar es el de una caminante “[...] desobediente de las reglas impuestas por los hombres, pero muy obediente a los mensajes y las visiones, porque así es mi espíritu, [...] porque ¡soy libre!” (*Mama Charo* 2017. Entrevista personal). La *Mama* y yo reímos.

³¹ “Quito-aborigen”, una de tres categorías histórico-espaciales que la historiadora ecuatoriana Tamara Estupiñan Viteri emplea “para abordar a Quito como la unidad de análisis en la que se desarrollan los principales acontecimientos” (Estupiñan Viteri 2003, 12). Las otras dos categorías son Quito-inca y Quito-Chinchaysuyo.

2. Caminar para vagar

Conozco a *pluma* (Quito, 1973) desde hace diecinueve años.³² Fuimos compañeras de grado en la carrera de Artes Plásticas, compartimos un taller-estudio de arte junto a otras amigas y conocidas, y desde hace once años conformamos la mutual creativa *papelito no más es* (PNME), proyecto que también nos comprometió en la vida personal. Entonces conocí y comprendí que para *pluma* caminar era/es un accionar básico importante no solo para la movilización física, al acudir en la medida de lo posible, y aun ahora, a pie a donde necesita ir; sino también para movilizar el pensamiento y otros accionares: caminar fue un recurso modelador de su personalidad y carácter en la niñez y la adolescencia. Para *pluma* caminar es un medio para descubrir y construir, confirmar y resignificar la reflexión personal. Un principio, una consigna. Él pertenece a aquellas generaciones, cada vez más extintas, que crecen habitando la calle al recorrerla. Gracias al caminar *pluma se sabe* una persona sin lugar, sin nacionalidad, desobediente, *nadie*. *Hallador* de aires, espacios y combustibles para encender fuegos.

Todo lo presentado a continuación sugiero sea estimado a la luz de quien manifiesta ideas y conceptos en tránsito y desplazamiento, tal cual la acción de caminar. *pluma* ahora puede decir “una cosa y mañana, tal vez, esté diciendo todo lo contrario” (*pluma* 2017, entrevista personal). El discurso de *pluma* es ambiguo y lo considera una fortaleza, “para no encontrar ambigüedad recorro a un libro” (*pluma* 2017, entrevista personal). Así, la palabra caminar inmediatamente remite a *pluma* a un juego mental de significados en el siguiente orden: adolescencia-vagar-filosofía. Según dice, “yo me llamo a mi adolescencia cuando cuento esta idea de filosofía-caminar, porque es cuando más gráficamente puedo distinguir esta idea” (*pluma* 2017, entrevista personal).

Para conocer la reflexión según la metodología pedestre de este caminante, incito a hacer el doble esfuerzo de imaginar a *pluma* como un caminante desdoblado en dos espacios-tiempos definidos por la edad: uno, en la adolescencia media y tardía, entre los 14 y 18 años; y, el otro, en la adultez actual, caminando a los 45 años. La experiencia y el “modo de hacer” reflexión de *pluma* lejos de asemejarse a los modelos del explorador científico romántico o

³² Registrado como Marcelo Quillupangui. Revisar la nota al pie 8.

al del *flâneur*, se asemeja al tipo de la *caminante del borde*.³³ En este pasaje se muestra el sentido reflexivo implícito en el caminar; y con esto, que cada persona puede optar por un “modelo” propio para asir el pensamiento. Esta crónica instiga a (auto)cuestionar la manera como cada quien *hace pensamiento*.

Foto 3

Salvador, *pluma*, Mama Loco, *Odo* (odómetro), Huayna Potosi y Tikimani



Fuente: Archivo KÑT

Elaboración: PNME. Comunidad Quella Quella, provincia Los Andes, sección Laja, Bolivia.

Sábado, 08 de agosto de 2015.

Para *pluma* caminar significa *vagar*, y el *vagueo* se aprende; dato fundamental. Acordemos que el caminar es, por una parte, una acción genérica, por tanto, existen varias maneras y técnicas para caminar; por otra parte, el corolario de un aprendizaje en progreso. Primero, existen varias modalidades para caminar expresas conforme varios ambientes

³³ Revisar en el capítulo primero: *Algunas (des)consideraciones*, los apartados quinto: *Tipos de Caminantes* y sexto: *La caminante del borde*.

mentales en coherencia con precisos objetivos, así tenemos el caminar recreativo o *paseo* y el deportivo o *medicado*, por poner dos ejemplos altamente mediatizados actualmente.

El *paseo* generalmente ligado a la *flâneuse*, al *flâneur*, y a la *flânerie*³⁴ parisinos del siglo XIX descrito por Benjamin, es una práctica dedicada al tiempo de ocio y el compartir familiar. Caminar ciudadano consagrado a los centros comerciales y bulevares, puesto en marcha cada vez menos en el ambiente natural. Mientras que el caminar *medicado* resulta de la prescripción médica habitualmente hecha a las adultas que bordean los sesenta años de edad en adelante, aunque también constan pacientes de todas las edades que sufren o sufrieron alguna enfermedad y requieren ejercicio físico de bajo impacto que opera en el entorno cotidiano, para aumentar la posibilidad de que la paciente cumpla con el ejercicio prescrito. También figuran las personas aficionadas al deporte o deportistas profesionales que suelen regalarse algunos minutos diariamente para caminar en una caminadora desde la comodidad del *gym*, la oficina o el hogar. En este último caso me pregunto, ¿qué implica y expresa caminar en caminadora?, ¿este es un tipo de caminar sin caminar?

Dado que me sitúo en el campo de las artes plásticas desplazada voluntariamente al arte visual, aunque sin dejar de lado las técnicas plásticas, creo que la práctica del caminar es una experiencia estética. Según la historia del arte canónica caminar es una manifestación que, aunque propuesta como una expresión anti-artística, fue subvertida en arte. De manera que existen técnicas y modalidades pedestres que van de la mano, o más bien: del pie, del arte, conceptualizadas a principio de los años veinte del siglo XX; algunas aún hoy vigentes. La *incursión urbana* o *visita* del *dadaísmo*, caminar por lugares *banales* urbanos (Careri 68). El *ready-made urbano*, el traslado del arte al espacio banal por medio del cuerpo caminante (76). La *deambulaci3n* del *surrealismo*, una exploraci3n en la parte inconsciente y onírica en el territorio, inicialmente, natural y más tarde, en la ciudad (80-1). La *Internacional Letrista*, convertida más adelante en la *Internacional Situacionista*, arremete con la *dérive* o *deriva*, caminar colectivo y lúdico, controlado y estético-político (90), que refiere a la exploraci3n de la psique humana influenciada por la *psicogeografía*³⁵ de la ciudad, territorio objetivo y no solo subjetivo, inconsciente y azaroso (92). Caminar construido dominando situaciones, medios y comportamientos en la realidad cotidiana (94). Manera de andar que llegó a

³⁴ “El callejeo interpretativamente activo, práctica simbólica bastante consolidada a finales del XIX y comienzos del XX” (Cuardic García 2009, 21).

³⁵ Revisar la nota al pie 11.

instaurar la *teoría de la deriva*,³⁶ antagonista a lo originalmente propuesto por jóvenes perdidos en las noches de París (95). Y hasta aquí, inicios de la década de los sesentas del siglo pasado, llegamos por el momento en esta breve revisión histórica sobre manera de caminar en el arte. Retomaremos lo subsiguiente en el próximo capítulo.

También existen otras formas de caminar impulsadas por situaciones construidas y sentidos en nombre del anti-arte, o del arte, a fin de jugar, hacer experimentos sociales, o simplemente porque la vida misma así lo determina. Posibilidades en el caminar imaginadas y testificadas entre las que destacan caminar en la noche y en la madrugada; de una persona no-vidente, vendados los ojos, tapados los oídos y alterados los sentidos; de una persona adulta mayor y de una mujer adulta mayor, sola, en la noche, sin bastón (porque no lo necesita); en un incesante ir y venir de escasos metros en la espera de algo o alguien; sin zapatos y con tacos; después de varios meses o años de inmovilidad; con muletas y bastón; con prótesis en el/los miembro/s inferior/es; y, hasta el curioso caso de caminar hacia un lado y hacia atrás, pero nunca hacia adelante.³⁷ También sería interesante abordar los caminares colectivos: peregrinaciones espirituales, y manifestaciones y protesta sociales. Finalmente, desplazamientos como en silla de ruedas.

Si convenimos que la manera de caminar es el corolario de un aprendizaje en progreso, ¿qué se aprende con el caminar?, ¿qué aprendemos cuando caminamos? Necesario es un cuerpo humano afortunado en el correcto funcionamiento mecánico y motor, parte de la caminante tan importante como aquello que la pone en marcha. Lo que “hace andar” a *pluma* es el vagar, ¿qué se aprende al vagar? Según el caminante-dialogante vagar o *vagabundear* es la capacidad del *vagueo*, irse, dejarse ir, dejarse estar en movimiento y, en esta condición, estar predispuesto a vivir en lo inesperado e incierto. La capacidad del *vagueo* en ciertas personas como *pluma* parece presentarse con la adolescencia, herramienta pedagógica para conocer; resultado de cierta sensibilidad y de la contemplación aprendida y aprehendida en la fluidez de la cadena de acontecimientos en la sucesión del *vagueo*.

³⁶ Revisar la nota al pie 13.

³⁷ Para más información de la última manera de caminar referenciada, revisar el texto “Fenomenología de la corporalidad. Estudio de un caso paradigmático de esquizofrenia”. De Otto Doerr-Zegers y Giovanni Stanghellini, 2015. <https://www.actaspsiquiatria.es/repositorio/17/93/ESP/17-93-ESP-1-7-584359.pdf>

Frente al autocuestionamiento de un joven adolescente curioso a preguntas como ¿a dónde voy? o ¿qué hago?, una de las respuestas fue: yo, vago (*pluma* 2017, entrevista personal):

Yo no utilizaba el concepto caminar porque me parecía –ahora digo– rústico. [...] ese vagar [de la adolescencia] definitivamente no necesitaba la práctica del caminar. Ahora es que necesito porque mi vida está más complejizada. Ahora es que necesito la práctica del caminar y, a veces, sí me estorba, porque a veces digo: debería de algún modo situarme otra vez en esa sensibilidad [la experimentada en la adolescencia], para no caminar, sino vagar. Cuando pensaba en vagar, pensaba en el perro, en el cóndor; siempre me gustó la ballena azul que hace esos peregrinajes –para nuestra medida– tan largos, entonces yo decía: ellos –bueno, estoy contado desde ahora, pero recuerdo que si pasaba por mi cabeza esas conjeturas y pensaba– no necesitan caminar. El caminar es una acción civil y bueno, todo aquello que ya sabemos, pero están haciendo [las ballenas] todo ese desplazamiento territorial, existencial, y eso me interesaba. Entonces, cuando pensaba en mí, antes que caminar, vagaba y vagar era más llenador para mí, y ahí sí no había como un espacio de duda de que ese vagar era entender el mundo, describir el mundo, encontrar un mundo. Y ¿cómo hacía ese vagar?: caminando. Tenía que ir de aquí para allá, no tenía responsabilidades, ahora tampoco tengo, pero ahí tenía menos todavía [...] (*pluma* 2017, entrevista personal).

Desde entonces hasta ahora más de un cuarto de siglo ha transcurrido. La situación vivencial de *pluma* ya no es la de aquel adolescente. “Ahora tengo que buscar los ingredientes, las situaciones [para vagar], es un poco más de adrede. [...] ahora preparo la situación [...] debo encontrar. Antes como que más o menos me encontraban esas situaciones en la adolescencia, ahora les busco. En la adolescencia me encontraban las situaciones y estaba vagando” (*pluma* 2017, entrevista personal).

Esta distinción entre el vagar adolescente y el adulto genera cuestionamientos, ¿qué se necesita para vagar?, ¿qué condiciones permiten el vago?, ¿cuándo se vaga?, ¿quién puede vagabundear? Vagar puede pensarse como una práctica del caminar sin dirección alguna, un caminar hacia una anti-dirección. Aun así, hay que tener la precaución de no pensar en una no-dirección, esto sería tanto como determinar una. Generalmente la dirección es una proyección hacia un objetivo, en este caso, la no-dirección señala un no-objetivo, no existe el por qué.

Si asumimos que vagabundear es ir a *hacer nada*, también es asumir un no-tiempo, o mejor aún, un tiempo no funcionalista, antagónico al usado por el dogma del trabajo: un tiempo no productivo. El cuerpo humano, primer espacio humano ubicado en el espacio mundo, sometido a la acción de caminar, significa un espacio que se apropia y resignifica efímeramente los espacios atravesados. Si a esto sumamos el uso no funcional del tiempo de

la caminante, la ecuación resulta en: “el uso del tiempo y el uso del espacio podrían escapar a las reglas del sistema, y sería posible autoconstruir nuevos espacios de libertad” (Careri 2009, 110).

Entre las primeras cosas que se aprende no solo en el *vagueo*, sino en todas las prácticas del caminar, es a disminuir los miedos: “el simple hecho de andar da miedo, y por tanto uno deja de andar” (Careri 2013, 2). Frente a lo cual, como ya se dijo, se invita a confiar en una misma, las conocidas, las extrañas, el ambiente, la incertidumbre, la no-dirección, el no-objetivo, el *hacer nada*, el no-tiempo. Otro miedo que disminuye al caminar es el “de estar perdiendo el tiempo” (3), una pérdida primero para el sistema capitalista de patrón colonial de poder y globalizante, y después para nosotras, integrantes de este sistema. Esta pérdida valdría la pena cultivar por medio del vagar, la deambulación o la deriva, pues demandan del tiempo según el ritmo personal de la caminante, afectando automáticamente la relación de dependencia de una hacia una misma.

Para *pluma* caminar no es tanto el acto físico gracias al cual nos ponemos en movimiento, sino el detonante para vagabundear una “sugestión mental que empuja [el acto de vagar]. Sensibilidad mental que se da para que uno camine con fuerza, por ejemplo, con fuerza de lloro, con fuerza de alegría, con fuerza de sensibilidades de este tipo, intangibles” (*pluma* 2017, entrevista personal). Aquí, esta modalidad para caminar es una zona liminal, un umbral en el que se está físicamente sensibilizada al punto de sentirse parte del todo en el momento, una vez conmovido (con-movido, con movimiento) y desarmado. Para esto, *pluma* gozó de:

[...] la suerte, la capacidad de quedarme completamente solo [...]. Llegaba un momento en que yo estaba completamente solo en el mundo, solo estaba yo y esto dependía de otras sensibilidades... Recuerdo que me ponía a llorar, aunque no siempre lágrimas, un llorar... a veces sí, pues de la respiración, porque estaba completamente solo, me sentía tan desprovisto de la humanidad que me conmovía pues, y cuando ya estaba conmovido, ahí me daba cuenta que estaba vagando. Estaba en un mundo donde no había más humanidad y era solo yo. Entonces, un requisito, un ingrediente que se necesita para vagar es: la soledad. [...] tuve la suerte de que en la adolescencia nunca, o casi nunca, nadie estuvo vagando conmigo, y eso fue necesario, pero más que de compañía humana, era soledad existencial... estar solo (*pluma* 2017, entrevista personal).

Según dice Gragnolini (2000, 52), quien analiza al *wanderer* o el caminante de Friedrich Nietzsche, esta noción “puede ser entendida como la ‘metáfora de la identidad’ en su obra [(de Nietzsche)], metáfora que supone la paradoja de la des-identificación en la

constitución de sí”. Este caminante solitario tiene la necesidad de irse, siendo el no-objetivo de su partida, y lo único que lleva consigo es su sombra. Entre el caminante nietzscheano y la *vaga* –la caminante *vagabunda*– encuentro similitudes. Según la autora, el primero representa el espíritu libre, mientras a mi parecer la *vaga* también lo personifica. En los dos casos debido a la “crisis” del desasimiento de “la casa”, el legado y la tradición familiar, para la “desintoxicación” personal (56-7). No obstante, la “crisis”, en la *vaga* del tipo de *pluma*, es sobre todo simbólica, y opera en el territorio fraternal y social subvirtiendo la práctica política y hospitalaria de la civilidad.³⁸

Vagabundear coloca a la caminante en una ruta diferente de la civilidad, la *obligación*, el *deber*, el *tener que*; preceptos sociales de control y domesticación explícitos que convierten a las personas en seres sumisas y funcionales al sistema (Foucault 2002, 233). La civilidad es, hasta cierto punto, un mecanismo necesario para ser en sociedad, a la vez, favorece a la naturalización de normas y leyes sociales, generalmente sobrepuestas sin consideración de las necesidades individuales y personales. Según dice Michel Maffesoli, abordado por Iglesias (2017, 2), el caminante “¿cumple de algún modo con el papel de mala conciencia. En virtud de su situación, sacude violentamente el orden establecido y hace recordar el valor de hacer camino?”.

La *vaga*, quien camina dejándose ser, estar e ir con el *deber* del *sin deber*; alejada de la familia más que física, simbólicamente, como obvia consecuencia de la decisión tomada; y, relegando la civilidad, se convierte en un ser sinvergüenza y desalmada, una extraña. Parece ser que esto deviene al adquirir la capacidad de *hacer uso de la vida* desde el pensamiento creado más que menos con cabeza propia y en oposición a lo normado, aun cuando esta negación no es intencional, sino un coherente resultado entre la teoría y la práctica. La *vaga* lejos de ser considerada virtuosa es calificada defectuosa, *status* otorgado debido, tal vez, a que una de las particularidades implícitas en ella es la práctica de la “pérdida de tiempo”: el tiempo de la *vaga* no es productivo, sino lúdico-constructivo. La *vaga* propicia extrañamiento al ser percibida como es, una persona con una forma de vida poco común, por

³⁸ Zigmund Bauman (2004) respecto a la característica del entorno social denominado civilidad por Richard Sennett, dice que: “[...] la vida urbana exige un tipo de habilidad bastante especial y sofisticada, toda una familia de habilidades [...]” (103). Más adelante en el texto, Bauman retoma las palabras de Sennett: “Usar una máscara es la esencia de la civilidad. [...] El propósito de la civilidad es proteger a los demás de la carga de uno mismo” (104).

tanto, no es una persona “normal” para la sociedad, aun cuando la vaga tampoco aspira a serlo. La mayoría de la sociedad discrimina a la vaga, ya que sus valores son anti-valores para la *no-vaga*. La minoría de la sociedad la percibe como un prototipo de humana atractiva al carecer principalmente de vergüenza y no tener reparos en manifestar frontalmente, por ejemplo, su oficio.³⁹ Incluso hay personas que la reconocen un ser social fundamental para el funcionamiento del mundo: en realidad, lo es. No obstante, en el mundo consumista pocos aprenden de la vaga y menos siguen sus pasos. Al contrario, la vaga puede ser tomada como *chiva expiatoria* de aquellas que necesitan de la otra a quien echar la culpa de los sinsabores mundanos, y en quien desahogar las frustraciones cuando las circunstancias ameritan.

pluma decidió no regresar al colegio al finalizar el tercer trimestre de cuarto curso (lo que hoy es primero de bachillerato). Su afición al *vagueo* por medio del caminar causó, desde la primera semana de clases de aquel año escolar, que la educación formal sea sinónimo de aburrimiento. Actualmente es sinónimo de fraude. Aun así, se forzó a *tener que* permanecer casi la totalidad de aquel año académico. Para entonces *pluma* ya era un ser de la calle, y esta pasó a ser el lugar de estudio. Lo que en la calle diariamente aprendió es sobre la vida misma, por medio de metodologías pedagógicas prácticas como el *vagueo* y el caminar. En cuanto a la teoría fue competencia única y exclusivamente suya abastecerse de esta, según intereses y tendencias personales, técnica de estudio hasta ahora vigente. “Tal vez, como habían anunciado los letristas, el vagabundeo conducirá ‘a la construcción consciente y colectiva de una nueva civilización’”. (Careri 2009, 108).

Según *pluma* el desasimiento en el *vagueo* es posible por las sensibilidades experimentadas que conmueven a la caminante inmersa en soledad. Para irse en la idea de Nietzsche, según Gragnolin (2000, 56), “es necesario transitar el desierto y la soledad, pero este es el camino a la gran salud, a la multiplicidad de perspectivas y modos de pensar”. Este

³⁹ Aunque *pluma* práctica el *vagueo*, al estar inserto en este sistema, trabaja, pero también labora. Aquí se entiende el trabajo como el desarrollo de una actividad “productiva” remunerada, aunque no siempre seleccionada voluntariamente; por tanto, no siempre el trabajo es del agrado de la obrera. En este caso, *pluma* trabaja independiente y ocupa más o menos la mitad de su tiempo, esfuerzo creativo, intelectual y físico en aquello. La labor la entiendo como una actividad voluntaria y generalmente no-remunerada, especialmente cuando está comprometida con el Arte. *pluma* labora independiente y colectivamente junto a la mutual creativa PNME y otros colectivos, ocupa más o menos la otra mitad de su tiempo, esfuerzo creativo, intelectual y físico en aquello. Tanto en el trabajo como en la labor *pluma* tiene autonomía sobre el horario y la planificación operacional. Sus ingresos económicos por medio del trabajo corresponden a los de una actividad independiente y parcial, por lo que son reducidos, aun así satisface sus necesidades materiales, pues son pocas. *pluma* predica que quiere *nada*, ejercicio práctico coherente a su pensamiento comprometido con la sencillez por medio del desasimiento material.

caminante no va tan solo como se piensa, va con su sombra: “la presencia de la alteridad y del doble en uno, otro aspecto de uno mismo que está indicando la multiplicidad del sujeto, y la presencia de la otredad en la mismidad” (57). En este sentido, quien camina moviliza también el pensamiento, diálogo constante de la caminante consigo misma en plena vida práctica, en contextos, situaciones y tiempos diversos y específicos según las coordenadas que impulsan a ser en soledad. Por esto, la movilidad no solo en el caminar, sino en el pensamiento y en la vida, hace que el *wanderer* no alcance una identidad última y definitiva, sino que sea merecedor de “una identidad des-identificada” (62). Esta noción nietzscheana coincide con las palabras finales dichas por *pluma*: “y como dije, ahora dije y mañana puedo estar diciendo otra cosa” (*pluma* 2017, entrevista personal); palabras similares iniciaron este diálogo.

A veces la reflexión de *pluma* cuando vaga se manifiesta en poesía, ¿qué tipo de poesía se crea por medio de la metodología pedestre? Reflexionar es un estado mental posterior a percibir, sentir, pensar y actuar, “La reflexión genera un bucle de *feedback* autosuministrado que nos permite aprender [...]. Se trata de usar la experiencia para convertirla en un recurso para el [...] crecimiento de la autoconsciencia y de la sensibilidad por la propia experiencia y sus consecuencias” (Zabalza citada en Domingo y Gómez 2014, 2). Para *pluma* vagar es la manera para construir la vida cotidiana. Cuando “hace la acción de dar pasos para concretar la vida en el cotidiano o en el cotidiano concretar la vida” (*pluma* 2017, entrevista personal), *pluma* vuelca el pensamiento en el acto para que devenga en conocimiento.⁴⁰ Vagabundear para *pluma* funciona acorde a lo que sucede en su mente según su realidad, y pone en práctica la reflexión personal por medio del cuerpo en el espacio-tiempo cotidiano. Luego la poesía en *pluma*, en estado de reflexión, es “como una herramienta del momento”:

Cuando caminas y en tu cabeza se están dando situaciones de tristeza, tú caminas llorando, puede ser literal o no que salgan lágrimas de los ojos, pero el acto ya no es caminar, sino llorar caminando [...]. La acción más fuerte va a ser esa fuerza que estás teniendo para llevar ese lloro. Entonces, esa fuerza es la que, digamos, está sujetando toda la vida en ese momento; todo el momento está sujeto a ese lloro que estás sintiendo o, tal vez, estás llorando [...]. Entonces, eso es para mí la poesía, un momento. Si uno siente que se conmueve todo el cuerpo, todo el mundo, y si te hizo llorar la grandeza de una nube tan descomunal que te

⁴⁰ Para *pluma* el pensamiento es “información codificada recibida por los sentidos”, y el conocimiento es “estar muy sensible a todo lo que pasa y no pasa” (*pluma* 2017, entrevista personal).

conmovió y viste esa nube [y reflexionaste]: negra nube oscura descomunal, y te sensibilizó tanto que enseguida apareció un llorar. Eso es poesía. (*pluma* 2017, entrevista personal).

Caminar por medio de la modalidad del *vagueo* no es tan sencillo como parece, como todo en la vida, hay que aprender, y mantenerla es una decisión, en este caso: una decisión de vida. *pluma* sigue vagando sin dirección, sin ruta. Mientras en la adolescencia el horario preferido para vagabundear era en la noche y la madrugada, ahora camina especialmente en el día y la tarde. Al final de este diálogo me pregunto, ¿cómo determina el momento del día en el caminar?, a *pluma* ¿ahora le cuesta más trabajo vagar que cuando adolescente?, ¿el vagabundear tiene un tiempo específico?, ¿cuándo es el tiempo *del vaugeo*?, ¿cuándo es el tiempo de vagar?

Capítulo tercero

Caminar en la experiencia artística

Retomando la breve revisión histórica sobre modalidades y técnicas del caminar, según el Arte canónico, Francesco Careri (2009, 121), –después de la *incursión urbana o visita* y el *ready-made urbano* dadaístas, la *deambulaci3n* surrealista y la *dérive* o *deriva* situacionista– dice que a mediados de la década de los años sesenta del siglo XX, el escultor minimalista estadounidense Tony Smith cuestiona la calle como signo y objeto del recorrido y el recorrido como experiencia, a partir de una serie de experimentaciones artísticas por medio del caminar en el desierto y en las periferias urbanas. Este constituye un momento crucial debido a que “la práctica del andar empieza a convertirse en una auténtica forma de arte autónoma”, pues emerge una serie de escultores con propuestas expandidas, tal como lo explica la crítica de arte Rosalind Krauss,⁴¹ fundando nuevas corrientes artísticas.

A partir de los cuestionamientos de Smith sobre la naturaleza estética del recorrido, surgen propuestas bajo la idea de *escultura en el campo expandido*, consideradas, por un lado, como la practicada por el artista también estadounidense Carl Andre, quien buscó habitar espacios-tiempos bidimensionales sin llenarlos, siendo la calle la escultura ideal. Escultura plana sobre la cual caminar como lugar y fácilmente removible para caminarla en otros espacios-tiempos. Por otro lado, surgen propuestas como la practicada por el artista británico Richard Long, quien consideró el caminar como una forma de arte en sí misma, “mi arte es el propio acto de andar. [...] mi arte se materializa andando” (124). Para este artista caminar es vivir la experiencia artística. De esta manera la historia del arte se desplaza del objeto artístico a la ausencia de este y, en consecuencia, según Careri, “el recorrido errático vuelve a ser forma estética dentro del campo de las artes visuales. [...] o mejor, como forma de anti-arte” (124-5).

Expandido el campo de acción de la escultura desde el minimalismo con Smith en dirección al espacio-tiempo vivido en el *Land art*, tendencia simbiótica entre escultura y

⁴¹ Para más información revisar el texto “La escultura en el campo expandido” de Rosalind Krauss, escrito en 1979 y publicado en *October* 8. <https://visuales4.files.wordpress.com/2011/08/rosalind-krauss-la-escultura-en-el-campo-extendido.pdf>

arquitectura, tenemos que el campo de acción común entre estas, a la vez, vinculado al paisaje y al recorrido, es el caminar, “[...] el hecho de andar se sitúa en una esfera en la que todavía es, a un mismo tiempo, escultura, arquitectura y paisaje [...]” (136). Así, en 1967, la obra de Long, *A Line Made by Walking*, fue la primera obra de creación artística realizada caminando y “ha sido considerada como un episodio fundamental del arte contemporáneo” (146).

Foto 4

A Line Made by Walking (1967)

Fuente: Archivo del artista

Elaboración: Desconocida

Seguido, exploraremos en los sentidos creativos y artísticos de las caminantes-dialogantes artistas, según el orden azaroso en la realización de las conversaciones.

1. Caminar fronteras

En este apartado, abordo la obra de creación *La Línea*⁴² de la artista, activista y promotora cultural Rosa Jijón (Quito, 1968), quien trabaja, principalmente: los temas, el ser extranjero y la movilidad humana, los paisajes críticos y la geopolítica, la historia y las fronteras. Las técnicas, fotografía, audiovisuales e intervenciones públicas. Y, las

⁴² Para más información dirigirse a https://rosajijon.com/2015/06/15/the-line-la-linea-_-acciones-dispersas/

metodologías, de intercambio y cooperación mutua con grupos de base y organizaciones especializadas en migración y derechos humanos.⁴³ *La Línea* es literalmente una línea puesta en escena por medio de la *performance*. Interpreta el tema *La frontera*: una línea imaginaria en diferentes geografías. Está integrada por seis segmentos de línea materializados en seis acciones en espacios-tiempos específicos; cada uno tiene un nombre propio. De ahí que la obra puede ser percibida como seis propuestas independientes de una misma serie, aun cuando la artista manifiesta:

Yo no les considero jamás a estas como varias obras, creo que es una sola obra. [Son] respuestas en el tiempo a la misma pregunta, [...] variaciones de un mismo tema, [...] por eso yo le llamo *acciones dispersas*. Es una sola obra que va encontrando latitudes diferentes. Digamos que son varios capítulos, y no está cerrado el trabajo, porque seguramente aparecerán nuevas oportunidades de trazar líneas o de caminar líneas o de seguir líneas o de imaginar líneas” (Jijón 2017, entrevista virtual).

Caminar es para Rosa “[...] el medio y el fin también” (Jijón 2017, entrevista virtual). En el registro audiovisual se aprecia que el caminar es para el desplazamiento de la performer en el objetivo de trazar *La línea*. Actualmente, seis *acciones dispersas* conforman la obra, acciones que propician pensar en seis segmentos de línea. Otras acciones para el desplazamiento son ir en cuclillas, agachada y gateando en reversa; según las circunstancias topográficas y climáticas de cada lugar. Caminar no siempre es posible. El desplazamiento es el medio para realizar *La Línea* y caminar es una de las posibilidades en este cometido. *La Línea Christa* fue la única *acción dispersa* realizada por medio del caminar.

Mediante varias formas para desplazarse, la artista trazó líneas al adherir cinta adhesiva en el suelo; desenrollar y fijar (clavando) cinta en la nieve; desperdigar sal y harina sobre la superficie terrestre; y, al desenrollar y amarrar cinta sobre la infraestructura de una edificación. En algunos casos caminar también es una acción para visibilizar y reafirmar la *linealidad* de los segmentos lineales una vez trazados. *La Línea* fue trazada en seis locaciones entre Ecuador e Italia en el lapso temporal 2012-2015 (cuatro años); es una obra *work in progress* o en proceso, por tanto, no concluye. La condición climatológica del contexto de cada espacio público irrumpido determinó la vestimenta de la *performer*, deviniendo en aislamiento para la autoconcentración desde la segunda acción. Dependiendo del caso, mascarillas, gafas, guantes, cascos industriales y *headphones* fueron usados. *La línea* tiene

⁴³ Para más información dirigirse a <http://rosajijon.blogspot.com/p/bio.html>

por antecedentes la práctica de “seguir una línea imaginaria. [...] estábamos [–la autora junto al artista colombiano Esteban Sandoval, integrantes del colectivo artístico *EquatorLab* (2007-2010) –] persiguiendo, como artistas, esta línea imaginaria que crea un sentido de centralidad en nuestros países” (Jijón 2017, entrevista virtual).

La primera acción para trazar *La Línea* fue *Borde* (2012), realizada en Spazio Menexa, Roma-Italia; remite a “la unión de todas estas fronteras, [...] de México con Estados Unidos, la del norte del Mediterráneo y Grecia con Turquía, creando una línea continua” (Jijón 2017, entrevista virtual). Según la autora, en el año 2012 estas fronteras eran las tres únicas en ser controladas por medio de *drones*, especialmente, para impedir el movimiento migratorio. La segunda acción es *The Line* (2013), elaborada en la Península de Greenwich-Antártica; “línea de confín, de límite, [...] limítrofe, [...] imaginaria [...] que de todas maneras demarca territorios al territorio sin límites que es por excelencia [la Antártica] gracias al *Tratado Antártico*” (Jijón 2017, entrevista virtual). La tercera, *Línea Christa* (2013), fue efectuada dentro de un centro cultural en Cesena-Italia; representa “la línea que establecieron [las tropas de Cesena, para] la resistencia europea con los norteamericanos, la resistencia a las tropas alemanas en la Segunda Guerra Mundial” (Jijón 2017, entrevista virtual).

Corridor (2013), la cuarta acción, sobrevino en el Centro de Arte Contemporáneo Quito (CAC); una “seudorreproducción de lo que es la vía Manta-Manaos, “[...] una brecha para poder exportar petróleo hacia los mercados asiáticos, y salir por el puerto de Manta desde la Amazonía” (Jijón 2017, entrevista virtual). *Bocscocenza* (2015), quinta acción, aconteció siguiendo la orilla del camino del río de Cosenza-Italia; “línea que separa a la ciudad antigua de todo el resto de la ciudad, la ciudad antigua que ha sido abandonada, [...] con estas ambiciones de desarrollo [...] del otro lado del río lo que construyeron fueron barrios modernos” (Jijón 2017, entrevista virtual). Finalmente, la sexta, *For rent* (2015), sucedió en El Malecón de Guayaquil-Ecuador; “me interesaba pasar por el centro histórico de Guayaquil, en donde se ha privatizado [el espacio público] impidiendo que la gente pueda circular libremente. [...] entonces me interesaba cuestionar [...] cuáles son los límites que le han impuesto a la sociedad guayaquileña en su propia ciudad” (Jijón 2017, entrevista virtual).

A pesar que las seis acciones dispersas de *La línea*, seis variaciones del mismo tema, conforman una sola obra, me permito segmentar y seleccionar *The Line*, acción realizada en

la Península de Greenwich-Antártica (2013),⁴⁴ en el marco de ARTEA: Residencia Sur Antártica convocada por el Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, para “interrelacionar arte, ciencia y tecnología” (Ministerio de Cultura y Patrimonio 2012, párr. N° 2), en cuyas bases se solicitó “proyectos que fueran o de valor técnico-científico o de valor geopolítico” (Jijón 2017, entrevista virtual). Propuesta que, según la artista, se apunta dentro del segundo requerimiento, la geopolítica:

[...] Lo que me interesaba era el gesto, lo absurdo que era. No tenía valor científico, era combatir contra el viento y la nieve, [...] era casi ridículo estar allá haciendo esta cosa ¿no? Entonces, a mí me parecía que [...] era también un poco decolonizar el concepto de ir a la Antártica. De la Antártica existen varias narraciones, la narración hegemónica es la narración heroica, cuando los nórdicos, hombres, [...] van a conquistar como machos europeos rubios [...] el polo sur. Yo decía bueno, una sudaca, mujer, que va a des-conquistar este espacio; es hacer una narración opuesta a lo que siempre ha sido, digamos, la historia heroica de la Antártica. [...] Fue un proyecto que tenía que deconstruir. [...] Deconstruía todo eso, era dar una visión femenina, feminista, sur, sur-sur, de hacer una narración opuesta de lo que siempre se había producido sobre la Antártica (Jijón 2017, entrevista virtual).

La línea geométrica incisa en el papel del mapa es una intervención plástica o visual que instaló formalmente la noción de frontera sobre el documento; resultado de negociaciones, y acuerdos políticos y económicos entre quienes administran el territorio (Achugar 2009, 133). La frontera en *The Line* es el trazo de una línea de cinta roja de más de cien metros sobre el territorio Antártico, zona que es de todos y de nadie. La artista delimitó y formalizó, física y simbólicamente, la ocupación ecuatoriana temporal en este territorio. La obra fue un ejercicio efímero de deconstrucción del discurso hegemónico sobre el Antártico, y una demarcación territorial fronteriza temporal. *The Line* fue delinear una línea (con una cinta fijada con clavos) al ras del suelo sobre la nieve, gateando en reversa y no caminando, pues así lo determinaron “los vientos impresionantes” (Jijón 2017, entrevista virtual). Una vez trazada *The Line*, la coordenada marcada, junto y paralelamente a ella, fue *caminada* por Rosa en escasos minutos, operación para reafirmar la linealidad de la línea, al tiempo que caminar en territorio de “propiedad” ecuatoriana. La cinta fue retirada una vez concluida la *performance*.

⁴⁴ Para apreciar el registro audiovisual de la obra, dirigirse a https://www.youtube.com/watch?v=G3Jm_QpVHSs

Foto 5
La Línea



Fuente: Archivo personal de la artista

Elaboración: Rosa Jijón. Península de Greenwich-Antártica. 2013.

La frontera como concepto geográfico designa “las orillas de la región interior de un país. [...] zona que tiene cierto grado de profundidad así como un carácter lineal” (Lawrence 2007, 232). Según la mirada histórica de Taylor Hansen Lawrence Douglas, la frontera es al mismo tiempo una proyección hacia el exterior del país y al territorio limítrofe o vecino adyacente a la línea divisoria. Un “ambiente de transición y cambio en medio del cual se encuentra el límite entre dos países” (235-6). La frontera como una noción ambiental en el entorno humano es peligro y oportunidad, fuerza centrífuga y factor integrante, *situación de contacto* y lugar de encuentro de dos o más fuerzas. Se puede decir que la frontera es una extensión simbólica del espacio. La noción de frontera de Turner, citado por Lawrence, me parece vigente hoy más que nunca, a más de un siglo después de manifestado: la frontera es un concepto impreciso, inexacto, elástico (245).

Si pensamos a *The Line* desde la premisa longiana, esto es, caminar como arte, concluimos que caminar es una herramienta artística dentro de una *performance*, el medio para conseguir el fin de la obra: trazar una línea de confín. Aun cuando este segmento fue realizado en un desplazamiento a “gatas”, la artista camina junto a la línea una vez trazada, *caminada* sobre un espacio que representó efímeramente territorio ecuatoriano, caminar en una zona fronteriza. Esto me hace cuestionar ¿qué significa caminar las fronteras? Caminar los seis segmentos de la obra de la artista, además de lo dicho, puede considerarse un medio para recrear el tránsito implícito al atravesar las fronteras y los límites, “estoy yo misma siendo la línea, estoy yo misma recorriendo mi obra o estoy recorriendo la obra en un territorio” (Jijón 2017, entrevista virtual).

Tras bastidores, resulta que la relación de Rosa con las fronteras geográficas supera la representación artística:

La caminata es, digamos, un transitar y se convierte en un elemento casi autobiográfico [...]. La historia de mi vida ha sido bastante de atravesar fronteras y de movilizarme, y de cambiar de país, y de cambiar trabajos, y de cambiar espacios, y de estudiar en un lado, y de nacer en el otro, y de trabajar en el otro, y de estar yendo y viniendo desde Italia hasta América Latina. Entonces, yo creo que ese transitar permanente que es mi existencia se fue convirtiendo también en un gesto artístico. [...] Yo soy alguien que corre, yo me entreno para correr medias maratonas, y yo creo que es la manera más interesante de conocer una ciudad, siempre es un pretexto. Donde estoy, voy y entreno, porque yo creo que corriéndole o caminando una ciudad es como mejor me entra ese territorio a mí. Entonces, yo creo que son como un conjunto de cosas. Este nomadismo que me caracteriza, esta obsesión que tengo por la invención de los confines y de los límites, y de las fronteras, y este tratar de entrar en un territorio conmigo misma, ser yo el objeto y el sujeto de la movilización. Eso, más o menos, es como caminar e ir dándole un sentido a través del caminar a las temáticas que voy tratando como artista (Jijón 2017, entrevista virtual).

La artista percibe las fronteras permeables, atravesables y alargadas. Su interés en ellas es, sobre todo, por aquello que sucede en la mitad, en el intersticio. Este espacio *inter* es aquella abertura entre los puntos de partida y llegada. “El caminar no es solamente unir dos puntos, sino este mismo tránsito es como el objetivo, [...] es un transitar permanente” (Jijón 2017, entrevista virtual). Caminar está mediado por el dejarse llevar mientras se traza *La Línea*, que, de representar una línea ecuatorial, mutó a una línea de confines, debido a caminar fronteras y territorios de conflicto. Nunca llegué a saber si Rosa ha estado en alguna frontera entre países, en qué condiciones y durante cuánto tiempo; si bien esta información puede resultar irrelevante para algunas lectoras, es un detalle clave para continuar

reflexionando e imaginando posibilidades creativas por medio del caminar como medio para la creación artística, pero, especialmente, como un medio netamente artístico o caminar como arte en sí mismo.

Con la obra de creación artística *Kamiñante (KÑT)*,⁴⁵ la mutual creativa *papelito no más es (PNME)*⁴⁶ literalmente atravesamos caminando las fronteras de Ecuador-Perú, Perú-Bolivia y Bolivia-Argentina. Este acto no solo abarcó las tres zonas fronterizas, sino también las seis ciudades donde se ubican. Además, caminamos ocho ciudades más, entre ellas las capitales de aquellos países. Cabe mencionar que caminamos para comunicarnos personalmente con extrañas, apropiarnos simbólicamente del espacio atravesado y *hacer cotidiano* en desobediencia civil. Bajo estas premisas atravesamos las fronteras tal cual se presentaron en el espacio-tiempo real, tratando de vivir, interpretar y expresar la experiencia por medio del caminar. La elasticidad de la frontera se proyectó en el territorio.

La frontera alberga un límite determinado por una línea internacional que separa el territorio de dos o más países, por tanto, la “propiedad” de dos o más naciones. En la práctica, como sabemos, esta línea es imaginaria, así que atravesarla es un ejercicio ordinario, como ordinario es caminar, acto cotidiano practicado por las pobladoras fronterizas habitantes de este espacio: aquí, ir y volver de un país al otro es “pan de cada día”. Empero, la extranjera, por la novedad de no vivir en un territorio de transición, suele apreciar con asombro el hecho que en un paso está literal en un país, al siguiente está en el país vecino, y, al tercer paso, haciendo un giro de 180° en el propio terrero, es posible regresar al país del que acabó de salir apenas unos segundos antes: caminar estas fronteras, fronteras entre países andinos, fue “un juego de niñas”.

Vas, llegas a pie, te miran, miras. En Huaquillas, a escasos metros de la línea internacional, destaca el *cambista*, hombre joven, adulto o adulto mayor sentado en silla junto a otro en plena calle o vereda. En mesas portátiles, en unos casos, y sobre las piernas, en otros, colocados están maletines llenos de dólares y soles para cambiar el dinero de la pasante; este es el negocio. Las comerciantes ofrecen alimentos crudos y preparados; postres, jugos y batidos; ropa y zapatos; bolsos y maletas para viaje; artículos para el hogar y aparatos

⁴⁵ Revisar la nota al pie 3.

⁴⁶ Revisar la nota al pie 4.

electrónicos; entre otros. El comercio formal y, especialmente, el informal inundan la frontera ecuatoriana, y junto a vehículos ligeros contribuyen a dinamizar y caotizar esta zona.

Caso contrario es el lado peruano. En el año 2015, la zona fronteriza de Aguas Verdes ya no era la misma que la del 2013, tiempo en el PNME también habitamos este espacio a causa de otro proyecto artístico. En aquella ocasión la frontera peruana era similar a la ecuatoriana y el paso fronterizo era imperceptible al estar permeado por un comercio similar y pululante. En el 2015, la calle peruana estaba libre de comerciantes informales; habían sido reubicados. La calle del paso fronterizo, pasaje continuo entre los territorios ecuatoriano y peruano, aun siendo la misma apenas dos años atrás, era otra en aquella época. La diferencia de la dinámica comercial visibilizó la imaginaria línea internacional en la frontera.

Y es que ni la geografía, ni el clima tampoco distinguen fronteras. En los tres confines atravesados a pie observé que la disposición de la “línea” internacional coincidía en la mitad de los puentes internacionales, construidos sobre el paso de angostos ríos; infraestructuras utilizadas especialmente por peatonas habitantes del lugar. La función del puente es, en principio, la de unir territorios “separados” por las “fronteras naturales” como los ríos Zarumilla, Desaguadero y Villazón o La Quiaca. Pero, la frontera, cualquiera sea esta, incluso la “natural”, es artificial, “un límite territorial no existe en la naturaleza o por sí solo, sino que su existencia depende del hombre; específicamente, del diplomático o de quien toma las decisiones políticas y de quien indica por dónde se debe trazar la línea divisoria. [...] son siempre subjetivos y definidos antropocéntricamente” (Lawrence 2007, 234). La invención de las “fronteras naturales” es una cuestión política, para extender la dimensión territorial, el control y el poder. El clima tampoco entiende el invento de las fronteras. Un día permanecemos en la frontera peruana y al siguiente en la frontera boliviana; no obstante, la temperatura promedio en estos territorios fue la misma, 5°C. El color del firmamento, la humedad del ambiente y la velocidad del viento referían a un mismo territorio.

Fue sencillo atravesar las fronteras entre Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina. Ir y regresar caminando fue acto oficializado una vez anunciada la salida en un país y la entrada en el otro. No solo nuestra condición de extranjeras con los papeles e historial en regla fueron pases seguros para aquello, sino también nuestra fisonomía similar, principalmente, a la peruana y boliviana, factor que actuó miméticamente a nuestro favor. En el paso fronterizo boliviano-argentino, la cosa no varió mucho. Al caminar La Quiaca y Jujuy corroboré una

fisiognomía similar a la nuestra en las habitantes; hasta entonces ignoraba que hubiera argentinas con color de piel y apariencia similares a la de las pobladoras de los países andinos anteriormente atravesados.

Quiero delirar y pensar que la similitud en el tipo fisiognómico tiene una obvia explicación. Podemos dilucidarla al remontarnos al deambular en una situación similar a la experimentada por el grupo *dadaísta* en proceso de conversión al *surrealismo*; quienes salieron de París y llegaron al azar al poblado francés Romorantin, donde el automatismo psíquico actuó en la experiencia del recorrido. “El recorrido surrealista se sitúa fuera del tiempo, atraviesa la infancia del mundo y toma las formas arquetípicas del errabundeo en los territorios empáticos del universo primitivo. [...] Este territorio empático penetra en la mente hasta sus estratos más profundos, evoca imágenes de otros mundos [...]”. (Careri 2009, 82-3). Y lo que este paraje evoca en mí es la parentela humana en habitante de vecinas geografías, marcando no solo la cultura, sino también un ser fisiognómico acorde al lugar habitado. Por un momento visioné la familiaridad entre las habitantes de los Andes, hermandad caracterizada por la peculiaridad orográfica. Y bueno, la cosa cambia al caminar Salta, Córdoba y, especialmente, Buenos Aires, ciudades de influencia europea evidenciada fácilmente en las formas y colores del paisaje humano.

En este caso, caminar las fronteras de los países andinos Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina de dos caminantes andinas, arrojó específicas situaciones y experiencias relacionadas especialmente al libre y fluido tránsito. Desde este punto de vista, lo aquí compartido evidencia un tipo de caminar y vivir en un tipo de frontera que la puedo considerar abierto, hasta entonces eran, como dice Lawrence, “frontera[s] de inclusión”. El caminar de pasantes en zonas de conflicto como la frontera México-estadounidense, o las de los países del Mediterráneo central, obviamente, debe ser una experiencia antagónica a esta; aún más en condición de migrante indocumentada, desplazada o refugiada. Recalcado esto, la experiencia fronteriza en la obra de creación KÑT encaja con el concepto de frontera como un lugar de encuentro entre quienes están situadas a cada lado de la línea limítrofe, “[...] Una frontera constituía un punto de encuentro entre dos o más fuerzas o grupos de personas; su existencia dependía del encuentro entre estos dos elementos, lo que daba lugar, a su vez, a una situación de contacto” (Lawrence 2007, 251). Atravesar estas fronteras evidenció y fomentó una *situación de contacto*.

Foto 6
Balanza N° 347



Fuente: Archivo KÑT

Elaboración: PNME. Frontera Bolivia-Argentina. Miércoles, 02 de septiembre de 2015.

Dado que las fronteras existen en las personas y no en la naturaleza, habría que primero considerar las relaciones humanas y el comportamiento tanto individual como social. Esto implica interacción cultural entre la población fronteriza, a la vez, connota diferencias, y, justamente, la diferencia es lo que suele provocar confrontaciones. “[...] la diferencia se degrada en desigualdad; la igualdad en identidad; estas son las dos grandes figuras de la relación con el otro, que dibujan su espacio inevitable” (Todorov 1992, 157). No obstante, las fronteras al ser espacios de intercambio determinan el uso del espacio público dentro de una dinámica activa mediada, principalmente, por la práctica del caminar; sobre todo por el

⁴⁷ Realizada en el límite internacional de cada frontera. “línea que separa dos territorios sujetos a soberanías diferentes” (Lawrence 2007, 232). *Balanzas* fue una serie de tres esculturas, balanzas de platillos de pequeño formato elaboradas con material reciclado *in situ* y colocadas sobre las líneas imaginarias de las tres fronteras de los países caminados. El platillo ubicado sobre un país, contuvo tierra del país vecino. Un juego de equilibrio que interpeló la equidad en la relación, de narrativas y finales diferentes unos de otros, debido a las condiciones climáticas, dinámicas de las transeúntes y características propias en la construcción de cada escultura.

intercambio comercial. El desenvolvimiento callejero es ágil, altamente transitado por la movilización peatonal. El ir y el volver es constante a lo largo de cada jornada.

En el año 2015, recorrer estas fronteras implicó caminar espacios principalmente públicos civiles, aun cuando el resguardo policial y militar, como toda frontera, es mayormente visible y restrictivo. En principio, la presencia de estos actores en estos lugares no solo es para fiscalizar asuntos migratorios, sino también para controlar la gran afluencia de personas, el contrabando, el tráfico de drogas y la trata de personas: las dinámicas fronterizas fácilmente pueden ser empleadas para cometer actos delictivos. Las fronteras atravesadas en estos cuatro países andinos, según la experiencia KÑT, son estimadas como espacios altamente civiles, tal como lo expuesto por Bauman.⁴⁸ Se pudo enlazar el contacto hasta físico con la desconocida por medio del roce, por poner un cotidiano y sencillo ejemplo.⁴⁹

En este caso, las fronteras fomentaron en PNME, pasantes extranjeros no-turistas, el dialogo constante en cada parada realizada, ya sea para descansar y contemplar, conversar y averiguar por el lugar, negociar o conocer el entorno. Caminar en estas circunstancias resultó una forma de experimentar la frontera desde la fugaz convivencia con la otra, logrando asimilar la novedad y lo diferente sin vomitar lo ajeno y extraño. En unas ocasiones, mantuvimos más o menos intacto lo hallado y recogido en el camino, mientras en otras, transformamos, en parte, la otredad, aunque no hasta el punto de aniquilarla (Bauman 2004, 109).

Caminar aquellas fronteras ecuatoriana, peruana, boliviana y argentina resultaron permanencias cortas en lugares de paso. Encuentros móviles y flotantes de extrañas tolerando la presencia de la otra sin pretender anular la subjetividad idiosincrática, sino, por el contrario, destacando y resaltando la diferencia. Metodología para conocer y aprender de ella en la duración del acto de caminar, la espera y el encuentro. Las otras, las diferentes, hicimos del caminar el elemento común de identificación e integración humana. Caminar fronteras es franquear pasajeramente lugares, propiciando no *tener que* seguir el mismo patrón de

⁴⁸ Revisar la nota al pie 38.

⁴⁹ Aquí se piensa y reflexiona las fronteras en relación a las posibilidades intersubjetivas al momento de caminar el espacio público, en la grata experiencia de KÑT. Las restricciones policiales y militares, como *tener que* presentar un pasaporte para cruzar al otro lado, fueron inevitables. Al ser las fronteras zonas de vigilancia y control explícito, dichas instituciones ejercen poder con mayor incidencia y, como toda institución, estas emplean dinámicas, mecanismos y tiempos propios de estos sistemas.

conducta de las habitantes del lugar. Consideraciones como “todo el mundo debe sentirse como en su casa, aunque nadie debe comportarse como si estuviera en su casa” (Bauman 2004, 111), fue poco aplicado. Caminar estos confines sudamericanos sobrevino en un acto de tolerancia. Las personas con las que nos relacionamos, tanto habitantes como otras pasantes, estuvieron dispuestas a dejar ser a la otra en un tiempo de convivencia casi efímero. La tolerancia mutua fue posible aun cuando no pudimos escapar a las trabas propias del sistema, como *tener que* llevar con nosotras el imprescindible pasaporte, para, efectivamente, atravesar las fronteras.

Hacer con cada paso espacios-tiempos de encuentros efímeros tiene la propiedad de ser en la *zona de contacto*, en la zona fronteriza, una intersección también fugaz y, por tanto, de altas posibilidades de hacer experiencias entrañables. Las personas, generalmente, en estas circunstancias, mostramos nuestra parte armoniosa por medio de la *civilidad*, “El encuentro entre extraños es *un acontecimiento sin pasado*. Con frecuencia es también *un acontecimiento sin futuro*, una historia que, sin dudas, no ‘continuará’, una oportunidad única que debe ser consumada plenamente mientras dura y en el acto, sin demora y sin postergaciones para otra ocasión” (103).

Caminar en experiencia también demuestra que las fronteras y límites pueden ser zonas amigables en algunos territorios, por consiguiente, todavía es posible caminar con cierta libertad. Cosa contraria sucede en fronteras como la ubicada entre México y E.U., donde las nociones imaginarias se materializan a cada paso y devienen en reales, palpables y hostiles; resultando un caminar si bien no imposible de realizar, sí sobremanera dificultoso y hasta peligroso.

2. Caminar acosada

Caminé al encuentro de Valeria Andrade al lugar marcado por las coordenadas. Sentada casi al ras del suelo y a la espera, el paisaje se tornó en piernas y pies de las transeúntes del lugar. La moda o, tal vez, la coincidencia en el tipo de calzado usado por la mayoría de mujeres que por allí caminaban, me llevó a imaginar que a lo mejor era tiempo de botas. Así, observando botas de varios modelos y colores, y pensando que mis favoritas son las de caña baja, o mejor dicho, los botines, conocí a Valeria. Primero, conocí el calzado

que usaba aquella tarde, justamente un par de botas negras, botas en un cuerpo que al detenerse, no caminar más y esperar, me alertaron que podía tratarse de ella, y, efectivamente, era Valeria.

Valeria Andrade (Quito, 1973) es bailarina desde los nueve años. “Quiteña de procedencia y procederes” (Andrade 2017). Su labor investigativa y creativa, direccionada a la producción social del cuerpo/corporalidades en contextos determinados del espacio público, la desplazaron a otros lenguajes como el literario, la *performance*, el video, la instalación y la antropología visual. Como la mayoría de artistas, también ha ejercido de gestora cultural. Actualmente está dedicada a la docencia.

*Cañón de carne*⁵⁰ es una de nueve intervenciones artísticas urbanas realizadas por Valeria junto a un equipo de artistas colaboradores en el centro-norte de la ciudad de Quito en el año 2006. Esta serie de *performances* denominada *Prácticas Suicidas*, decantadas en nueve videos-*performances*, consiste en la representación y la recreación de prácticas corporales urbanas accionadas cotidianamente por las habitantes de la ciudad, y trata “[...] cosas que hace la gente con su cuerpo y con su subjetividad en esos espacios” (Andrade 2017, entrevista personal). Las intervenciones *Oiga qué le pasa pues*, *Al vuelo*, *Colchón verde*, *¿Y ahora? Hacen falta paredes*, *Angelita atraviesa bajo la montaña*, *El impedimento de la espera o Aguanta mamotreto*, *La torera* y *Transformes* cuestionan comportamientos específicos concretos usualmente accionados al habitar la ciudad. *Cañón de carne* evidencia el actuar y el comportamiento masculino frente al caminar solitario de una femenina mujer en la ciudad de Quito. “Una de las experiencias más brutales de caminar como mujeres es recibir el acoso en la calle” (Andrade 2017, entrevista personal).

En el video-performance *Cañón de carne* se aprecia a Valeria Andrade cuando tenía treinta y cinco años, poseedora de un cuerpo desarrollado y mantenido por la danza, “un cuerpo atravesado por la técnica y por la tecnología” (Andrade 2017, entrevista personal). Cuerpo que, además, aparenta ser de menos edad, aun cuando esa no es la intención. Mientras Valeria camina a plena luz del día por las veredas de algunas calles de “La Zona”,⁵¹ ella es

⁵⁰ Para más información dirigirse a <https://www.youtube.com/watch?v=hI2-Z-fHeM4> <http://www.laselecta.org/2009/05/practicas-suicidas-valeria-andrade-pedro-cagigal/>

⁵¹ Nombre popular con el que se denomina a la Av. Amazonas en la zona de La Mariscal, sector que abarca no solo esta calle sino algunas otras.

violentada por incisivas miradas y palabras que, lejos de ser una demostración de galanteo, más bien resultan ser una clara demostración de acoso sexual callejero.

Foto 7

Cañón de carne



Fuente: Archivo videográfico personal de la artista

Elaboración: WASH, Lavandería de arte. Zona de la Mariscal en Quito. 2006.

Una joven mujer camina de día por las calles de una ciudad. Usa un vestido de verano, estampado y descotado. Se aprecia la parte superior de la espalda, los hombros, y brazos; igualmente las pantorrillas. Usa zapatos de taco tipo sandalias. Está discretamente maquillada, y el cabello corto y rizado apenas intervenido. No lleva cartera, bolso o maleta; y, mucho menos compañía. El caminar de esta femenina mujer es de paso ni tan rápido, ni tan lento; puede interpretarse como un caminar en modalidad paseo. Va sin apuro, su paso parece revelar que no *tiene que* cumplir con algún requerimiento temporal por caducar. El caminar no es impostado ni forzado. La apariencia más la cadencia del andar la hace parecer una mujer “normal”. Sola va por la ciudad y, mientras camina, muchos de los hombres con los que se cruza en el camino interrumpen sus actividades para voltear y verla al pasar, especialmente cuando está de espaldas hacia ellos. No hay que desmerecer el hecho de que algunos hombres, aunque son minoría, apenas la miran y pasan sin hacer de ella un objeto de deseo. Entre los hombres que invaden la corporalidad de Valeria por medio de la mirada

incontinente se encuentran, especialmente, obreros de la construcción; también hay vendedores ambulantes, policías y extranjeros; jóvenes, adultos y adultos mayores.

En el video, se escucha pitos de automóviles que bien podrían estar dirigidos a Valeria, así como el característico silbido que algunos hombres, principalmente, emiten cuando “galantean” en las calles de nuestro contexto; aquel silbido que, seguramente, en este instante recuerdas y hasta puedes interpretarlo, así como yo puedo. Lo más aterrador de la *video-performance* es el diálogo. Valeria llama por teléfono a uno de aquellos *call center* especializados en apoyar y brindar ayuda a personas desesperadas. El operador escucha los motivos que entristecen y angustian a Valeria, entre los que destacan no saber por quién votar en las próximas elecciones y ser víctima del acoso sexual callejero cuando camina por las calles. El hombre sigue –imagino– el procedimiento en aquellos casos y pregunta a Valeria si tiene ganas de suicidarse, si llora muy fácilmente, su opinión acerca de los hombres y si tiene coraje. El señor finalmente sentencia: “son cada quien responsables de caminar, pues, *brother*” (Andrade 2006, min 2:35) y, más adelante, concluye argumentando:

Operador: Cuando una niña es abusada sexualmente en el tiempo de la niñez, tiende a poseer un espíritu que se llama *espíritu de la seducción*. Cada vez que esta persona camina tiene instintos solo de seducción, le ven a uno como que uno fuera un objeto sexual. Entonces, eso se les activa y envían sus vituperios, sus patanadas y toda la cosa. Entonces hay alternativas [para] que tú puedas estar tranquila, que tú puedas salir a la calle, por ejemplo. Sí hay como ayudarte.

Valeria: O sea que ¿es como que hubiera un deseo oculto en mí?

Operador: ¡Eso, justamente, Vale!

Valeria: Y ¿por eso después me dicen cosas?

Operador: ¡Sí!, justamente eso, Vale; esa es la verdad... Medítalo Vale.

Valeria: Está bien.

Operador: Por favor, gracias por llamarme y sigue adelante, te pido de todo corazón.

Valeria: Voy a intentar, sí. (Andrade 2006, min 2:57).

Valeria se sitúa como bailarina con la necesidad de hacer experimentos corporales que la danza no permite. Ella se desplazó a la *performance* en la idea de que este lenguaje era el más adecuado para expresar ciertas necesidades por medio de la creación y el cuerpo. La artista no considera que en la obra *Cañón de carne* caminar sea un hecho artístico propiamente, sino que es una herramienta, un medio, que permitió alcanzar el cometido: representar y visibilizar prácticas cotidianas urbanas femeninas que detonan violencia en contra de la mujer y que son minimizadas. Por el contrario, la artista considera que esta obra es indudablemente una *performance*. El recorrido de la obra duró toda una mañana, acción

editada en un registro de cuatro minutos. La trayectoria no fue predeterminada, salvo que sería en “La Zona” y el sector de la Mariscal, a fin de encontrar una población masculina diversa.

Según Valeria, coincidentalmente, en el recorrido encontró varias construcciones en progreso, por tanto, con varios hombres obreros de la construcción. Desde la experiencia personal, de varias amigas y familiares mujeres, generalmente, los hombres del sector social popular, como los señores albañiles, son quienes mayormente “coquetean” en nuestro medio a través de expresiones evidentes como las sonoras: silbidos, besos volados y otros ruidos vocales; manifestaciones “pintorescas” y explícitas con relación a otras prácticas que operan sesgada y solapadamente. No obstante, el trasfondo del acoso sexual callejero es el mismo, sin importar la clase social del acosador: una manifestación sexual en la calle, generalmente, de un hombre sobre casi siempre una mujer.

Los acosadores en su mayoría son hombres y las víctimas mujeres, ya sea en el ámbito público (la calle, el transporte y los no-lugares como los centros comerciales) o en el privado (el lugar de trabajo, de estudios, el hogar). La diferencia entre el acoso de un obrero de la construcción y el de un empresario, por poner dos ejemplos, se remite a una cuestión de forma más que de contenido. Entre las manifestaciones y expresiones más evidentes destacan, además de los pitazos, los sonidos vocales y las miradas obscenas; los “mensajes de contenido sexual implícito y explícito, gestos vulgares y miradas prolongadas” (Espinosa 2014, 65). También están las miradas valorativas hacia el cuerpo, el acorralamiento, el seguimiento y la persecución; la masturbación, los toques o las “mandadas de mano” (16-7). Sin embargo, “[...] el acoso sexual no siempre tiene por objeto la posesión sexual que parece perseguir exclusivamente. **La verdad es que tiende a la posesión sin más, mera afirmación de la posesión en estado puro**” (Bourdieu citado en Espinosa 2014, 59).

La mayor parte de las testimoniantes en la investigación sobre el acoso sexual callejero en Quito, realizado por Marjorie Gabriela Espinosa Plúa (2014, 52), son víctimas violentadas mientras caminaban en la calle. Siete de ocho testimonios de las agresiones fueron perpetradas cuando las mujeres caminaban solas: la mujer es “apropiable en tanto no tiene un hombre que la acompañe —y en este sentido, que la posea—” (60). El delito fue cometido por un hombre o varios cuando se encontraban en compañía de otros hombres. Teniendo en cuenta que el espacio público es, por sobre todo, considerado masculino,

mientras que el espacio doméstico, es decir el privado, es considerado propio de la mujer, ergo, las mujeres que caminan en las calles acompañadas de hombres son menos presa fácil que aquellas que andan solas.

Con todo lo expuesto se puede concluir que el acosador sexual “trata de reafirmar su poder masculino sobre el cuerpo de una mujer desconocida sobre quien se siente autorizado de poder molestarla, tocarla, acorralarla o atacarla” (53). De esta manera, la mujer tan solo es una herramienta para aumentar el capital simbólico de aquel hombre que suele recurrir a estas prácticas masculinas en la interrelación social y el “cortejo”. En este contexto “el acoso sexual constituye una violación al libre desarrollo de la personalidad en la medida en la que impide a la mujer mostrarse tal y como es en la calle o incluso transitar en ella a la hora que desee” (61).

La mayoría de mujeres hemos sufrido acoso sexual, en diferentes niveles de violencia, mientras caminamos la calle, así como en diferentes etapas de la vida, siendo la más vulnerable cuando la mujer más joven es, “[...] una cosa es caminar siendo joven y otra con cara de adulta. Ahora que camino en la calle casi no se meten conmigo. Mientras más joven era, más violento fue. Me dijeron las peores cosas cuando yo tenía entre quince y veinticuatro años” (Andrade 2017, entrevista personal). Parece que la mujer mientras más edad tiene más inmune a estos ataques es, pues la madurez permea la apariencia y, poco a poco, la salvaguarda de los estereotipos que la mirada social general busca, suscritos, principalmente, a la juventud. No obstante, el hecho de que una mujer sea menos joven no es garantía para dejar de ser acosada. Se conocen casos de mujeres maduras y ancianas agredidas hasta el punto de ser violadas y asesinadas.

Entonces, ¿qué es lo que la mirada masculina busca? Estamos atravesadas por el patrón colonial de poder que, además es androcéntrico. Esto implica que la mirada, aun sea de nosotras las mujeres, está atravesada por preceptos masculinos. En este sentido, la mirada masculina es la mirada generalizada de la sociedad, de este modo “[...] la experiencia femenina del cuerpo [es] el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetivación operada por la mirada y el discurso de los otros” (Bourdieu 1999,83).

La mirada está conformada, según Bourdieu (1999), por *estructuras fundamentales* que hacen de los cuerpos productos sociales, en correspondencia a actividades y hábitos que

permiten asociar características psicológicas y morales; características corporales adquiridas por esquemas de percepción (83-4). “Así pues, la mirada no es un mero poder universal y abstracto de objetivación [...]; es un poder simbólico cuya eficacia depende de la posición relativa del que percibe y del que es percibido o del grado en que los esquemas de percepción y de apreciación practicados son conocidos y reconocidos por aquel al que se aplican” (85). Bourdieu señala que la mujer, en cuanto objetivada, “existe fundamentalmente por y para la mirada de los demás” (86). En estas condiciones, el cuerpo de la mujer es el primer territorio de disputa simbólica entre la mirada de quien existe en dicho cuerpo y la mirada de los otros.

En el *video-performance*, Valeria camina la calle mientras es permanentemente agredida “sin que con esto quiera decir que soy una víctima. No soy de ningún modo una víctima, pero me molesta” (Andrade 2017, entrevista personal). Va vestida femeninamente, lo que parece ser sinónimo de sensualidad, a la vez de provocación, “[...] no puedes ponerte un escote, no puedes ponerte una falda porque recibes violencia y es brutal” (Andrade 2017, entrevista personal). De las mujeres se espera que seamos femeninas, esto resulta ser “a menudo una forma de complacencia respecto a las expectativas masculinas, reales o supuestas, especialmente en materia de incremento del ego” (Bourdieu 1999, 86). La mujer, según lo dicho, se constituiría bajo la mirada del otro, de manera que si su cuerpo no se ajusta a lo establecido socialmente genera conflicto a la portadora de aquel cuerpo; mientras que si se ajusta es, en principio, aceptada.

La obra de Valeria también abarca la relación del caminar con un tipo determinado de cuerpo femenino y en una geografía también determinada. Por un lado, cuando las mujeres caminan mostrando piel en la sierra ecuatoriana:

La exposición resulta impúdica [...], están tan desacostumbrados a ver piel que no pueden quitarte la mirada del escote o de las piernas. [...] es una mirada que desnuda y al momento de desnudar también menosprecia, [...] no es una mirada que aprecie o que reconozca tal vez una belleza, sino que es una mirada que denigra, castigando la exposición” (Andrade 2017, entrevista personal).

¿Cómo es el caminar de una mujer en la región costa del Ecuador?, ¿cómo es el caminar de una mujer costeña en la región sierra?, ¿cómo es el caminar de una mujer serrana en la región costa? Estas interrogantes evidencian realidades latentes. Lo que habría que considerar es de quién viene la pregunta, en qué circunstancias se hace y para qué fines.

Negarme a hacerlas sería negar estas situaciones, por la posibilidad, por ejemplo, de que sean tomadas como incitaciones para el acoso sexual callejero.

Por otro lado, cuando las mujeres caminamos vestidas con atuendos flojos, chompas, capuchas, pantalones holgados y zapatos deportivos, es decir, bajo parámetros poco o nada “femeninos”; también somos valoradas, medidas, pesadas y descritas. Si a esto sumamos altas estaturas corporales “para ser mujeres”, rostros sin maquillaje y senos fisiológicamente suficientes para algún día dar de amamantar a otra humana, esto es, pequeños para la *doxa* de belleza generalizada; entonces, igualmente somos evaluadas, y en este caso catalogadas anormales, en unos casos, o clasificadas lesbianas o “marimachas”, en otros. “[...] a los ojos de los hombres, las mujeres que, rompiendo la relación tácita de disponibilidad, se reapropian en cierto modo de su imagen corporal, y, con ello, de su cuerpo, aparecen como no ‘femeninas’, prácticamente como lesbianas” (Bourdieu, 88). Tanto si la mujer se manifiesta femenina, exponiendo o no la piel, como si se expresa “masculina”, el acoso sexual callejero, parece un inevitable destino para nosotras; y, en cualquier caso, se trata de un asunto violento.

A la premisa del señor del *call center* que “ayudó” a Valeria cuando llamó en busca de consejo: “son cada quien responsables de caminar, pues, *brother*”, habría que acotar que también son responsables de que podamos caminar, principalmente las mujeres, “[...] los medios de comunicación, la iglesia, el Derecho, el Estado y la familia. [Quienes por el contrario] han servido como medios para perpetuar, como algo natural, la superioridad masculina y la inferioridad femenina” (Espinosa Plúa 2014, 41). La concepción de masculino como sinónimo de poder, frente a lo femenino como sinónimo de debilidad, opera en todos los ámbitos de las esferas pública y privada, y, fácilmente, se visibilizan, por ejemplo, en la cotidiana acción de caminar, cuando quien camina es una mujer sola. De manera que no es cierto que la responsabilidad de la caminante es tan solo suya, sino que también es la responsabilidad de varios estamentos.

Aun cuando el acoso sexual callejero es mayormente practicado por hombres hacia las mujeres, también existen casos que dan cuenta de lo contrario. En el día 71 del primer capítulo narré el caminar de *María*, una mujer percibida a lo largo de su vida como hombre, imagino por varias razones, entre ellas, tal vez, por el modo de caminar. El tipo de caminar de *María* lo considero *caminar al borde*, en este caso, por seguir una trayectoria entre lo femenino y lo masculino determinada por su forma corporal, más el uso de atuendos

“masculinos” escogidos y usados voluntariamente. Aquella mujer confundida por hombre mientras caminaba, sufrió acoso sexual aun en compañía de su prima, acoso perpetrado por un grupo de mujeres quinceañeras mientras se transportaban en bus. Según algunas investigadoras, el hombre acosador, generalmente, no se mete con una mujer cuando está acompañada de un hombre; mientras que en este caso, *María*, en tanto considerada hombre, fue acosada aun en compañía de una mujer, su prima. De igual manera que el acoso masculino, aquellas chicas operaron bajo el respaldo del grupo en el que se encontraban. El acoso se remitió a silbidos y llamar la atención de *María* diciéndole “amigo”, no hubo agresión verbal ni tampoco física, las acosadoras lo hacían a la distancia, desde el amparo del bus de transporte escolar.

Al retomar y destacar este paraje, invoco aquel caminar de hombre con el que se mimetizan tantas mujeres. No creo que el caminar sea la única razón por la cual algunas personas confunden el género de otras, sino más bien, creo que es un conjunto de elementos y entre ellos incluido puede estar el caminar. Existen casos de mujeres que emplean la pantomima como táctica inconsciente para ser en el mundo y operar en el cotidiano. Hacer pantomima de lo masculino, en ciertos casos, surge por el deseo de las niñas de jugar “como niño”, es decir, en la calle, trepar árboles y muros, ensuciar y ensuciarse, correr, saltar y revolcarse intensamente, golpear y golpearse, demandar y exigir acción física, abarcar grandes territorios y relacionarse con extrañas. Todos estos juegos requieren del espacio abierto, correr riesgos y de cierta libertad. También suele haber casos en que las niñas crecen con un sinnúmero de hombres entre hermanos, primos, amigos, amigos de los amigos y, apenas, un par de primas y amigas. De manera que para la niña los juegos practicados por los niños son más comunes, mientras que los juegos de niñas, en estas condiciones, aunque también pueden gustar, son un tanto desplazados.

Ya en la adolescencia, la socialización en espacios-tiempos visitados por multitudes de jóvenes en las noches, ocasiona que algunas mujeres optemos por un tipo de operar mimético a lo masculino, por ejemplo, al preferir ropa suelta, calzado deportivo y relaciones amistosas con hombres; esto genera ciertos códigos de convivencia para la seguridad y la comodidad. La mujer, en estas circunstancias, considera “pares” a los hombres aun cuando este sentir puede no ser mutuo, sino aparentado; situación que es posible en la medida que la

mujer hace del hombre, hasta cierto punto, el objeto de la pantomima. Respecto de la pantomima de la mujer, Judith Butler (2002) retoma la propuesta filosófica de Luce Irigaray:

[...] la pantomima es esa opción misma de lo femenino en el lenguaje. Imitar significa participar precisamente de aquello que se imita y si el lenguaje imitado es el lenguaje de falogocentrismo, luego, este es sólo un lenguaje específicamente femenino en la medida en que lo femenino está radicalmente implicado en los términos mismos del falogocentrismo que se procura reelaborar. [...] jugar con la mimesis significa ‘revelar’ el hecho de que, si las mujeres son tan buenos mimos, ello se debe a que no fueron sencillamente resorbidas por esta función. *Además permanecen en otra parte*: otro caso de la persistencia de la ‘materia’. Hacen la pantomima del falogocentrismo, pero también exponen lo que está cubierto por la autoreproducción mimética de ese discurso (84-85).

La mutual creativa PNME caminamos espacios rurales y urbanos de catorce ciudades de cuatro países a pretexto de la obra de creación artística *Kamiñante (KÑT)*. Un hombre y una mujer, una comunidad nómada, caminando bajo el amparo de la otra y de lo que deparó el camino. Mi experiencia como mujer caminante por lugares desconocidos en tierras extrañas y en permanente contacto con extrañas, representó el peligro suficiente para no ser víctima de ninguna clase de agresión sexual en la calle mientras caminaba, así como en ningún otro momento. Seguramente, ir con un hombre fue uno de los motivos para no ser violentada sexualmente; no obstante, también considero que hacer pantomima de lo masculino, en mi caso, fue tan bien aprendido, que aun cuando parecería que hago pantomima, no es el caso, ya lo tengo encarnado: las personas aprendemos cuando el conocimiento se encarna en el cuerpo.

Por la misma razón, camino la ciudad a la hora que me provoca y, muchas veces, completamente sola. Tengo la ventaja de que a veces, en ciertas ocasiones, con cierta vestimenta, hacia cierta mirada, bajo cierta luz y con ciertos movimientos me perciben hombre; particularidad que actúa a mi favor al momento de habitar la calle caminándola en la noche. Cabe apuntar que en ocasiones me molesta ser reconocida como hombre, mientras en otras me da igual, y hasta en otras, me gusta. Ahora esta particularidad la considero ventajosa, especialmente cuando concuerda con el ánimo. Claro, el hombre no está exento de peligros, como ser víctima de un atraco, y es justamente este miedo el que a veces me asalta: ser víctima de robo, más que de acoso sexual callejero.

Caminar la calle es habitar un lugar de encuentros, por tanto de negociaciones. Ir por la vereda en dirección y ritmo propios, puede interferir el andar de la persona que va adelante o atrás de nosotras, ¿cómo rebasar?, ¿cómo esquivar?, ¿cuánto lugar ocupar?, ¿cuánto lugar

permitir que ocupen?, ¿hasta dónde puede llegar la mirada?, ¿hasta cuándo el roce es solo roce?, ¿cuándo el roce ya tiene otra intencionalidad? (Andrade 2017, entrevista personal). Caminar es responder a estas preguntas personalmente en tiempo-espacio real, “en el momento que uno camina estás activando la corporalidad, y el cuerpo trae un montón de conocimiento e información en sí mismo” (Andrade 2017, entrevista personal). De manera que, caminar es a la vez darse, dar y recibir un lugar en el mundo.

¿Cuál es el lugar que ocupa la mujer cuando camina? Varios son los casos que afirman que la mujer, tanto si se presenta femenina o sensual como machona o atípica corre la misma suerte: ser agredida. Por una parte, tratada como objeto del deseo, trofeo, herramienta para la reafirmación simbólica masculina; mientras que, por otra parte, como indeseable, transgresora y repudiada al mostrarse incompatible a las disposiciones sociales. Si la mirada masculina demanda que la mujer se muestre femenina ¿por qué es atacada al presentarse de esta manera? Si las mujeres, mientras continúe imperando la visión antropocéntrica del sistema, de todas formas hemos de ser agredidas, valdría la pena vivir siendo y mostrándose al caminar con la femineidad que a cada quien le place y antoja. Solo habitando las calles caminándolas, ganaremos parte de este espacio, y lograremos desplazarnos sin tener que pagar taxi, por ejemplo, para sentirnos seguras (Shadwell 2017, párr. 19). Simultáneamente, la salud será mantenida por medio del ejercicio implícito en el caminar (párr. 7), y, esencialmente, lograremos reducir la *brecha de género* “[algunos] investigadores concluyeron que la brecha de género es mucho menor en ciudades más ‘caminables’” (párr. 11).

3. Caminar siguiendo el sol

José Luis Macas Paredes (Quito, 1983), artista visual y *performer*, es creador de varias propuestas artísticas, pedagógicas, de gestión cultural, radio web, experimentación sonora y laboratorios interdisciplinarios tanto individuales como colectivas. Entre las obras, destacan *Ayahuma*, *Altar*, *Del desecho al hecho*, *Serie borradores*, *Sonnewende 1941*, *Equidistancias*, *Katequilla 0° 0' 0''* y *Reflejo común: Caminata Kapak Ñan*.⁵² La obra

⁵² Para más información dirigirse a <http://joseluismacasparedes.blogspot.com/> <https://artecontemporaneoecuador.com/jose-luis-macas-paredes/>

Solsticios-Recorridos de luz y sombra,⁵³ seleccionada para el siguiente análisis, es una propuesta artística de sitio específico y en proceso, por lo que no concluye. Esta trata de “la salida del sol con respecto a Quito” (Macas 2017, entrevista personal). José Luis captura la narrativa visual de la interrelación luz/sombra del recorrido solar en el período solsticial en la zona ecuatorial, en los meses junio y diciembre desde el año 2013 hasta el presente. La obra es la narración visual del trazado territorial del centro histórico de Quito determinado por el sol, así también, interpela a la producción inmediata de las imágenes (Macas 2017, entrevista personal).

El 2013 fue una etapa de inmersión y reconocimiento territorial a partir de lo señalado en algunas investigaciones, esto es que Quito fue instaurada por la particular disposición de los ejes solares en diagonal y dirección suroeste sobre el centro histórico de la ciudad, desde la plazoleta de San Blas hasta la iglesia de la Compañía de Jesús. En el 2014 el artista registró fotográficamente este recorrido solar, en especial, los tramos que coinciden con las construcciones arquitectónicas y pinturas coloniales. En el 2015 una selección del registro conformó una secuencia fotográfica, revelada por medio de la técnica cianotipia.⁵⁴ En el 2016 las condiciones climatológicas y la afectada salud de José Luis impidieron continuar la obra. En junio de 2017 el artista registró, también en fotografía, la salida del sol sobre el volcán Cayambe desde una ubicación geográfica específica en el *apu*⁵⁵ Pichincha, y en diciembre de este mismo año espera captar la salida del sol sobre el volcán Antisana. En el 2018 está previsto mejorar el revelado fotográfico en cianotipia. El artista:

[...] tenía un interés por trabajar la luz [...] con relación al espacio público, al paisaje y el territorio, [que] lo defino después de cinco años. [...] a través del paisaje, a través de condiciones propias en un espacio-tiempo determinado, la gente vamos construyendo una forma de vivir la cultura en general y todo lo que se trama ahí. Eso me parece fascinante. (Macas 2017, entrevista personal).

⁵³ Para más información dirigirse a <http://joseluismacasparedes.blogspot.com/p/foto.html>

⁵⁴ “La cianotipia es un antiguo procedimiento fotográfico monocromo y artesanal de obtención de las imágenes por insolación directa desarrollado por el astrónomo inglés John Hershel en 1842. A partir de la imagen en negativo impresa en una transparencia, en este caso el proceso comienza por trabajar la imagen digital volviéndola negativo para después imprimirla sobre un acetato, el mismo es colocado sobre papel preparado con una emulsión fotosensible de citrato de amonio y hierro más ferrocianuro de potasio, revelando la imagen con la exposición directa al sol” (Macas 2017, párr18).

⁵⁵ En idioma quichua significa señores. “[...] Espíritus poderosos de las cumbres que dominan el valle. Su poder puede ser benéfico o maléfico según el culto que se les rinde y lo que se les ofrece. [...] tienen una jerarquía muy estricta. Algunos son venerados por los habitantes de todo un valle o incluso una región entera. Intervienen en las curaciones mágicas y, de manera más general, en la vida cotidiana: se les invoca durante los trabajos agrícolas, antes de beber en una fiesta, etc...” (Molinié Fioravanti 1985, 108).

En la obra *Solsticios-Recorridos de luz y sombra* caminar fue una herramienta utilizada inconscientemente. No obstante, conforme el transcurso de la realización de la propuesta, y la toma de conciencia del artista sobre el uso de su cuerpo para el reposicionamiento del entendimiento territorial, sobrevino inevitable no considerar el caminar al reconsiderar el cuerpo. Actualmente el artista aprecia el caminar cual estómago que “digiere los pensamientos, [...] no es que no piensas [cuando caminas], pero empiezas a percibir cosas” (Macas 2017, entrevista personal). La caminante vaciada –más que menos– del pensamiento tal como entendemos el pensar –acción racional, consciente y organizada– después de caminar durante algunas horas continuas, está predispuesta a la sensibilidad y la percepción del entorno atravesado, desde la consciencia del cuerpo hacia la reflexión corporizada. Esta es otra forma de estar en el mundo, “[...] es como que a pie entras en frecuencia con el territorio, el territorio es una construcción, pero entras con el lugar, con lo que está ahí, con las presencias y eso es único” (Macas 2017, entrevista personal).

Solsticios-Recorridos de luz y sombra es accionado no solo el día del solsticio de junio y el de diciembre, sino también en cada período solsticial; una zona témporo-espacial, según el artista, de una semana aproximadamente. Proceso retomado durante los últimos cinco años que será accionado el año venidero. Evidentemente la obra es una propuesta artística inscrita al tiempo; el ritmo de realización es una temporalidad extendida. Aquí el tiempo no es el profano, el vivenciado cotidianamente para medir años, meses, días, minutos, ni segundos; al contrario, “Es un tiempo que no es humano [...], que nos sobrepasa. Y no quiero tampoco decir que es un tiempo divino, pero sí va más allá de esa construcción antropocéntrica; eso, seguro” (Macas 2017, entrevista personal).

Por medio de la obra, José Luis comprueba y registra visualmente que “[...] el territorio quiteño es fruto de la observación y teje una relación visual, una relación simbólica y una relación, inclusive, electromagnética, [...] con la geografía circundante” (Macas 2017, entrevista personal). El artista hace la obra caminando los recorridos solares proyectados por la luz/sombra, ejes o *sekes* estimados desde el Quito-aborígen:

[...] o líneas rituales ordenadoras del territorio y sus fuerzas fundamentales, que en la cosmovisión andina “van y se devuelven” desde los cerros, lomas, montañas y volcanes de manera sistemática y jerárquica, generando un “ordenamiento territorial” de linajes que es a la vez físico tanto como social, ritual y de manejo de los recursos naturales de manera radial y fundamento calendárico (Zuidema citado en Velasco 2017, párr. 6)

Foto 8

Solsticios-Recorridos de luz y sombra

Fuente: Archivo personal del artista

Elaboración: José Luis Macas Paredes. Ascenso del sol por el volcán Cayambe, captado desde el volcán Pichincha. Junio de 2017.

Para las culturas aborígenes, el sol es un ente relacionado a lo simbólico y lo práctico. El recorrido solar, proyectado en la superficie terrestre, ha sido la coordenada para realizar magnas construcciones como el *Kápaq Ñan*: el camino real. Camino primero mental y después material resultado del pensamiento *Kapaq*, que “expresa el pensamiento paritario [...] guía y timón del mundo andino” (Lajo 2006, 81). Pensamiento vinculado a la complementariedad y proporcionalidad. Camino físico representante del camino solar. Una línea diagonal alineada sabiamente a lo largo de 30.000 Km en la cordillera de los Andes, desde el sur de Colombia hacia Ecuador, Perú, Bolivia, Chile y Argentina. A este recorrido se lo considera “la línea de la verdad” (79), impulsora de sabidurías como la del cuadrado inscrito dentro del círculo que permite llegar a la *chacana*, *cruz del tiwanacu* o *Tawa-Paqa* (85). También, la construcción de observatorios estelares (82) y marcadores espaciales del

paisaje prehispánico como las *apachetas* y los mojones, “elementos que activan la memoria, recordando e innovando los relatos que forman parte de la memoria de la comunidad” (Kowii 2014, 15).

Las construcciones humanas aborígenes prosperaron en geografías devenidas en lugares con sentidos, al habitarlos personas o entidades vivas como el sol. El sentido del sitio, primeramente, solía ser connotado desde lo mágico y lo simbólico. De esta manera, la obra *Solsticios-Recorridos de luz y sombra*, literal y simbólicamente, es *caminar siguiendo el sol*. El artista camina tras el sol haciendo de la luz solar una herramienta para captar imágenes-evidencias y una técnica de revelado fotográfico, así como una suerte de brújula o GPS para concertar coordenadas dibujadas en la superficie terrestre, por medio del juego luz/sombra que indudablemente marca caminos simbólicos y reales:

[...] este centro ceremonial histórico multicultural localizado al norte de Shunku o Shungo Loma [el centro histórico de Quito], se relacionaba a través de varios caminos y en especial del Kápak Ñan, [...] desde tiempos inmemoriales [...], que constituyó también un nodo de intercambio comercial, simbólico y cultural significativo en los Antis meridionales, atravesado por un eje ordenador o *kápak seke* orientado en dirección meridiana, [...] alineado desde el norte del Perú [...] hacia el paralelo cero señalado en el Cerro Catequilla: ‘pirámide natural’ definida en su posición exacta equinoccial (hace por lo menos 2.000 años) (Velasco 2017, párr. 8).

Por medio de las investigaciones de Alfredo Lozano Castro (1994), Cristóbal Cobo Arísaga (1999) y Diego Velasco Andrade (2007) fundamentalmente, José Luis logró “ubicar un lugar en el Pichincha para observar [...] lo que después va a ser el objeto del caminar” (Macas 2017, entrevista personal). Limitándome a la fase del solsticio de junio del 2017 para enfatizar el objeto del caminar en la obra, esto es, el recorrido lumínico solar en este lapso témporo-espacial, tenemos que el artista caminó desde el sector de *La Libertad*, cerca de la *Cima de la Libertad*, en dirección este del volcán Pichincha hasta la zona calculada, según el GPS, el mapa y las triangulaciones abordadas. Una vez allí, el 21 de junio, José Luis esperó que el sol se eleve alineado sobre el volcán Cayambe, coordenada astronómica que coincide con el tercer mes del recorrido solar desde la línea equinoccial hacia el hemisferio norte, tiempo-espacio donde termina el recorrido del sol de ida en dirección a aquel hemisferio y, simultáneamente, donde inicia el recorrido de retorno del astro hacia el hemisferio sur.

La obra cuestiona la percepción y el uso del tiempo, por tanto, del espacio. Primero, esta es realizada en un tiempo-espacio de siete días cada ciento ochenta días, períodos

temporales establecidos los solsticios de junio y diciembre. La noción tiempo-espacio en la sabiduría *Kichwa* es diferente de la occidental, “En los Andes, los conceptos de espacio y tiempo representados en un único término, *pacha*, [...] presenta la facultad de aunar lo estático y lo dinámico, posibilidad que no existe en la cosmovisión occidental-católica” (Arce Ruiz 2007, 383). La necesidad de José Luis es seguir la ruta del sol cuando está en la parte más alejada en relación a la línea equinoccial, tanto en el hemisferio sur (diciembre) como en el norte (junio). De esta manera, la metodología para seguir la luz/sombra solar es mediante el caminar.

El artista, según el tiempo-espacio solar determinado por las especificidades detalladas anteriormente –respaldado en investigaciones, herramientas tecnológicas y la observación participante– registra el paso del sol en el tramo que atraviesa el centro histórico quiteño sobre construcciones arquitectónicas y obras artísticas como la pintura *El juicio final* de Hernando de la Cruz, situada dentro de la iglesia de la Compañía de Jesús. Según los estudiosos mencionados, la cultura *Kitwa kara* decretó este territorio para habitarlo según las coordenadas astronómicas señaladas por el recorrido solar en los solsticios y equinoccios. Las construcciones allí erigidas fueron suplantadas por edificaciones incas y estas sustituidas por barrocas y coloniales, buena parte de las cuales se mantienen actualmente. La superposición cultural pretendió suplantar el sentido cultural encontrado para anularlo, el español por sobre el inca y este por sobre el del pueblo *Kitwa Kara*, que se dice, es la cultura originaria en este territorio. Sin embargo, la implantación cultural reafirmó la importancia de este espacio, haciendo de esta geografía “un ordenamiento territorial, habitacional, ceremonial y aun vial, que no ha cambiado significativamente en su matriz primordial aun a pesar de siglos de superposición” (Velasco 2017, párr. 9).

Según Patricia Beltrán Henríquez (2003, 80), investigadora mexicana, el solsticio es la “vuelta del sol”, vuelta que divide el año en dos mitades iguales y opuestas. En el hemisferio sur, el sol crece diariamente de junio a diciembre y decrece de diciembre a junio; mientras en el hemisferio norte, el sol crece diariamente de enero a junio y decrece de junio a diciembre. En los dos casos, la mitad del año es opuesta a la otra mitad, estableciendo una relación de oposición que divide al año en dos mitades iguales. Así, en el solsticio de verano, en cualquier hemisferio, la relación día/noche y luz/sombra es desigual, pues los días son largos y las noches cortas, la luz dura más y la sombra menos, causando una relación dispar

entre el *tiempo-espacio solar* y el *tiempo-espacio lunar*. Esta relación se trastoca en una de paridad o igualdad en los equinoccios, “el tiempo en que las mitades se hacen iguales”. Nosotras, las equinocciales ¿en qué hemisferio estamos adscritas?, ¿qué implica el espacio-tiempo equinoccial en la vida práctica?

Esto nos lleva a concluir que el año como espacio-tiempo es dividido en dos mitades asimétricas en los solsticios, a la vez, los tiempos-espacios día/noche, luz/sombra, operan asimétricamente: mientras más alejado el sol de la línea equinoccial, más asimétrica la *duración*; mientras más cercano el sol a la línea equinoccial, menos asimétrica la *duración*. El solsticio es el tiempo-espacio que “[...] puede ser entendido como vuelta, cambio o turno, que se produce con una especie de armonía natural [...], parte de la evolución natural cíclica de todo lo que compone el mundo”. Por el contrario, el equinoccio es el espacio-tiempo “[...] como encuentro de los contrarios” (Arce Ruiz 2007, 386).

Caminar siguiendo el sol es sincronizarse con el *tiempo-espacio solar*. Para José Luis también es caminar cuestionando “la actual inmediatez de las imágenes y, en un gesto simbólico, hay un ejercicio de reposición del aura de estas imágenes, más allá de su contenido y de cómo fueron tomadas” (Macas 2015, párr. 16).⁵⁶ La trayectoria *caminada* por José Luis, evidenciada y registrada en fotografía digital, más tarde revelada mediante una técnica artesanal, implica hacer imágenes en el *tiempo-espacio solar*; por tanto, puede ser distinguido como un proceso creativo “lento”. *Solsticios-Recorridos de luz y sombra* requiere ciertas especificidades temporales y espaciales que relegan la rápida velocidad, característica tecnológica expandida al tiempo actual. La velocidad para la realización de la obra avanza una etapa cada seis meses y no conforme, por ejemplo, al rozar de un dedo sobre un ordenador, gesto que comprime al máximo el tiempo. Esta obra propone un tiempo/ritmo solar, por antonomasia, antagónico al contemporáneo.

Caminar para: reconocer una ruta solar que determinó la ocupación territorial de sus habitantes en el Quito-aborigen; captar la suplantación cultural visibilizada por la luz/sombra sobre construcciones y pinturas de influencia española; registrar fotográficamente el recorrido solar en el solsticio; revelar evidencias fotográficas por medio del sol; y, ubicar otras zonas geográficas de la salida del sol, son etapas de la obra dilucidadas año tras año.

⁵⁶ “El concepto de aura lo ha planteado Walter Benjamin en su célebre ensayo ‘La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica’” (Macas 2015, párr. 17).

El *tiempo-espacio solar* en la obra puede interpretarse como un *tiempo de vida* que “[...] no señala ‘progreso’ propiamente, sino el eterno retorno de la única acción de vivir” (Fortuny 2017, 345). También, como un *tiempo de eternidad*, “[...] tipo tan superior de vida en plenitud que excluye necesariamente toda sucesión, pero que es tiempo si y sólo sí aparece ante la percepción necesariamente temporal de las inteligencias limitadas, que captan la eternidad sucesivamente en un coexistir asimétrico del ‘ahora’ único y los ‘ahora sucesivos’” (346). Finalmente, también puede discurrir como un *tiempo cosmogónico, de los comienzos, misterioso o litúrgico* con el que “se entiende la presencia activa de algo o de alguien en el aquí y ahora de la celebración ritual, con la cual se rehace o revigora el efecto de los tiempos primordiales a través del recuerdo de los mismos” (347). El *tiempo-espacio solar* en el hemisferio sur está inscrito a la cosecha y la estación seca, tiempo inerte y relacionado con la masculinidad. Tiempo de orden y armonía social relacionado al “*hanan pacha* (medio mundo de arriba)” (Arce Ruiz 2007, 384). Este se contrapone al *tiempo-espacio lunar*, coligado al “*urin pacha* (medio mundo de abajo)” (385).

Para reproducir imágenes sometiéndolas al revelado con la luz solar de los solsticios, hay que *detenerse y esperar* seis meses para proceder. Esta metodología requiere detenerse una vez pasado el tiempo-espacio determinado y esperar. Demanda un tiempo de aparente quietud. Laborar, según esta dinámica temporal, fue “todo un ejercicio, un quiebre en el sincronizarse, de estar en esa lentitud entre comillas. Es otro tiempo, es otro tiempo nada más, como estar más consciente y eso, que me atravesase [...]. Esto puede demorarse, tres o cuatro años. [...] Es el tiempo que tenga que ser [...]” (Macas 2017, entrevista personal). Detenerse y esperar para retomar la realización de la obra de creación artística *Solsticios-Recorridos de luz y sombra*, proceso de cinco años de elaboración hasta la presente fecha, atañe al uso “lento” del tiempo, condición asumida conforme la necesidad creativa del artista. Detenerse, esperar, ir “lento” son cualidades, indudablemente, implícitas también en el caminar.

Caminar, acción que va al ritmo del cuerpo caminante, al ritmo humano, marca el ritmo del caminar; tiempo, según el ritmo personal por cuanta persona hay. “[...] un individuo considerado según la suma de sus cualidades y de su devenir corresponde a una armonía de ritmos temporales” (Bachelard 1999, 63). Mientras más se mantiene la marcha, más afecta la materia, decreciendo paulatinamente el ritmo del cuerpo caminante. Entender

el caminar como una acción “lenta” es no-entender lo que es caminar. Habitualmente esta errada consideración es concebida al comparar ritmos diferentes que a la final resultan incomparables. El ritmo del transporte humano es menor al del equino; estos dos son menores al de los medios propulsados por motor; y, todos los anteriores son menores al implícito en la tecnología. La velocidad exponencial de la tecnología es la referencia para medir el tiempo actual. Otro factor que motiva pensar en el caminar como acción “lenta” es la digresión en el camino, generalmente bien recibida por la caminante al dejarse afectar por ella en la experiencia. Mientras más minuciosas y abundantes las digresiones, más expanden el tiempo; así, caminar un par de kilómetros puede resultar toda una aventura cuando prima no solo la gana de caminar, sino también la gana de detenerse y esperar, ya sea para descansar, alimentarse, percibir, observar, contemplar, conversar o *hacer nada*.

En el caso de la obra caminar y usar el *tiempo-espacio solar* expande el tiempo-espacio profano provocando pensar ¿cómo está presente la acción de caminar en relación al sol en nuestras vidas?, ¿cómo usamos el tiempo en la actualidad?, ¿cómo concebimos la noción del sol en la contemporaneidad? Lo contrario de caminar es detenerse, acciones que favorecen la expansión del tiempo. Caminar/detenerse, conceptos opuestos asumidos desde la dualidad y el principio de complementariedad; tal cual lo conceptualizado en el pensamiento de la filosofía andina sobre el *tinku*, “se entiende como encuentro de contrarios, [...] no son en absoluto excluyentes, sino que su característica esencial radica en que son necesarias ambas partes para conseguir una unidad” (Arce Ruiz 2007, 386). En este sentido, el tiempo-espacio del caminar no sería posible sin el tiempo-espacio del detenerse, estos dos mediados por el tiempo-espacio de la espera.

Es necesaria la espera del “retorno” de ciertas temporalidades y espacialidades determinadas por ciertas entidades, para continuar el proceso creativo de *Solsticios-Recorridos de luz y sombra*. Si bien el 21 de junio y el 21 de diciembre (por limitarme a un día de cada período solsticial anual), dos fechas diferentes, parecerían tratarse de las mismas en cada año; empero, no es así. Estos días en un año, aun nominados de la misma manera en el siguiente o en el anterior, corresponden a únicas ubicaciones témporo-espaciales. En el caminar sucede algo similar. Aunque la misma caminante circule los mismos recorridos, fecha, hora, y, aun si fuera posible rememorar los mismos recuerdos registrados en un diario

de viaje; en realidad estaría recorriendo otros camino, día y lapso, y *haciendo* otros recuerdos. Esto obviamente es así por tratarse de años diferentes.

Caminar siguiendo el sol es caminar al “retorno” de instantes idos que no vuelven. Con esta reflexión arribo un instante a la noción del instante. Según el filósofo y físico francés Gaston Bachelard (1999, 11), para Roupnel: “*el tiempo sólo tiene una realidad, la del Instante*”. En base a este enunciado, el autor sostiene, “el tiempo está constituido por instantes discontinuos e independientes entre sí” (Castillo, 1994, 109). Por el contrario, la noción de duración es una construcción subjetiva en base a la reconstrucción de varios instantes. “El tiempo no sólo se observa por los instantes; la duración [...] sólo se siente por los instantes” (Bachelard 1999, 31). Sin embargo, los instantes vividos y registrados en la obra confieren duración al tiempo (mil ochocientos veinticinco días) y persuaden sobre que los “retornos” son posibles y eternos. Si el tiempo es instante y la duración es una construcción antropocéntrica, ¿cómo explicar que el recorrido luz/sombra solar sea, en principio, el mismo en el marcado territorial del centro histórico de Quito en los últimos 2.000 años? Para intentar responder a esta pregunta debemos ubicarnos en dos dimensiones: a escala humana este recorrido se percibe anualmente como el mismo, en este caso el retorno de temporalidades y espacialidades es posible, aquí existe la duración. A escala astronómica este recorrido no es el mismo, en este caso el retorno de temporalidades y espacialidades no es posible, aquí existe el instante. Caminar es ir por donde ya nunca más se caminará: es la materialización y visualización del instante.

4. Caminar al asombro

En el mes de julio del año 2015 PNME caminamos colectivamente junto a *ThAMÉ Teatro de artesanos* y caminantes interesadas en (re)conocer la ciudad de Guayaquil-Ecuador por medio del caminar, invitadas por redes sociales. ThAMÉ es un colectivo de artes escénicas guayaquileño conformado en el año 2006 por Mariuxi Ávila y Julio Huayamave. Entre sus obras constan proyectos performáticos, de danza *butoh*, clown y títeres como la *Muestra Internacional Butoh 0.0*, *Sufi-siente*, *Resiste*, *La danza de la serpiente*, *D' Espacio*, *Calle*, *Fiesta*, *Cerros Vivos* y *Las Improntas*.⁵⁷

⁵⁷ Para más información dirigirse a <http://thameteatro.blogspot.com/>

En aquel paseo colectivo Julio interactuó con una escalinata en el espacio público mientras caminaba. La escalinata de ocho escalones de aproximadamente diez centímetros de ancho era parte del interior de una casa, estructura que sobresalía de la pared hacia la calle. Para caminar por esta infraestructura surrealista había que hacer un ejercicio de equilibrio. Aquella tarde fui espectadora del juego corpóreo-urbano espontáneo al que recurrentemente juega Julio cuando atraviesa la ciudad caminando. Días después PNME participamos en la operación y la logística de una sesión fotográfica de ThAMÉ, donde aprecié una puesta en escena de *Cyborg* “[un] cuerpo que se expande a través de los diferentes usos de herramientas y tecnologías, [por medio del cual ThAMÉ indaga en] las posibilidades de inminencia de un cuerpo virtual” (Huayamave 2017, entrevista personal).

Ya sea *Cyborg*, en el escenario-ciudad/naturaleza; *Urbano 13*, en la ciudad; y, *Butoh Natura*, en la naturaleza, los tres componentes del proyecto *Las Improntas* iniciado en el año 2011, aluden al encuentro, relación y encarnación de las fuerzas y energías impregnadas en los espacios físicos; recreadas por el cuerpo en movimiento durante el desplazamiento. Visualmente podemos imaginar a *Las Improntas* como el tronco de un árbol; *Cyborg*, *Urbano 13* y *Butoh Natura* como tres ramas de donde se desprenden ramitas como *Distopía*, obra (ramita) que nace de *Cyborg* (rama), y esta de *Las Improntas* (tronco).

*Distopía*⁵⁸ fue exhibida en el marco del *Festival Fragmentos de Junio*, organizado por la *Corporación Zona Escena* en el mes de junio de 2017, y presentado en el Pasaje Illingworth de la Universidad de las Artes en Guayaquil. La obra, al igual que todas las alojadas en *Las Improntas*, fue elaborada en las técnicas *performance* y danza *butoh*. Asimismo inició y concluyó no en el escenario dispuesto para el efecto, sino antes de que el artista llegara y después de que se retirara del espacio oficial de exposición. Es decir, las obras de ThAMÉ están conformadas, cual texto de un libro, por un prólogo y un epílogo, partes tan importantes y, en ocasiones, hasta más importantes que el mismo cuerpo de la obra.

Las obras de ThAMÉ si bien son diseñadas para ser mostradas en un escenario determinado como es el caso de *Distopía*, necesariamente cuentan con una entrada y una salida no sujetas a diseño previo, e ineludiblemente son desplegadas en la calle. Estas surgen conforme Julio, el performer, camina desde el punto geográfico determinado como lugar de

⁵⁸ Para más información dirigirse a <http://thameteatro.blogspot.com/2017/07/cuando-el-performance-detona.html>

preparación hasta el escenario de presentación de la obra. Una vez concluida la *performance* el artista camina de regreso al punto de partida, ya sea por la misma ruta recorrida anteriormente o por una diferente.

Foto 9

Distopía (Cyborg, Las improntas)



Fuente: Archivo PNME

Elaboración: PNME. Guayaquil. Lunes, 06 de julio de 2015.

Para ThAMÉ el espacio atravesado es el insumo para la creación, y el caminar es el medio que permite leer el territorio:

Trabajo con el espacio. [...] ya me veo allí en funcionamiento, [...] no en todo [espacio], pero sí en las cosas que me llaman la atención. [...] muchas de estas cosas son tan efímeras e *in-situ* que mientras camino [...] se genera en mí algo para interactuar en eso, o si hay un acontecimiento obedezco a ese acontecimiento desde mi cuerpo acercándome (Huayamave 2017, entrevista personal).

Los acontecimientos que existen y se dan en el contexto del espacio público son de vital importancia para Julio, pues su metodología es dejarse afectar por ellos directa o indirectamente en la medida de la capacidad sensitiva y perceptiva del vínculo que aquello

genera, “[...] me voy involucrando de alguna forma en esa intervención. Es un hecho, es un hecho real, es un hecho performático”. (Huayamave 2017, entrevista personal). El performer mientras camina obedece a los estímulos sociales, hechos manifestados y acciones del cotidiano que irrumpen el cotidiano proceso de vida. “[...] esa manera de penetrar, no sé cómo decir exactamente, pero a mí me encanta caminar. Ir es dejarte asombrar...” (Huayamave 2017, entrevista personal). Caminar para *asombrarse* deviene en creación durante el recorrido, medio que permite al artista pertenecer al territorio atravesado conforme lo atraviesa.⁵⁹

Mientras las personas crecemos nos entregamos al automatismo y a dar por hecho que conocemos perfectamente o bastante bien aquello conocido o que creemos conocer. Esta consideración obnubila la apreciación, por ejemplo, del arcoíris entre el smog, un guijarro en plena calzada o un colibrí sobrevolando el árbol gris de la vereda gris. Y qué decir frente a hechos mínimos y rutinarios como oler el despertar, escuchar las ganas de comer o saborear el caminar. Para subsanar estos hábitos amortiguados Julio es devoto de *dejarse sorprender* de situaciones corrientes del día a día que surgen al desplazarse en la ciudad. El artista camina para conmovearse y llegar al asombro.

Distopía fue una obra performática presentada en el marco de un festival de danza “[...] me invitaron para hacer lo que hago, que no es danza. [...] mi obra de arte efímera, mi obra de arte como se la quiera llamar, o no obra de arte, o una artesanía a largo tiempo; en todo caso, me invitaron para hacer mi oficio [...]” (Huayamave 2017, entrevista personal). La propuesta consistió en que el personaje *Cyborg* llegaba cargando semillas germinadas congeladas en cubos de hielo en su equipaje, para ofrecer a los habitantes del festival. Metáfora que interpela la introducción de la semilla transgénica en el Ecuador.

El lugar de preparación del performer estuvo ubicado a tres cuerdas de distancia del escenario oficial para la presentación. Desde allí, Julio, después de transformarse visualmente en *Cyborg*, un viajero del futuro recién llegado a nuestro tiempo, salió y caminó para asumir psicológicamente el personaje acorde a la progresión de la experiencia estética. Una vez finalizada la obra-proceso *Distopía*, *Cyborg* se (des)transformó en Julio a lo largo de la *caminada* de regreso del lugar de presentación al de preparación. Este método (re)creativo

⁵⁹ Para Julio Huayamave caminar para asombrarse es la forma para *(re)crear* durante el recorrido, más que para crear. No obstante, considero que las maneras y los mecanismos para abordar las (re)creaciones y ponerlas en diálogo, son de por sí creaciones.

para adentrarse en el personaje es el que habitualmente el performer emplea en sus ejercicios y obras; no obstante, la entrada (prólogo) y la salida (epílogo) son consideradas por el artista elementos de suma relevancia. “allí, en esos momentos es cuando realmente surge algo en la memoria, sino ya es algo muerto para mí” (Huayamave 2017, entrevista personal).

El artista se refiere por muerto a aquella (re)creación que pone oficialmente en escena, en este caso, la presentada en el festival al que fue invitado. Aquello (re)creado con antelación, llevado premeditadamente a un público consciente de hallarse en una presentación; público expectante de una obra. Lo presentado bajo estas condiciones más bien se considera una instalación artística. Entre los intereses de ThAMÉ está (re)crear conforme el espacio atravesado, y, bajo estas circunstancias, el público es aquel que no está a la espera de una presentación, sino aquel que transita las calles a pies o en vehículos mientras *hace* la ciudad con las actividades cotidianas. Estos grupos focales reaccionan espontáneamente con *asombro* ante el asalto escénico perpetrado por el *teatro de artesanos*, cada vez que irrumpe en el espacio público con propuestas performativas y de danza *butoh*.

El recorrido de tres cuerdas, en este caso, entre los puntos de preparación y presentación fue caminado en un desplazamiento “lento”. Caminar es considerado un accionar de ritmo contrario al de la vorágine actual; empero, el caminar del artista es aún más “lento”, considerado por Julio un movimiento en *densidad* más que “lento”. El modo *denso* de andar permite al artista fijar la mirada para, tal vez, asombrarse. Caminar con movimiento expresado pasivamente corresponde, según Julio, a un movimiento interno activo. Ritmo asumido desde la danza *butoh*, de allí su interés por este lenguaje incorporado en sus prácticas performáticas.

El artista dice que no hace danza; empero, le interesa el movimiento corporal, por lo que su trabajo ha sido convocado en contextos dancísticos. Julio considera, como dice una máxima, que “[...] la danza se baila adentro, el movimiento empieza desde adentro” (Huayamave 2017, entrevista personal). El movimiento que le provoca surge con la vibración, un movimiento presente en todo ser, movimiento vital que, a la vez, mueve algo más. La necesidad de comprender y practicar un movimiento interno primario desde la vibración, es lo que presenta externamente como movimiento “lento” o *denso* en el desplazamiento a pie durante la (re)creación de las propuestas de ThAMÉ. Tanto en el prólogo, epílogo y cuerpo de la obra, “[...] ir lento, con densidad, estar quieto, no es estar

pasivo, algo está pasando adentro, [...] es algo muy interno” (Huayamave 2017, entrevista personal).

Cuando Julio se desplaza *despacio* mientras camina hacia el escenario de presentación, se deja llevar por lo que sucede en el trayecto para asombrarse, “[...] no nos asombramos por nada, tienes que dejarte asombrar, sorprender [...], que te conmueva, que te lleve a ese asombro” (Huayamave 2017, entrevista personal). Tal vez una de las maneras para *con-moverse* y asombrarse sea el movimiento como el causado por la acción del caminar y lo que este puede desatar. Según el filósofo Ignacio Guiu (2000, 129), el asombro es una “pasión originaria” de carácter especulativo que cuestiona la noción del ser, por consiguiente relacionada con el afán de saber: no hay reflexiones sin asombro, “Pero el que se plantea un problema o se admira, reconoce su ignorancia” (133). Causa admiración aquello de lo que se sabe que no se sabe, motivo que, tal vez, genera el encuentro de aquello que se ignora.

El artista camina para vivir el recorrido, “[...] ir encontrando esas cosas que crees son coincidencias, pero que no son; están allí por algo, y el asombro de esa improvisación, de ese canalizar, es lo que me gusta, porque me afecta. Como que es un canal, como que fluye algo, una arteria, algo que te canaliza, un tubo, algo directo” (Huayamave 2017, entrevista personal). En el caminar “lento” o denso de tres cuerdas en el recorrido-prólogo para representar la obra *Distopía*, aconteció que:

[...] mi acción era ir por la calle, ir solo percibiendo, cargándome, sin hacer nada más, simplemente la acción del caminar. Pero, yo obedezco las cosas y situaciones que se presentan, las cosas que hay y que no hay también, no puedo decir que no. Entonces voy, y veo una piedra y agarro la roca, me atrae la piedra, esa piedra también me quiso encontrar y yo la quise encontrar [...] (Huayamave 2017, entrevista personal).

En el recorrido preparatorio, Julio encontró un guijarro y caminó con él en su mano, piedra de río o mar que extrañamente estaba en plena calle mientras caminaba. Entonces, caminar fue sintiendo e interactuado con la piedra en el espacio. Julio llegó a las inmediaciones del recinto de la presentación e intentó entrar para presentar la obra *Distopía* preparada con antelación. El número anterior había concluido y el anfitrión del festival anunció su presencia. Empero, el personal de seguridad impidió el libre ingreso del artista:

[...] Y allí sucedió lo más rico. De repente se dio ese hecho ahí, algo vivo, real. Todo un rollo con el señor [jefe de seguridad]. Yo no le hablaba [...] y resistía al señor. [...] Fueron largos minutos escénicamente, [...] creo que fueron más de cinco minutos. La gente no decía nada. El organizador [del evento] le dijo a Mariuxi [integrante de ThAMÉ encargada del audio en

la obra] ‘no le dejan entrar’, a lo que [ella] dijo ‘Julio ya lo va a solucionar’. Después me subí a las barandas y me clavé un fierro, aquí está la cicatriz, me clavé el fierro (señala el abdomen). Son esas cosas de ese arriesgue. Yo sabía que podía pasar algo, pero en ese momento no puedo premeditar, premeditar mata el movimiento sincero. Simplemente estoy, canalizo, son cosas que son parte de mi acción también. Mi cuerpo está lleno de marcas, pero no porque me las quiero hacer, [...] tengo tatuajes de carne de ese camino que lo tengo marcado, de las cosas que me encantan. Yo soy siempre consciente que yo entrego algo, es como dar algo a cambio, y me entrego a una fe o algo así, quiero entregar todo, pero en su medida; no quiero entregar toda mi vida... [...] Siempre hay estas cosas que surgen, [...] cuando tú pides [...] algo ocurre... pero esto me asustó, porque me hubiera perforado, me hubiera muerto... (Huayamave 2017, entrevista personal).

El personal de seguridad del espacio de presentación no permitía el acceso al performer. El inesperado arribo del artista, caminando, y la intención de entrar directamente del escenario calle al escenario oficial para la presentación, acción continua y coherente al recorrido iniciado y andado tres cuerdas atrás desde el lugar de preparación, fue probablemente uno de los factores que hizo al personal de seguridad restringir el ingreso del artista. Tal vez otro factor fue haber percibido al personaje *Cyborg* como peligroso, pues traía consigo cadenas en una mano y la piedra hallada en la otra.

En este hecho, una acción viva y real de dos minutos y cincuenta y ocho segundos de duración, el encargado de la seguridad trata de impedir el ingreso de Julio colocándose frente a él y reteniéndolo. Este opone resistencia según la lógica de los movimientos *pasivos*, densos o “lentos” que comprenden este caminar para la (re)creación, a la vez, trata de continuar caminando hasta el lugar de presentación. El hombre pide ayuda y un segundo intercede. Por petición del primero, el señor intenta arrebatar la piedra de la mano del artista; en aquel momento esta herramienta era parte vital de la acción vivida por el performer. La piedra es arrebatada violentamente y Julio es sacado a la fuerza del lugar; sin embargo, intenta ingresar trepando una puerta de metal. En ese instante, la *performance* deja de serlo y pasa a ser una suerte de *happening*, aun cuando la participación del personal de seguridad fue sin saber que todo se trataba de una obra artística: el siguiente número escénico.

Después de unos minutos de forcejeo, en el video se escucha a una mujer preguntar “¿qué pasa?”; un hombre, tal vez alguien del equipo de producción del festival contesta: “es una obra de danza y no lo quieren dejar entrar, porque creen que va a hacer algo, o sea, creen que el *man* es terrorista o algo”. La mujer concluye diciendo: “no saben” y el hombre riendo responde: “no, no saben” (ThAMÉ 2017, min 1:45). Finalmente, el artista baja de la puerta, intenta ingresar nuevamente, y entonces el personal de seguridad, y, principalmente, el señor

que “participó” en la obra desde el principio, permite la entrada de Julio, no sin antes asombrarse y reír junto con el público tanto de la calle, y especialmente del festival, que presencié el hecho; quienes dicen al hombre que todo se trata de una obra. La escena concluye entre aplausos y da paso a la obra *Distopía*.

En el recorrido de tres cuerdas desde el punto de preparación al punto de presentación, es donde, según el performer, puede suceder el proceso y el hecho (re)creativo. El asombro del artista al realizar la entrada o prólogo de *Distopía* fue causado al encontrar la piedra, elemento recogido en el camino que posibilitó la interacción con el espacio y las personas que por allí estaban y circulaban. La piedra también provocó que Julio sea percibido como una persona peligrosa por el personal de seguridad; ni siquiera las cadenas, cuyo material, el metal, tiene connotaciones generalmente asociadas a la violencia, fueron el motivo de aquello. En el video, se escucha al señor de seguridad decir “por favor, aléjense un poquito que anda con piedras [...]” (ThAMÉ 2017, min 0:38).

Las propuestas de ThAMÉ surgen al caminar para dejarse asombrar, recorrido-prólogo para la (re)creación:

Pero ese hecho no hubiera sido si yo hubiera empezado ahí [en el lugar de presentación]. Yo no iba con la mentalidad de hacer esa acción. Yo sé que me tengo que desplazar, porque es la única forma para que esto sea algo vivo. Es una nota entre lo escénico y lo no escénico; [...] solo ahí es vivo, en ese momento. En el momento en que entré a hacer la danza o *performance* ya no era una acción viva... en parte, aquello era algo que ya había mentalizado, una suerte de dramaturgia. Había hecho una instalación (Huayamave 2017, entrevista personal).

La piedra encontró a Julio; una de río; un guijarro en medio del centro de la ciudad. Este hallazgo asombró al artista, “[...] piedras hay donde sea, pero llega un punto en Guayaquil que no hay ninguna piedra en el centro, [...] hay adoquines... [...] Ese fue el recorrido, solo con la piedra y las cadenas” (Huayamave 2017, entrevista personal). ¿En la actualidad, quién se asombra de una piedra? El asombro “surge del contacto con aquellas cosas *nuevas, raras*, que no se dejan aprisionar en los esquemas ya conocidos por nosotros” (Guiu 2000, 138). En este sentido, la piedra es un elemento por demás conocido, por tanto, nada nuevo, ni raro, es una de las nociones aprisionadas a principios de la historia de la humanidad, esquema por demás conocido por nosotras. Aun así, la piedra sigue causando asombro. El asombro por un objeto o hecho específico no siempre resulta asombroso para la

testiga. Causa asombro aquello que, por determinadas y específicas razones personales, *conmueven* a la asombrada.

Guiu dice que para Descartes el asombro (la admiración hacia algo) es una de las pasiones de las que debemos deshacernos pronto:

El juicio negativo de la admiración estriba en que es indiferente a lo valioso. La admiración-curiosidad puede ser –suele ser– de cosas que no valen la pena. Por eso hay que librarse de ella y sustituirla por la reflexión. [...] Descartes parece proponer una discontinuidad con nuestras inclinaciones naturales. Es preciso cortar decididamente estas raíces de ingenuidad infantil que todos llevamos dentro (139).

Frente a esto me pregunto, ¿cómo lo valioso llega a ser valioso?, ¿cuáles son los parámetros para considerar a algo valioso?, ¿quién decide que algo es valioso?, ¿por qué la ingenuidad está subvalorada? Para Julio, la piedra fue valiosa en su momento, y causó asombro al pensarla como un dispositivo poco común en el contexto de la ciudad actual. La piedra fuera del contexto de la ruralidad, la construcción, el parque, el río, el mar, por poner algunos ejemplos, fue el detonante para asombrarse al pensar, cómo aquella piedra de agua llegó a aquel lugar. Asombrarse es visionar, intuir o, como dice Guiu, tomar conciencia de qué es lo que algo es. “El inicio del conocimiento se confunde con el despertar de la conciencia de que ‘esto es’ [...]” (140).

Lo develado, aquello de lo que se ha tomado conciencia, solo puede ser en una intuición personal y en un tiempo-espacio propio; luego, entra en la esfera de la reflexión. Este asombrarse, en la mayoría de veces, no se manifiesta vistoso como el expresado por las niñas, o como el generalmente causado en la puesta en escena de un espectáculo de alguna industria o mega industria cultural. Tal vez, el asombro que se genera en la adulta ni siquiera sea tan sorprendente; pese a esto, el asombro podría ser más maravilloso conforme a la capacidad de considerarse ignorante, para concebir un mundo de posibilidades alrededor de algo que se cree conocido y dominado.

El caminar-prólogo de Julio es caminar al asombro, dejándose afectar por los hechos ordinarios que se producen en el desplazamiento. Recorrer asombrado con el fin de (re)crear y accionar por una necesidad vital, según los hechos vivos en el espacio-tiempo real, lejos está de las propuestas creativas premeditadas que resultan en, por ejemplo, instalaciones artísticas. No es cosa sencilla asombrarse, pues es reconocerse y admitirse ignorante; en este caso, la actitud suele estar humildemente abierta al conocimiento y la sabiduría. Para

terminar, el caminar-epílogo es un caminar de recogimiento, de ir hacia el fin del recorrido vivido, pero como en todo recorrido, en este, también, se pueden presentar hechos a los que sería inútil rehuir.

Finalizada la obra *Distopía*, Julio emprendió también a pie el regreso al lugar de preparación. Ni tan pronto empezado el retorno, un artesano ofreció al artista uno de los bolsos hechos por él, para que colocara y llevara las cadenas que portaba en su mano, ofrecimiento hecho a modo de broma. El performer tomó el bolso y se llevó consigo; el artesano camino detrás de Julio pidiéndole la devolución del mismo. Cuando la *caminada* para deshacer el personaje *Cyborg*, también “lenta” o densa, terminó a tres cuerdas de distancia del escenario de presentación, solo entonces Julio devolvió el bolso al artesano.

La vida diaria está llena de hechos. Vivir es un hecho en sí. “[...] yo creo que para mí el hecho performático, el hecho de arte, es mi vida; más que un producto, es lo que estoy viviendo y sintiendo [...]” (Huayamave 2017, entrevista personal). Puedo deducir que para ThAMÉ una diferencia entre interactuar conforme a los hechos de la vida cotidiana y los hechos de la (re)creación artística, es que en nombre del arte se puede actuar con autonomía, según un guion y unas formas indeterminadas, no normadas, no controladas, no esperadas. Actuaciones que por accionadas fuera del “sentido común” causan impacto en el público de la calle, aquel que no está al tanto de este accionar en nombre del arte. Literalmente, se tratan de hechos que afectan y asombran a la espectadora, por tanto, puede tratarse de hechos subversivos. Así, el caminar de Julio es ir hacia el asombro, una inmersión (re)creativa por medio de la absorción perceptiva y sensitiva del espacio atravesado y la integración del artista a este, mediante las dinámicas al paso halladas.

5. Caminar Sudamérica/no-turístico

Como acertadamente dijo una de las caminantes-dialogantes: “La caminata [...] se convierte en un elemento casi autobiográfico” (Jijón 2017, entrevista virtual). A continuación concluyó esta exploración de sentidos sumando –como a lo largo de esta propuesta– información autobiográfica, por medio de la obra de creación *Kamiñante (KÑT)*, el detonante para la construcción de la presente propuesta literaria, “[...] una obra nunca nos hace pensar, pero hace que queramos pensar” (Chevallier 2011, 52). La experiencia KÑT marcó en mí un

antes y un después en tanto no-artista⁶⁰ y persona, ante todo se trata de una experiencia estética y, aunque cada vez más a la distancia, me provoca seguir entendiéndola.

La labor colaborativa en el camino del arte, primero, y la cultura, después, fueron los catalizadores que fraguaron en el año 2006 la asociatividad de la mutual creativa PNME. A los dos corazones, dos cabezas, cuatro manos y cuatro pies de *pluma* y míos se sumaron otros de colaboradoras que llegaron y restaron al seguir sus propios caminos conforme a las necesidades y los recursos. Transitar y asirse en el arte en el Ecuador durante once años, hizo que, actualmente, el arte sea para PNME, por una parte, “[...] una herramienta y un método para concretar el cotidiano” (*pluma* 2017, entrevista personal) y, por otra parte, el pretexto para aprehender y movilizar sentimientos, pensamientos y prácticas creativas.⁶¹

KÑT es una obra de creación relacional y el caminar el medio para la creación y el acto creativo en sí mismo. Obra de intervención en ciudades capitales y limítrofes de Ecuador, Perú, Bolivia y Argentina, cuyo recorrido inició en la ruralidad Calderón, Quito-Ecuador y concluyó en la ruralidad Cazón, Buenos Aires-Argentina. Una obra de desplazamiento por medio del transporte pedestre y el público, mediado por el detenerse y la espera en estancias y residencias artísticas. Propuesta realizada durante siete meses, con una pre y post realización que abarcan en total los años 2014 y 2015. Las necesidades para desplegar KÑT fueron la (re)apropiación simbólica del territorio atravesado y la comunicación en persona, recursos devenidos en descompresores del espacio-tiempo y estrategias para la desobediencia civil.

KÑT es una composición de ocho elementos: *Marcha*, literalmente caminar. *Acciones lúdicas*, registro de coordenadas compuesta por *Hitos de anclaje*, clavos incrustados en el suelo al inicio (norte) y al final (sur) de cada tramo recorrido y la escritura de la fecha de los eventos; *Línea comunicacional*, dibujo de una línea con polvo terracota de una plumada⁶² en la salida y la llegada de cada tramo andado, previa ubicación norte-sur con una brújula; y, *Balanzas*, esculturas portátiles temporales construidas con material reciclado del lugar y colocadas sobre las líneas imaginarias de las fronteras de los países caminados. *estarES*,

⁶⁰ Estudié artes plásticas y por la necesidad me desplazé al arte visual, voy y vengo de lo plástico a lo visual y viceversa; sin embargo, no me considero artista.

⁶¹ Para más información dirigirse a <http://papelitonomas.es.blogspot.com/> <https://kaminanterural.wordpress.com/>

⁶² Herramienta usada en la construcción.

detenerse y esperar para continuar. *andarES*, caminar colectivo bajo la técnica paseo. *Conversadas*, hablar para conversar sobre el caminar. *Residencias*, espacios-tiempos para la sistematización de la información recogida en el camino y la creación, realizadas en Casa 18, Casa tHamé, La Gran Marcha⁶³, La Casa de los Ningunes⁶⁴, Casa 13⁶⁵, Centro Rural de Arte (CRA)⁶⁶ y Zona Imaginaria⁶⁷. *Evidenciar Caminar*, exposición-memoria de la obra, e *IRreal*, regreso de Cazón a Calderón.⁶⁸ La labor colaborativa en red de un par de docenas de colectivos artísticos visuales y escénicos, especialmente de CRA, Plataforma LODO⁶⁹ y Fundación Lebensohn,⁷⁰ así como de personas no relacionadas al arte, hizo posible la realización de esta obra.

KÑT fue una propuesta-consecuencia de realizar experimentos creativos en y con el cotidiano, en la idea de *practicar la vida como una obra de arte*. A esta propuesta le anteceden varias realizadas desde el año 2006 por medio de diversas prácticas, técnicas y herramientas artísticas, entre ellas, el caminar. Todas las obras convergen más o menos en la consideración del arte de la *internacional situacionista*, tendencia artística que concibe el arte no como una práctica autónoma, sino como un conjunto de “[...] ‘situaciones vividas’ independientes de cualquier campo disciplinario y cualquier técnica específica. La ‘raíz’ del situacionismo se hunde en el período histórico en que el arte no constituía una ‘actividad separada’ de las demás tareas humanas” (Bourriau 2009, 50-1).

En el momento de la realización de KÑT, a la vez, fui una de dos creadoras y hacedoras de la obra, así como también espectadora. Desde esta ubicación, estoy convencida que KÑT desbordó la propuesta inicial imaginada y planificada en el papel. “Cuando el espectador está plenamente presente (disponible) al momento presente (aquí y ahora), el presente (estar) se abre para él como un presente (regalo)” (Chevallier 2011, 68). El público de KÑT tuvo acceso a la obra por medio del registro visual virtual y la exposición *Evidenciar Caminar*.⁷¹ Ahora lo que queda es el registro fotográfico y sonoro de la obra, evidencias

⁶³ Para más información dirigirse a <https://www.facebook.com/granmarcha.munecones/>

⁶⁴ Para más información dirigirse a <https://www.facebook.com/lacasadelosningunos/>

⁶⁵ Para más información dirigirse a <http://casa13.blogspot.com/2015/10/>

⁶⁶ Para más información dirigirse a <http://www.centroruraldearte.org.ar/archivos/956>

⁶⁷ Para más información dirigirse a <http://www.zonaimaginaria.com.ar/>

⁶⁸ Para más información dirigirse a <http://www.ramona.org.ar/node/58052>

⁶⁹ Para más información dirigirse a <http://www.lodo.com.ar/>

⁷⁰ Para más información dirigirse a <http://fundacionlebensohn.org.ar/muestra.php?id=49>

⁷¹ En la realización de la obra recogimos “evidencias” y realizamos objetos, los cuales fueron expuestos en la Fundación Lebensohn en Buenos Aires del 13 de noviembre al 04 de diciembre de 2015.

sobrevivientes a la muestra, también textos (artículos de prensa y revistas) físicos y virtuales, gacetillas virtuales, la postal *Confía* y la conmemoración de PNME y, tal vez, de quienes tuvieron conocimiento de su existencia.

Foto 10

KÑT (La máquina y *Salvador*)

Fuente: Archivo KÑT

Elaboración: PNME. Macha KÑT. Tramo: Zepita-Tiwanaku. Subtramo: Guaqui-Tiwanaku Bolivia. Jueves, 06 de agosto de 2015.

Caminar es atravesar el territorio, en este caso, el sudamericano, por esto es inevitable preguntar ¿qué significa caminar el lugar que habitamos? La historiadora de arte española, Martina Deren (2012), analiza parte de la obra de creación del artista belga Francis Alÿs, creada por medio del caminar como práctica artística. La autora da cuenta de algunos puntos de interés, dos de los cuales destaco: uno, los “paseos conceptuales” del artista en México, contraponiendo a la experiencia KÑT en Sudamérica; y, dos, caminar para la subversión, debido a que los paseos en pleno siglo XXI invierten valores que el artista considera burgueses.

Alÿs se dedica al arte desde que habita México (veinte años), con ello relegando su profesión de arquitecto. Al caminar este país norteamericano descubrió “[...] el lugar donde la práctica urbana adquiere mayor consistencia [...]” (párr. 23), espacio-tiempo, donde “[...] también crea una forma de relacionarse con el espacio de intervención directa [...]” (párr. 24). Para el artista, según Deren, caminar la zona urbana de México DF. es captar “[...] la inmediatez y espontaneidad de la vida diaria mexicana. [...] la búsqueda de la individualidad, en medio del caos urbano, supone un desafío, una lucha por la supervivencia que queda muy alejada del consumismo y conformismo de las ciudades europeas” (párr. 27). Más adelante, también dirá:

La ciudad de México sería el lugar para el anti paseo, puesto que se configura como una ciudad poco segura para el turista occidental, acostumbrado a la tranquilidad y confort de los bulevares o centros comerciales, en definitiva, la personificación de la globalización. Lo que Alÿs busca en el contexto mexicano radica en el opuesto; la incertidumbre, la autenticidad, la posibilidad de crear espacios para la reflexión dentro de la rudeza del DF. De ahí radica el afán de documentar la vida de las calles mexicanas, no sólo porque la ciudad suponga una mezcla cultural: la indígena, la hispana, la gringa, sino porque aún conserva ciertos anacronismos que se hacen extraños a los ojos de un occidental, que intenta pasar desapercibido ante la población autóctona. (párr. 28).

A la visión de caminar Latinoamérica de Francis Alÿs, coexiste otra antagónica como la de Francesco Careri (2013, 162):

En América Latina, andar significa enfrentarse a muchos miedos: miedo a la ciudad, miedo al espacio público, miedo a infringir las normas, miedo a apropiarse del espacio, miedo a ultrapasar unas barreras que a menudo son inexistentes, miedo a los demás ciudadanos, percibidos casi siempre como enemigos potenciales. El simple hecho de andar da miedo, y por tanto uno deja de andar: quien anda es un sin techo, un drogadicto, un marginal.

Mientras que, en un lado, Alÿs hace del caos mexicano la materia prima para la búsqueda y la construcción de uno mismo: la autenticidad individual y personal desde el tejido urbano (Deren 2012, párr. 46), donde podía “[...] **sentirse perdido entre un millón de rostros desconocidos en mitad del DF, ciudad sin ley**. Esa pérdida, decía, constituía, un desafío, porque cuando lograba estar siendo consigo mismo, conseguía una de las mayores satisfacciones que podía alcanzar, y era en el DF, donde ese encuentro tenía lugar” (párr. 49). Por otro lado, Careri (2013, 162) expone el caminar Suramérica como un accionar por demás anárquico:

El fenómeno antipático y antiurbano es allí más claro que en Europa, donde a mi parecer, se encuentra todavía en vías de formación: no salir nunca de casa a pie, no exponer nunca el propio cuerpo sin un envoltorio, protegerlo en la casa o en el coche, sobre todo no salir después del atardecer, encerrarse en la medida de lo posible en *gated communities* a mirar películas de terror o a navegar por internet, memorizar los consejos para las compras útiles para cuando se anda por los centros comerciales.

Como sudamericana, esta visión estereotipada y caricaturesca del autor no me queda clara si se trata de un postulado anunciado desde el sincero convencimiento o de una crítica irónica dirigida especialmente a aquellas personas quienes nunca caminan más de lo estrictamente necesario, al estar convencidas, por ejemplo, de la muy promocionada idea de la extrema inseguridad del espacio de afuera y el espacio heterotópico sudamericano. Consideración que contribuye al fomento del “[...] miedo ambiente que acosa a nuestros contemporáneos” (Bauman 2004, 101), paradigma actual promovido esencialmente por la industria de la seguridad y los medios de comunicación. Este conflicto surge debido a que he (re)tomado de Careri varios axiomas sobre el caminar como una práctica estética a lo largo de este recorrido,⁷² para que justamente este autor crea casi imposible caminar Suramérica. En cualquier caso, se debe considerar que no es lo mismo un suramericano caminando Suramérica que un europeo caminándola, así como sabemos –aunque no he caminado Europa– que no es lo mismo un europeo caminando Europa que un suramericano caminándola. No obstante, estas dos visiones sirven para graficar lo siguiente.

Sudamérica no es igual que Centroamérica, ni estas dos son iguales a la parte de Norteamérica donde se ubica México; sin embargo, estamos interrelacionados no solo geográfica, sino también etnoculturalmente. Además existimos hermanados y determinados por un proceso histórico que se remonta milenios atrás por medio del intercambio entre las culturas ancestrales y por el proceso emprendido por la empresa “conquista de América”. Ya en aquellos tiempos “Fuimos –América y los americanos– la primer *periferia* de la Europa moderna” (Dussel 1994, 12) y del sistema-mundo. Actualmente seguimos siendo considerados una región periférica. Países, naciones y pueblos denominados del “segundo mundo” por los habitantes del “primer mundo” (Bauman 2001). En este sentido, KÑT y las *camínadas* de las caminantes-dialogantes constituyen prácticas de vida y artísticas periféricas. Caminar Latinoamérica es vivir territorios periféricos. PNME opera desde el

⁷² Aun cuando la propuesta teórica de Careri es desplegada en Europa con información de la historia del arte y de la arquitectura canónica, filósofos y académicos de ubicación y visión europea.

territorio rural, Calderón, esto hace que seamos una agrupación periférica en la periferia: somos doblemente periféricas.

Podemos hacer de las consideraciones de Deren, respecto al caminar México en el caso del artista Francis Alÿs, más menos aplicable al caminar ciudades capitales y limítrofes de cuatro países andinos (sudamericanos), como ocurre con el caso de PNME y la obra KÑT. América Latina es periférica desde consideraciones eurocéntricas; aquello alejado del “centro” europeo y, por extensión, también de lo norteamericano asumido como tal solo a Estados Unidos y no a México. Esta noción no solo es europea, sino también latinoamericana. En este sentido, concibo la palabra periferia lejos de una connotación negativa, la aprecio como una coordenada que expone una locación, una historia y una realidad sociocultural en oposición al “centro”; por ende, no solo inscrita a la desventaja, principalmente económica y material, sino también a la ventaja.

En la periferia, al estar alejada del centro de la ciudad, por ejemplo, llega con mayor dificultad (o no llega) la alimentación, la salud y la educación; carencia consideradas desventajas. Pero también tarda en llegar procesos homogenizantes como el de la globalización, tremenda ventaja en la tarea de conservar la individualidad entendida como identidad local y personal. Además en la escases las personas retomamos e inventamos mecanismos y dispositivos que filtran por los intersticios del *sistema de patrón colonial de poder* (Mignolo 2008), evadiendo al *panoptismo*, como diría Foucault (2008), o a la *hybris del punto cero*, como diría el filósofo colombiano Castro Gómez (2005).

KÑT fue caminar con la intención de hacer arte caminando. Este caminar periférico demandó relaciones humanas generadas por la interactividad del encuentro en el camino. KÑT fue caminar espacios-tiempos, por tanto, una experiencia de duración. Un regalo de múltiples intercambios impregnados en el entorno físico por medio de la huella impresa, y en el simbólico tanto de algunas de las moradoras del espacio atravesado, como en las caminantes de PNME. Si el caminar es arte en sí mismo, como dice el artista Richard Long, entonces caminar es una forma de arte que nace subjetivamente desde la intersubjetividad construida en el encuentro con la otra.

El caminar visto de esta manera supera la forma en el objeto, para ser “forma en el encuentro” Bourriau (2006, 22), en la duración y en las relaciones generadas: el caminar es indudablemente interactivo, como diría Bourriau, relacional. KÑT fue caminar haciendo

líneas, orgánica en el territorio rural y recta en el urbano de “*cuadrícula* colonial” (Careri 2013, 162). Ir y venir de elevadas a bajas alturas y viceversa, oscilando entre los 3.650 y 26,74 msnm de La Paz y Buenos Aires respectivamente. Caminar para accionar el cotidiano y lo doméstico en contextos intermitentes, entre el espacio-tiempo heterotópico y tópico, entre el espacio rural y urbano.

Caminar Sudamérica, según la experiencia KÑT, resulta bastante similar que caminar México, según la experiencia de Francis Alÿs. Según lo vivenciado y leído, caminar es “[...] un arma de intervención político-estético” (Deren 2012, párr. 1). Caminar en KÑT fue crear, por medio de mínimas intervenciones con contenido simbólico, situaciones ociosas de potencial poético y acontecimientos acaecidos en la vida diaria *de a pie*. Una comunidad nómada caminando en el sur del sur a lo largo de cuatro países andinos durante siete meses, descubriendo y contemplando similitudes y diferencias. Un caminar de pares. Individualidades actuando colectivamente. Un ensayo para la reapropiación del espacio corporal personal, proyectado al espacio mundo. Una reducción al máximo del equipaje. El desasimiento de materialidades y pesos espirituales y mentales. Un “ir para volver” entre polaridades: caminar/detenerse, día/noche, rural/urbano, altura de los Andes/nivel del mar, frío/calor, hormigas cargando gigantes hojitas/la cordillera de los Andes diminuta sobre la mano estirada. Acto simbólico para la apropiación del territorio. Acto concreto para la reapropiación de la existencia. Vagar continuo interpretativo. “Caminar es una *acciónlenta*,⁷³ una tecnología para deshacer y sencillizar el hacer humano” (*pluma* 2017, entrevista personal).

Caminar Sudamérica fue expandir el espacio-tiempo comprimido al que estamos (auto)sometidos acorde a las normas y los estándares sociales y tecnológicos, el control y el castigo, determinados por el sistema global. En esta zona geográfica, un territorio de anacronismos, nosotras las *periféricas* podemos “darnos el lujo” de escapar, si deseamos, de la hiperrealidad y la hipervigilancia. El fin, gozar de ciertas libertades proporcionadas por el caminar y la cadena de sentimientos, pensamientos y acciones que este dispositivo irradia. “[...] México [Latinoamérica, Sudamérica] aún conserva un ápice de antagonista, contraria a la globalización pero que va incorporando también los valores de la sociedad de consumo,

⁷³ Dos palabras unidas intencionalmente.

como una especie de epidemia de la que no queda apenas lugares completamente ‘libres’” (Deren 2012, párr. 38).

En cuanto al punto dos, caminar para la subversión de valores burgueses, retomo un pasaje concreto de la obra KÑT, hermanado al principio subversivo de aquellos valores. Nuevamente, los “paseos conceptuales” de Alÿs servirán para el efecto. Martina Deren en el análisis de las obras de Alÿs se pregunta por el retorno del paseante en el auge de la posmodernidad y el motivo del paseo en el siglo XXI, ante lo cual la autora (párr. 41) responde: el paseo está asociado al “nuevo turismo, los centros comerciales, no lugares [...] [De manera que] Pasear en nuestros días, es sinónimo de consumir” (párr. 45). Estas preguntas coinciden con algunas inquietudes planteadas al comienzo de este texto ¿quién camina en tiempos globalizados?, ¿para qué caminar?, ¿para qué caminar si se puede optar por una vida cada vez más virtual? Empero, aquí se ensaya una respuesta diferente a la de Deren, en vista que se considera que quien camina en el siglo XXI, en tiempo global, es *la caminante del borde*, aquella caminante híbrida ubicada entre la caminante romántica y la *flâneuse*.⁷⁴

Bauman (1999, 108) manifiesta que la sociedad de consumo determina el uso actual del tiempo y este surge de la satisfacción instantánea del consumidor. “Existe una resonancia natural entre la carrera espectacular del ‘ahora’, impulsada por la tecnología de compresión del tiempo, y la lógica de la economía orientada hacia el consumo”. El autor analiza el consumo y a la consumidora en analogía con el viaje y la viajera, de manera que en los dos casos estar en marcha, buscar y no encontrar es la felicidad misma (110). En este sentido, se puede considerar a la consumidora y a la viajera como acumuladoras y cosechadoras de sensaciones; sin embargo, “el consumidor es un viajero que no puede dejar de serlo” (112), mientras que “no todos [los viajeros] pueden ser consumidores” (113). Bauman es explícito al decir que “nos guste o no, todos estamos de viaje” (113), ya sea como viajeros espirituales (104) o como viajeros que habitan en la movilidad global (115), y esto, necesariamente, implica consumo.

KÑT fue diseñada en el papel y, más tarde, rediseñada en la vida real y ya en marcha en el mismo camino, y la consigna: *No somos turistas* fue una base mantenida desde el inicio.

⁷⁴ Revisar en el capítulo primero: *Algunas (des)consideraciones*, los apartados quinto: *Tipos de Caminantes* y sexto: *La caminante del borde*.

Ni tan pronto emprendida la *marcha Kamiñante* y una vez alcanzado el *centro* histórico de Quito desde Calderón,⁷⁵ PNME confirmamos dicha consigna bajo la cual nos afianzamos. Consigna-coordenada neurálgica de KÑT, además de ser uno de los *locus* de enunciación de PNME. De allí en adelante, la experiencia y posterior reflexión en torno a la consigna fue hacer de la negación un instrumento cognitivo, así como para determinar los criterios que permitieron definir las rutas *caminadas* y realizar el registro fotográfico de los ocho segmentos que conforman la obra. Cabe destacar que la consigna *No somos turistas* germinó en el año 2010, a partir de obras de creación artística previamente materializadas también por medio del caminar.

Evidentemente, todas somos consumidoras primero de sensaciones, después de materialidades, es una condición humana; no obstante, hay que matizar entre los tipos de consumidoras de acuerdo a los valores consumidos, punto de intersección desde donde se propagan las diferencias existentes en la sociedad de consumo. Haciendo una analogía con el popular refrán: “Dime con quién andas y te diré quién eres”, propongo: *Dime qué consumes y te diré quién eres*. PNME consumimos sensaciones desde la consigna *No somos turistas*, esto perfiló asuntos inmediatos de orden operativo como los criterios para definir los caminos, en la medida de lo posible, lugares relegados por la industria turística; también criterios para el registro fotográfico, contrapuestos a los generalmente aplicados por la industria turística al evitar fotografiar lugares y monumentos considerados hitos de referencia local y también personas posando.

El registro fotográfico de lugares no-turísticos, más la observación y el criterio estético personal de la caminante-fotógrafa de turno bajo la premisa *No somos turistas*, construyó una narración pedestre evidenciada visualmente en personajes, aparentemente, sin posturas preparadas, sin cuerpos y expresiones forzadas, ni maniqueísmos corporales. Caminamos espacios rurales y urbanos relegados, construcciones arquitectónicas y paisajes naturales captados sin referentes reconocibles, de esta manera anulando contextualizaciones, por lo que, las imágenes registradas podrían ser de lugares en cualquier parte de Sudamérica o, quizás, de otras geografías similares.

⁷⁵ Poblado ubicado a 20 km del centro histórico de Quito-Ecuador, acceso de entrada y salida nororiental de la ciudad, lugar donde habito y trabajo desde hace nueve años.

Bauman señala, para “los de arriba”, habitantes del primer mundo, “los globalmente móviles”, el espacio no tiene fronteras o “límites”, atraviesan instantáneamente el espacio del “real” al “virtual” y viceversa, razón por la cual están en un presente perpetuo. Estas ciudadanas globales “Participa[n] de un tipo de cultura que no es la de un lugar sino la de un tiempo. Es una cultura del presente absoluto” (119), reflexión de Agnes Heller destacada por el autor. Ciudadanas que atraviesan episodios sucesivos aislados del pasado y del futuro, siempre ocupadas y “escas[as] de tiempo” sin la opción de extender los momentos (116). Cada vez más las de arriba emigran del espacio al tiempo, al tiempo instantáneo, condición fugaz entendida como “hiperrealidad” donde lo real y lo virtual están juntos simultáneamente. En este caso, el tiempo es trastocado de la realidad, del espacio físico, y parece desaparecer: el tiempo es controlado a la vez que este controla a la habitante del primer mundo (117).

Mientras que el espacio-tiempo virtual desusa cada vez más el espacio físico en función de un tiempo casi instantáneo, desplazando el espacio del tiempo e instrumentalizando al tiempo mucho más de lo que ya está. Caminar revitaliza el espacio y la relación con el tiempo al necesariamente requerir del cuerpo. De esta manera, la situación espacio-tiempo necesitada de la materialidad, evidenciando que el espacio es tan importante como el tiempo. Caminar hace que la caminante vuelva a la dimensión de lo material, a la vez que deja de controlar el tiempo y, con ello, evita que el tiempo siga controlándola.

En la idea de caminar, percibir y captar caminando el registro-evidencia de KÑT bajo la consigna *No somos turistas*, para cuando el *Obelisco* de Baires⁷⁶ me tomó por asalto, seis meses después de iniciado KÑT, claro que me impresionó, pero no por su dimensión espacial, forma y/o por lo que dicen conmemora. Me impresionó porque no lo buscaba y menos lo esperaba. Por el contrario, al igual que otros referentes turísticos, a este lo evitaba, lo negaba, ya para entonces inconscientemente. De algún modo, el Obelisco había venido a mí aunque nunca fue esperado ni invitado. Para entonces, la consigna *No somos turistas* era una posición política-estética no solo en la obra KÑT, sino principalmente frente a la vida misma que se mantiene hasta este momento; por tanto, la consigna está encarnada en el cuerpo y en el subconsciente. La coordenada *No somos turistas* buceó en la experiencia KÑT, una

⁷⁶ Emplazado en la Plaza de la República, Buenos Aires, construido en 1936 por motivo del cuarto centenario de la llamada primera fundación de la ciudad por Pedro de Mendoza.

experiencia vivencial generada por el deseo practicado y materializado de “largarse con una idea poniendo el cuerpo” (Eduardo 2015, diálogo personal).

Deren dice respecto de las obras de Alÿs realizadas por medio del caminar que, lo que hace un caminante del siglo XXI es una especie de anti-paseo en relación a quien camina en centros comerciales para el consumo. En este sentido, KÑT también constituyó un anti-paseo. El conjunto de obras de este artista son consideradas, según la autora, una especie de resistencia, el caminar en este caso es “[...] el reverso del caminar consumista, [que] se erige como prácticas de resistencia que pueden ser manifestadas desde diferentes puntos de vista” (párr. 42). KÑT fue caminar deshaciendo asuntos globales como descomprimir el cuerpo, el espacio, y con este el tiempo; ergo, más que una acción de resistencia fue un acto para ser y *dejarse estar*,⁷⁷ *caminar siendo*, por tanto, subvirtiendo.

⁷⁷ Frase extraída de “Plumita”, comentadora de LT22 Radio La Colifata, radio del Hospital Interdisciplinario Psicoasistencial José Tiburcio Borda “El Borda” ubicado en Buenos Aires-Argentina (Manu Chau 2012, min 6:55).

Conclusiones

Día -5/10:00 Caminar es una acción que se desenvuelve en el espacio-tiempo, necesita un cuerpo caminante, un recorrido atravesado y acciones que surgen *in situ* y en un sitio específico. Forma varios tipos de caminantes dependiendo de aquello que “hace andar”, como el tipo de *la caminante al borde*. Ya sea que se camine como una experiencia de vida o como una herramienta artística o un acto artístico en sí mismo, caminar no solo puede devenir en una experiencia estética “[...] una aventura sensorial donde todo se juega en los intersticios” (Chevallier 2011, 49); sino que puede revitalizar las nociones del espacio-tiempo al descomprimir el cuerpo y las distancias. De manera que caminar permite a la caminante (re)apropiarse del camino a su paso, genera comunicación en persona o en cuerpo presente, permite el disfrute de la demora del deseo y el deseo de la demora; y, favorece un ambiente personal en el proceso perceptivo, sensitivo, espiritual, cognitivo y reflexivo.

Día -6/9:09 Hasta hace algunos meses atrás también consideraba el caminar como una forma de resistencia; una reacción-respuesta “lenta” para descomprimir el espacio-tiempo secuestrado por el frenesí de la vida actual. Caminar es extender el territorio caminándolo y apropiándose simbólicamente tanto de su extensión como de aquello que allí se encuentra. Caminar es regenerar los mecanismos de la conversa para que devenga nuevamente la comunicación, pues “[...] la comunicación ha eliminado los mecanismos propios de la conversación y se ha hecho altamente utilitarista a base de dispositivos portátiles” (Bujalance 2017, párr. 2).

Caminar es un descompresor del tiempo y, con ello, del espacio, capacidad tácita que resulta molesto para el tiempo productivo, tiempo que desplaza lo lúdico-constructivo, la “lentitud”, el ocio. Caminar es el encuentro con una misma en ritmos y por necesidades propias y particulares, un asunto tan solo de quien camina y de nadie más. El “Caminar porque sí, [elimina] de la práctica cualquier tipo de apreciación útil, con una intención decidida de contemplación, implica una resistencia contra ese utilitarismo y de paso también contra el racionalismo, que es su principal benefactor” (párr. 7).

No obstante, ahora considero que si bien caminar puede ser leído en clave de resistencia, en realidad no resiste. Caminar no es resistencia sino en la medida que *subvierte*,

por ejemplo, el uso del tiempo destacado y evidenciado a lo largo de este recorrido a través de la experiencia personal de la mayoría de las caminantes-dialogantes. La característica subversiva del caminar no necesariamente es por la intencionalidad de la caminante, sino porque resulta ser así. Basta caminar para subvertir el uso del tiempo asociado a la velocidad; caminar emplea el tiempo supeditado al cuerpo de quien camina. Se puede pensar en un tiempo corporizado.

Caminar subvierte el tiempo pues va a ritmo “lento”. El cuerpo caminante alcanza hasta máximo 4.5 km/h de velocidad sea cual sea el motivo que le “hace andar”, no hay otra opción para que exista el caminar, existe en estas condiciones o simplemente no existe. Ir a ritmo “lento” no es un capricho de la caminante, sino que corresponde al tiempo propio del caminar, al ritmo corporal. Para reflexionar el caminar como acto de resistencia podríamos pensar algo así como “lo que Walter Benjamin llama ‘callejeo’ [...] una especie de protesta contra un ritmo de vida orientado únicamente hacia la producción” (Maffesoli citado en Deren 2012, párr. 17). Sin embargo, el caminar como mecanismo para subvertir el uso del tiempo actual que es casi instantáneo, similar al utilizado cuando se utilizan aparatos tecnológicos, va más allá de ser un mecanismo instrumentalizado de protesta o de resistencia.

Día -51/9:47:50 Aun cuando esta investigación indagó experiencias de vida de algunas caminantes-dialogantes, se cuidó de no relegar el punto de vista histórico y sistemático, por lo que la elección del material no queda al libre azar. Por el contrario, al analizar el sentido en el caminar de las caminantes conscientes de hacerlo encontré que el uso singular del espacio-tiempo es un componente redundante y recurrente; opuesto al generalizado uso actual.

Día -7/10:11 Caminar grandes extensiones por el simple hecho de caminar es inconcebible en la actualidad. Tengo la sensación de que, al igual que la compresión del espacio-tiempo y del cuerpo, también se ha comprimido la imaginación cuando se refiere a imaginar posibilidades en el espacio material y real; mientras que en el espacio virtual cualquier cosa parece ser cada vez más posible. Para el tiempo productivo, todo siempre debe tener un por qué y un para qué funcionalistas, una explicación y una demostración racionales y utilitarias; no así, cuando de jugar por medio del arte se trata. Recuerdo haber sido percibida como una persona desatinada cuando me veía en el callejón sin salida de *tener que* contar sobre KÑT. La consideración de desatino era proporcional a las consideraciones utilitaristas

de la persona a quien contaba sobre la obra; así, mientras más utilitarista la persona, más desatina me creía.

Caso contrario fue contar sobre KÑT a un grupo de niñas y niños de la Escuela Pública N° 9 de Cazón, lugar de llegada de PNME una vez finalizado el recorrido. Un grupo de estudiantes del sexto año de educación básica con quienes conversamos vía *skype* antes de iniciar la *marcha KÑT*, quienes desde entonces nos esperaban, mientras PNME las esperamos en movimiento. Otra razón para caminar fue salir al *encuentro* de este grupo humano. Mientras que para varias adultas la idea de ir a la luna era/es más posible que llegar caminando a la Argentina desde Ecuador.

Día -8/14:56 En cuanto a la metodología de la investigación, dado que el tema lo traje conmigo a la academia en mis pies a partir de la experiencia en el territorio, irónica y, obviamente, permanecí sentada la mayor parte del tiempo de elaboración de esta obra literaria. Incluso las entrevistas fueron realizadas a las caminantes-dialogantes mientras estábamos sentadas, a excepción de las dos que caminan para la experiencia de vida. En estas condiciones, aun cuando en el plan de tesis contemplé junto a este relato escrito, uno gráfico, construido con una selección de dibujos realizados por las caminantes-colaboradoras que así lo desearan (incluyéndome), fue casi imposible materializarlo al permanecer sentada en “la oficina” la mayor parte del tiempo. A pesar de aquello, cuento con tres dibujos. También, irónicamente, el tiempo para realizar esta crónica-diario de viaje de tintes autobiográficos fue rápido, tiempo antagónico al tiempo “lento” implícito en el caminar.

Día -9/8:32 Nada acaba hasta cuando efectivamente acaba. En este momento, la primera sensación es que nuevamente el tema *caminar* desbordó, me desbordó. Desborde enriquecedor, antes a pretexto de KÑT, ahora a pretexto de la tesis. A la vez, este desborde es perturbador por todo aquello que se intuye se escapa en el desborde; el caminar es un tema que no acaba. Me siento como en el principio de esta aventura que no fue hace algunos meses atrás, sino hace años. También, otra vez me siento como en el barco heterotópico al corroborar, desde la conciencia revitalizada, que el camino, al igual que el tema caminar, continúa: no acaba.

El caminar es un tema en sí mismo y una suerte de introducción a otros temas, una constante introducción. A partir del tema caminar nos introducimos en los temas espacio-tiempo, el cuerpo caminante, el recorrido y las acciones en el trayecto, la mirada, los tipos de

caminantes, la *caminante del borde*, lo espiritual, la filosofía, la sabiduría, las fronteras, el género, la territorialidad, el asombro, Sudamérica y el no-turismo. La capacidad introductoria del tema caminar ¿es un indicador de que el caminar, aunque sin darnos mayormente cuenta, atraviesa a todas y a todo? Curiosamente, al explorar el tema encontré que el elemento *pedra* era otro elemento redundante y recurrente, una “sencilla” constante que me sorprendió y dejé que me sorprenda.

La materialización de la necesidad humana de establecer referencias en el horizonte, originada en la práctica del caminar en el errabundeo y el nomadismo, causó que se erigiera el *menhir*. Gran piedra levantada y colocada verticalmente en la superficie terrestre. Primer elemento artificial modificador del paisaje a causa de la primera acción humana para modificar el territorio. El *menhir* es el dispositivo inaugural del período neolítico (Careri 2009, 51-2). Este dato resuena en mí. Sospecho, intuyo, deliro que el *menhir* además es la primera representación humana de la representación humana. Y ya desde los hechos concretos de la investigación, en la experiencia KÑT el primer encuentro explícito con la piedra fue cuando Roger, uno de los integrantes de *La Casa de los Ningunes*, colaboradores de KÑT en la Paz, nombró “piedra” a *pluma*, “lo sentía más duro que una pluma” (Roger Maldonado 2017, entrevista virtual). Julia Tamanini, artista anfitriona de Casa 13, como obsequio de despedida una vez terminada la residencia artística de PNME en este espacio-tiempo, nos regaló “piedritas mágicas”;⁷⁸ las más se perdieron, mientras *pluma* conserva las suyas hasta el día de hoy.

Durante el tiempo de escritura he llevado un par de piedras conmigo, dos guijarros portátiles que en ocasiones me han acompañado en la mesa de trabajo, uno encima de otro a modo de *apachetas*, montículos de piedras ubicados a orillas de los caminos a las que se les atribuye varios significados como ofrendas de agradecimiento, además de ser algo así como amuletos para recibir buenas energías y dejar las malas. En todo están relacionadas a la figura de la caminante, es un “concepto en movimiento” (Kowii 2014, 16). Y, justamente estos guijarros o *apacheta* es el motivo de uno de dos dibujos realizados como parte del relato gráfico de la investigación.

⁷⁸ Así nominó Julia a las piedras-obsequios.

Dibujo 1
Guijarros en la “oficina”



Fuente: Archivo personal

Elaboración: María Gallardo-Hernández. Viernes, 06 de octubre de 2017. Lápiz sobre papel bond.

La entrevista a *Mama Charo* fue en la *Yumbarumi*, una piedra de aproximadamente 5 m de alto por 6 m de ancho y no sé cuántos metros de profundidad, debido a que se encuentra empotrada en la tierra. Piedra cargada de connotaciones simbólicas para la *Mama*, ubicada en la Comuna Santa Clara de Millán, en la ladera del *apu Pichinchay*. La piedra fue registrada

en un par de dibujos el día del encuentro para la entrevista. Uno fue creado por la *Mama* y el otro por mí. Resulta curioso pensar que los únicos tres dibujos realizados durante el tiempo de escritura de la tesis refieren a la piedra.

Dibujo 2

La Yumbarumi según Mama Charo



Fuente: Archivo personal

Elaboración: *Mama Charo*. Miércoles, 5 de julio de 2017. Lápiz y marcadores sobre papel bond. Título: El principio y el fin de la caminata espiritual del 2000, el todo y la nada.

Dibujo 3
La Yumbarumi según Yo



Fuente: Archivo personal

Elaboración: María Gallardo-Hernández. Miércoles, 5 de julio de 2017. Lápiz sobre papel bond. Título: El encuentro.

Este año, José Luís Macas Paredes hizo una peregrinación para agradecer y pedir, no solo por una cuestión personal, sino también para que la obra salga bien, ya que en el año 2016 su salud y el clima no favorecieron la continuación de la realización de *Solsticios-Recorridos de luz y sombra*. En la peregrinación el artista realizó un pago que consistió en “llevar piedras de acá [Ecuador] y dejar como ofrenda (en Perú) y traer piedras de allá [Perú] y dejar como ofrendas (en Ecuador)” (Macas 2017, entrevista personal). Julio Huayamave, de ThAMÉ Teatro de Artesanos, en la realización de la obra *Distopía* llevaba en su mano una piedra encontrada en el recorrido-epílogo, una parte integrante del todo de la *performance*

que provocó que sea percibido como un peligro por el personal de seguridad del lugar de presentación.

El sábado 01 de julio de 2017 acudí al *Tayta Imbabura* con *Mama Charo*, en el marco de la ofrenda anual al volcán ocho días después de las fiestas de San Juan, ofrenda realizada por la *Mama* desde el año 2012. Aquí conocí a la *Huantunrumy* caminándola, una piedra monumental tan grande como una casa de dos pisos. En este espacio-tiempo ofrendé al Imbabura esta obra. El 11 de noviembre de este año regresé al *Tayta*, para agradecer una vez culminada la presente y, nuevamente, caminé la *Huantunrumy*.

Finalmente, el apellido materno de mi mami es Guijarro, piedra erosionada por el agua, ya sea del mar o del río; es una piedra de agua. El guijarro es un dispositivo tan vital, primigenio y cotidiano en la historia de la humanidad, como aquí se ha evidenciado que es el caminar.

Lista de referencias

- Achugar, Hugo. 2009. “La frontera como un fenómeno de larga duración”. En Gabriel Peluffo Linari, editor, *MERA 07, Memorias del encuentro regional de arte, Montevideo 2007. Región: Fricciones y ficciones. Arte en tránsito / Diálogos con la historia*, 132-139. Montevideo: Ediciones Asociación Amigos del Museo Blanes y los autores por sus textos.
- Abenshushan, Vivian. 2013. *Escritos para desocupados*. Oxaca: Sur Plus Ediciones.
- Andrade, Valeria. 2006. “Cañón de carne”, a partir de la propuesta *Prácticas suicidas*.
<https://www.youtube.com/watch?v=hI2-Z-fHeM4>
- Arte Contemporáneo Ecuador. 2017. “José Luis Macas”. 12 de septiembre.
<https://artecontemporaneoecuador.com/jose-luis-macas-paredes/>
- Arce Ruiz, Oscar. 2007. “Tiempo y espacio en el Tawantinsuyo: Introducción a las concepciones espacio-temporales de los incas”. *Nómadas* 16, julio diciembre: 383-391. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=18101627>
- Atributos urbanos. “Heterotopía”. 03 de agosto.
<http://atributosurbanos.es/terminos/heterotopia/>
- Bachelard, Gaston. 1999. *La intuición del instante*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Zygmund. 1999. “Turistas y vagabundos”. En *La globalización. Consecuencias humanas*, 103-133. México: Fondo de Cultura Económica.
- . 2004. “Espacio/tiempo”. En *La modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina. 99-118.
- Benjamin, Walter. 1990. “El flâneur”. En *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, 49-83. Madrid: Alfaguara.
- Beltrán Henríquez, Patricia. 2003. “Las nociones de tiempo y espacio en el calendario ritual de Cariquima”. *LiminaR. Estudios Sociales y humanísticos (Centro de Estudios Superiores de México y Centro América)*, vol. (1), diciembre: 76-88.
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=74511800006>

- Biografías y vidas: La enciclopedia biográfica en línea. “Konstantín Stanislavski”. 16 de agosto. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/stanislavski.htm>.
- Biografías y vidas: La enciclopedia biográfica en línea. “Jerzy Grotowski”. 16 de agosto. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/grotowski.htm>
- Borges, Jorge Luis. 2004. “Funes el memorioso”. Petrotecnia: 94-96
- Bourdieu, Pierre. 1999. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Bourriaud Nicolas, Cecilia Beceyro y Sergio Delgado. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- . y Michéle Guillemont. 2009. *Radicante*. Buenos aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bujalance, Pablo. 2017. “Guardar silencio y caminar son hoy día dos formas de resistencia política”. 19 de octubre. http://www.diariodesevilla.es/ocio/Guardar-silencio-caminar-resistencia-politica_0_1183081790.html
- Butler, Judith. 2002. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*. Buenos Aires; México: Paidós.
- Careri, Francesco. 2009. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gili.
- . 2013. “Epílogo”. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Gili.
- Castillo, Roberto. 1994. “La teoría del instante de Bachelard y el espacio onírico”. Rev. Filosofía Univ. Costa Rica, XXXII (77): 109-116. <http://www.inif.ucr.ac.cr/recursos/docs/Revista%20de%20Filosof%C3%ADa%20UCR/Vol.%20XXXII/No%2077/La%20teoria%20del%20instante%20en%20Bachelard%20y%20el%20espacio%20onirico.pdf>
- Castro Gómez, Santiago. 2005. *La hibrys del Punto cero: ciencia, raza e ilustración de la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Chevellier, Jean-Frédéric. 2011. “Fenomenología del presentar”. *Literatura: teoría, historia y crítica* 13 (1): 49-83. <http://fr.trimukhiplatform.org/wp-content/uploads/2011/07/Fenomenolog%C3%ADa-del-presentar-Colombia-2011.pdf>
- Chingó, Perotá. 2012. “Canción para el viento / Inés / Ando ganas”. Video en YouTube, canción de la agrupación argentina Perotá Chingó en Valparaíso. <https://www.youtube.com/watch?v=vdKNfmO5P3Y>.

- Cuvardic García, Dorde. 2009. "La reflexión sobre el *flâneur* y *la flanerie* en los escritores modernos latinoamericanistas". *Kañina: Revista de Artes y Letras, Universidad Costa Rica*. XXXIII (1): 21-35.
- Debord Guy, 1958 "Teoría de la Deriva". *Internnationale Situationniste*. 14 de octubre. <http://mediosgroisman.com.ar/documentos/Debord-TeoriaDeLaDeriva.pdf>
- De Certeau, Michel. 1996. "Andar de la ciudad". En *La Invención de lo Cotidiano. I Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Deren Martina. 2012. "Construir caminando: Francis Alÿs y el paseo urbano". 20 de abril. <http://martinaderen.com/arte/construir-caminando-francis-aly-s-y-el-paseo-urbano/>
- Desisla. 2008. "Wash, lavandería de arte, desde Quito, Ecuador". 12 de septiembre. <http://desisla.blogspot.com/2008/10/wash-lavandera-de-arte-desde-quito.html>.
- Doerr-Zegers, Otto y Stanghellini, Giovanni. 2015. "Fenomenología de la corporalidad. Estudio de un caso paradigmático de esquizofrenia". *Actas Esp Psiquiatr* 43 (1): 1-7. <https://www.actaspsiquiatria.es/repositorio/17/93/ESP/17-93-ESP-1-7-584359.pdf>
- Dussel, Enrique D. 1994. *El encubrimiento del otro: Hacia el origen del mito de la modernidad*. Quito, Ecuador: Ediciones ABYA-YALA.
- Espinosa Plúa, Marjorie Gabriela, 2014. "¿Galantería o acoso sexual callejero?" Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <http://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/3784/1/T1340-MDE-Espinosa-Galanteria.pdf>
- Estupiñan Viteri, Tamara. 2003. *Tras la huella de Rumiñahui*. Quito: TRAMA.
- Fanon, Frantz. 2009. "La experiencia vivida del negro". En *Piel negra máscaras blancas*. 111-132. Madrid, Ediciones Akal.
- Fitzell, Jill. 1994. "Teorizando la diferencia en los Andes del Ecuador: viajeros europeos, la ciencia del exotismo y las imágenes de indios". En Blanca Muratorio, editora, *Imágenes e imagineros: representaciones de indígenas ecuatorianos, siglos XIX y XX*, 25-73. Quito: FLACSO.
- Fortuny, Francesc J. 2017. "El tiempo y la historia I: Tiempo del historiador, tiempo del filósofo". 319-354. 30 de septiembre. <http://www.raco.cat/index.php/ActaHistorica/article/viewFile/193987/288152>

- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real: La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.
- Foucault, Michel. 2002. *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina s.a.
- . 2008. "Topologías". *Fractal* 48 (12): 1-18. http://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf
- . 2017. "Espacios otros: utopías y heterotopías". Praxis libros. <http://upcommons.upc.edu/bitstream/handle/2099/425/P005p.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gallardo-Hernández, María Fernanda. 2017. *Diario de campo*.
- García de Cortázar, José Ángel. 1994. "El hombre medieval como 'homo viator': peregrinos y viajeros". Universidad de Cantabria. IV semana de estudios medievales, Nájera 1993. Instituto de estudios riojanos.
- García Farrero, Jordi. 2014. *Caminar. Experiencia y prácticas formativas*. España: Universidad Oberta de Catalunya.
- García, Edgar Allan. "Dos cuentos ecuatorianos: el Yavirac (Quito)". Accedido 06 de julio. <http://www.imaginaria.com.ar/03/5/leyendas2.htm>.
- Gragnolini, Mónica B. 2000. "La metáfora del caminante en Nietzsche". *Ideas y Valores* No. 114: 51-64
- Guerrero, Patricio. 2016. "Lo que la espiritualidad del sendero del yachak nos está enseñando". Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- . 2016. "Un horizonte civilizatorio y de existencia "otro", requiere más sabiduría que epistemología". Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Guiu, Ignacio. 2000. "El asombro como principio del libre saber del ser". *Convivium* (13): 129-147. <http://www.raco.cat/index.php/convivium/article/viewFile/73186/98775>
- Abenshushan, Vivian. 2013. *Escritos para desocupados*. Oxaca: Sur Plus Ediciones.
- Iglesia, Anna María. 2017. "Elogio civil del caminar". Nueva revista de política, cultura y arte. <http://www.nuevarevista.net/articulos/elocio-civil-del-caminar>
- Instituto Metropolitano de Patrimonio. 2015. "Fiesta del equinoccio". *Instituto Metropolitano de Patrimonio*. Accedido 04 de julio.

<http://www.patrimonio.quito.gob.ec/index.php/difusion/actualidad/289-fiesta-del-equinoccio>.

- Jácome, Evelyn. 2016. “Las estructuras del barrio Bolaños, el principal riesgo”. *El Comercio*. 12 de septiembre. <http://www.elcomercio.com/actualidad/estructuras-solucionvial-quito-casas-taludes.html>
- . 2016. “Calderón pasó de parroquia rural a fuerte polo de desarrollo urbano”. *El Comercio*. 31 de julio. <http://www.elcomercio.com/actualidad/calderon-carapungo-empresas-escuelas-hospitales.html>
- Jakobson, Román, Iuri Tinianov, Boris Eichenbaum, Ósip Brik, Viktor Shklovski, Boris Tomashevski, Wladimir Propp, Tzvetan Todorov. 2007. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Jijón, Rosa. 2013. “Rosa Jijón”. 09 de septiembre. <http://rosajijon.blogspot.com/p/bio.html>.
- Jijón, Rosa. 2015. “rosa jijón_images in progress: stuff waiting to be dealt with”. 09 de septiembre. https://rosajijon.com/2015/06/15/the-line-la-linea-_acciones-dispersas/
- Lacan, Jacques, Tomás Segovia, Juan-David Nasio, y Armando Suárez. 2008. *Escritos*. México, D.F.: Siglo Veintiuno.
- La Hora. 31 de Mayo de 2012. “Sultana, Perla, Carita de Dios, ¿por qué?”. 31 de julio. <https://lahora.com.ec/noticia/1101337870/e28098sultanae28099-e28098perlae28099-carita-de-diose28099-c2bfpor-quc3a9>
- Lajo, Javier. 2006. “Por el camino de los Qhapaq”. En *Qhapaq Ñan: La ruta inka de la sabiduría*. Quito: Abya-yala.
- La Selecta. 2009. “Practicas suicidas. Valeria Andrade / Pedro Cagigal”. 11 de septiembre. <http://www.laselecta.org/2009/05/practicas-suicidas-valeria-andrade-pedro-cagigal/>.
- Lawrence Douglas, Taylor Hansen. 2007. “El concepto histórico de la frontera”. En Miguel Olmos Aguilera, coordinador, *Antropología de las fronteras, Alteridad, historia e identidad más allá de la línea*, 231-260. México: El Colegio de la Frontera Norte/Miguel Ángel Porrúa. 27 de septiembre. <https://teoriaespacioyfronteras.files.wordpress.com/2012/09/el-concepto-histc3b3rico-de-la-frontera-lawrence-d-taylor-h.pdf>
- Le Breton, David. 2014. *Caminar: Elogio de los caminos y de la lentitud*. Buenos Aires: Waldhuter Editores.

- Macas Paredes, José Luis. 2015. "José Luis Macas Paredes". 12 de septiembre. <http://joseluismacasparedes.blogspot.com/p/foto.html>
- Maffesoli, Michel. 2005. *El nomadismo: Vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martín de Madrid, Paula Santiago. 2012. "El camino como libro en Hamish Fulton". Revista: Estudio, Artistas sobre otras Obras 3 (6): 183-189. ISSN1647-7316. <https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/51850/Santiago%20Mart%C3%ADn%20de%20Madrid%20-%20El%20camino%20como%20libro.pdf?sequence=2>
- Mignolo, Walter. 2008. "La opción descolonial". *Letral* 1: 4-22.
- Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador. 2012. "ARTEA: Residencias Artísticas en la Antártica". 27 de septiembre. <http://www.culturaypatrimonio.gob.ec/artea-residencias-artisticas-en-la-antartica/>
- Miranda, Eduardo Marco. 2015. La fotografía de paisaje en el Pirineo central a finales del siglo XIX y principios del XX: Una revisión contemporánea desde la práctica artística del caminar por el territorio de alta montaña. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Molinié Fioravanti, Antoinette. 1985. "Tiempo del espacio y espacio del tiempo en los Andes". Source: Journal de la Société des américanistes, (71): 97-114. <http://www.jstor.org/stable/24605546>
- Moxey, Keith, 2005. "Estética de la cultura visual en el momento de la globalización". En Brea, José Luis, editor. *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización: 27-37*. Madrid: Akal Ediciones: ARCO.
- Pedestre. 2017. "Elogio de la caminata por Björk". 06 de octubre <https://ciudadpedestre.wordpress.com/2017/05/16/elogia-de-la-caminata-por-bjork/>
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Pratt, Mary Louise. 1997. "La reinención de América/la reinención de Europa: la autoformación criolla". En *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, 7: 301-342. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Kowii, Ariruma. 2014. Visión cultural del mundo andino: el caso del pueblo Kichwa.
- Raimondi, Paolo. 2017. *Cinesiología y Psicomotricidad*. 03 de agosto. <https://books.google.com.ec/books?id=NbXddY9h7CQC&pg=PA251&lpg=PA251>

&dq=erectos+somos&source=bl&ots=myrfOZFe3N&sig=dcQEDjUOsEftxZARZKHK5FOyk24&hl=es&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=erectos%20somos&f=false

- Reguillo, Rossana. 2006. “Los miedos contemporáneos: sus laberintos, sus monstruos y sus conjuros”. En Pereira José Miguel, Mirla Villadiego, editor. *Entre miedos y goces: Comunicación, vida pública y ciudadanía*: 25-54. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Departamento de Comunicación, Cátedra UNESCO de Comunicación Social.
- Richards, Thomas. 2005. *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. 16 de agosto. <https://elcinesigno.files.wordpress.com/2011/06/53695992-52613010-trabajar-con-grotowski-sobre-las-acciones-fisicas-thomas-richards.pdf>
- Salamon, Gayle. 2017. “Cambio de clase”. Traducido por Álvaro Alemán. Edición en preparación. Quito: Universidad San Francisco de Quito.
- Shadwell, Thalia. 2017. “Pagamos para sentirnos seguras: por qué las mujeres no caminan tanto como los hombres”. 15 de octubre. http://www.eldiario.es/the-guardian/Pagamos-sentirnos-seguras-mujeres-caminan_0_696081215.html
- Sujeto a cambios. 2012. “Arte contemporáneo”. 11 de septiembre. <http://sujetoacambio.blogspot.com.es/2012/02/>
- ThAMÉ Teatro de Artesanos. 2017. “Las Improntas” Documento de trabajo, 20 de agosto. ———. 2017. “Cuando el performance detona”. Video de Facebook, a partir de la obra de creación artística *Distopía*. <https://www.facebook.com/planthame/videos/1476609409076201/>
- ThAMÉ Teatro de Artesanos. “Página oficial”. 23 de octubre. <http://thameteatro.blogspot.com/>
- Tzevetan Todorov. 1992. *La Conquista de América: El problema del otro*. México: Siglo XXI.
- Velasco, Diego. 2017. “El Metro Q y el patrimonio tangible e intangible del Centro histórico de Quito”. Accedido 04 de octubre. *Rupturas: Revista de investigación, análisis y opinión*. <http://www.revistarupturas.com/el-metro-q-y-el-patrimonio.html>

- Villamil Pineda, Miguel Ángel. 2009. "Fenomenología de la mirada". *Discusiones Filosóficas* 10 (14): 97-118.
<http://www.scielo.org.co/pdf/difil/v10n14/v10n14a06.pdf>
- Vitry, Christian. 2000. "Apachetas y mojones: marcadores espaciales del paisaje prehispánico". Ponencia presentada en las Primeras Jornadas Internas de Investigación y Docencia de la Escuela de Historia. Universidad Nacional de Salta-Argentina.
- Wikipedia, La enciclopedia libre. 2017. "Genealogía". Accedido 13 de agosto.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Genealog%C3%ADa>.
- Wikipedia, la enciclopedia libre. 2017. "Ecuador terrestre". Accedido 06 de julio.
https://es.wikipedia.org/wiki/Ecuador_terrestre.
- Wikipedia, la enciclopedia libre. 2017. "Pututu". Accedido 06 de julio.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Pututu>.
- Angels Domingo y M. Victoria Gómez. 2014. "Prólogo" *La práctica reflexiva: Bases, modelos e instrumentos*. Madrid: Narcea Ed.