

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**SEDE ECUADOR**  
**PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA**  
**CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA**  
**VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

***LA LIMPIA. PRÁCTICAS RELIGIOSAS Y ESTÉTICAS***  
**El ritual en el contexto contemporáneo ecuatoriano**

**BLANCA ANGÉLICA ALOMOTO CUMANICHO**

**05/2013**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR  
PROGRAMA DE ANTROPOLOGÍA  
CONVOCATORIA 2010-2012**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**LA LIMPIA. PRÁCTICAS RELIGIOSAS Y ESTÉTICAS  
El ritual en el contexto contemporáneo ecuatoriano**

**BLANCA ANGÉLICA ALOMOTO CUMANICHO**

**ASESOR DE TESIS: CHRISTIAN LEÓN**

**LECTORAS:**

**MARIA FERNANDA CARTAGENA**

**TRINIDAD PEREZ**

**05/2013**

**DEDICATORIA**

**A Walter**

## **AGRADECIMIENTOS**

Especialmente a mi madre Gabina Cumanicho, a mi hija y mis hermanos quienes me han brindado su total apoyo. A la asociación de *Wankirys Quijos*, a los *mashis* de Archidona, con quienes compartimos el conocimiento de la *wayrachirina* (limpia). Agradecimiento a Paúl Vaca que me colaboró con la corrección de estilo de este estudio y a Christian León, que ha guiado esta investigación.

## INDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN.....	7
INTRODUCCIÓN.....	9
CAPÍTULO I .....	13
PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA, PREGUNTAS, OBJETIVOS, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.....	13
1.1 Presentación del problema.....	13
1.2 Preguntas de investigación y objetivos .....	16
1.3 Marco Teórico .....	17
1.3.1 Antropología del ritual.....	17
1.3.2 Representación. Traducción cultural. Interculturalidad.....	23
1.3.2.1 Representación.....	23
1.3.2.2 Traducción cultural.....	25
1.3.2.3 La interculturalidad.....	26
1.3.3 Antropología del arte. Ritual estético y performance. Estéticas interculturales.....	28
1.3.3.1 Antropología del arte.....	28
1.3.3.2 Ritual estético y performance.....	30
1.3.3.3 Estéticas interculturales.....	31
1.4. Metodología.....	33
Entrevistas.....	33
Video documental.....	36
CAPÍTULO II.....	37
RITUAL, ARTE Y CUERPO SOCIAL.....	37
2.1 Ritual.	
2.1.1 Mi experiencia con el ritual y etnografía de <i>la limpia</i> en Archidona. ....	37
2.2 Arte	
2.2.1 Planteamientos y reflexiones desde el ritual	

estético. Análisis de tres propuestas artísticas.....	44
2.2.1.1 Amaru Cholango .....	44
Descripción densa de la obra <i>Arishca</i> .....	46
2.2.1.2 Inty Muenala.....	49
Descripción densa de la obra <i>Limpia mediática</i> .....	49
2.2.1.3 Saskia Calderón .....	54
Descripción densa de la obra <i>Curación</i> <i>curatorial</i> .....	55
2.3 Cuerpo Social. El ritual como puente epistémico.....	57
2.3.1 Traducciones simbólicas, de acciones y objetos .....	57
2.3.1.1 Las traducciones en el ritual estético.....	59
2.3.2 Negociaciones interculturales .....	61
2.3.3 Tipos de representación .....	63
2.3.4 Análisis comparativo del ritual social y el ritual estético.....	64
2.3.4.1 Actores .....	64
2.3.4.2 Discurso .....	65
2.4 El video documental.....	69
2.4.1 El video como herramienta intercultural.....	69
CONCLUSIONES .....	72
BIBLIOGRAFÍA .....	75
ANEXOS .....	79
ANEXO 1 Fichas técnicas de las obras artísticas analizadas .....	79
ANEXO 2 Fotografías de las obras.....	80
ANEXO 3 Ficha técnica del documental.....	86
ANEXO 4 Fotogramas del documental.....	87
ANEXO 5 Guión documental.....	88

## RESUMEN

Las categorizaciones otorgadas a los lenguajes y prácticas interculturales en las artes visuales y en el cine documental desde la década de 1990 en el Ecuador —denominadas como «arte indígena» y «cine indígena»— siguen apelando a diferenciaciones raciales, epistémicas y sociales, debido a que no se conoce a profundidad la carga simbólico-religiosa de los lenguajes y prácticas. En consecuencia, en la ejecución del ritual tradicional de *la limpia* dentro del ámbito de las artes visuales, se jerarquizan las prácticas y discursos artísticos, volviendo borroso el campo simbólico religioso.

Para despejar la mirada sobre estas categorizaciones y denominaciones producidas en el campo de las artes visuales, me valí de la antropología visual, que me permitió investigar los procesos de representación del ritual de *la limpia* en algunas obras de artistas visuales contemporáneos ecuatorianos, en las que se visibilizan: las traducciones subjetivas y simbólicas del ritual religioso-estético, las dinámicas entre campos, los cruces epistémicos y la aplicación del ritual de *la limpia* en la sociedad actual. Este vínculo ritual-arte no es injustificado, puesto que se relaciona con el contexto socio-político ecuatoriano, ya que la interculturalidad debatida aproximadamente desde la década de 1990 en Ecuador, da cabida a puntos de encuentro entre conocimientos y prácticas. Por lo que, esta investigación permite analizar las estéticas que surgen a partir de la interculturalidad.

En el capítulo I, realizo un estado del arte partiendo de la literatura proveniente de varias disciplinas, como la Antropología, la Sociología y los Estudios Culturales, para conocer cómo se ha analizado la práctica ritual desde estas perspectivas. Necesariamente se revisa la arqueología del término de *la limpia*, cómo enfoca su estudio la Antropología Visual y con qué conceptos se la abordará con respecto al ritual religioso/estético.

En el capítulo II describo la acción ritual de *la limpia*, desde dos ámbitos de acción, el primero desde el ritual tradicional con mi participación en la práctica ritual efectuada por Francisco Tanguila, *wankyri*<sup>1</sup> de Archidona (practicante del ritual religioso) y el segundo

---

<sup>1</sup> *Wankyri*: palabra kichwa que nombra a quien se conoce en el mundo occidental como curandera o curandero.

desde la descripción de obras artísticas (performances) de los artistas visuales Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón de Imbabura (practicantes del ritual estético<sup>2</sup>).

Este viaje inició al compartir la experiencia ritual de *la limpia* con un *wankyri* de la zona de Guambula<sup>3</sup> en Archidona, quien evidenció la noción del carácter religioso (Durkeim, 2007-1915) de la práctica y visibilizó las unidades simbólicas de la acción ritual (Turner, 1999). La evidencia de dichas unidades simbólicas sirvió para comparar las relaciones subjetivas, simbólicas y sociales, entre los distintos actores participantes de *la limpia*, tanto en el ritual religioso como en el estético. Además, demostró las relaciones (divergencias, intersticios, puentes y amalgamas) del ritual religioso con el ritual estético en tanto atraviesan, dialogan y se incorporan en espacios de conocimientos diversos. Luego, se observaron las obras o negociaciones interculturales que plantean tres artistas ecuatorianos —que fundamentan parte de su trabajo con la práctica ritual de *la limpia*—. Dichas obras van más allá de la utilización de las unidades simbólicas del ritual, puesto que se convierten en negociaciones en las que hay una aproximación al conocimiento ritual, que permite entender cuáles son las estrategias que utilizan dichos artistas para insertar el ritual tradicional en el campo del arte y la incidencia de este en la sociedad actual.

También se reflexiona sobre el proceso de construcción del video documental antropológico, la técnica, el montaje de la imagen y el sonido, las narrativas visuales y los conceptos alrededor de los temas que enlazan el ritual de *la limpia*. El video documental contiene 5 temas: 1. Ejes etnográficos, 2. Ritual religioso, 3. Ritual estético, 4. Intercampos, 5. Interculturalidad. En los mismos que se maneja la narración en quichwa/castellano como un vínculo intercultural, pretendiendo que el producto documental circule por diversos públicos de habla bilingüe. Del mismo modo cumple con la función de producir conocimiento visual sobre las prácticas interculturales en relación al ritual de *la limpia*.

---

<sup>2</sup> El ritual estético se lo entenderá desde lo escrito por Marisol Cárdenas en referencia a las estéticas rituales (Cárdenas, 2011)

<sup>3</sup>Guambula: árbol maderable. Este término especifica que nos encontramos en una zona donde existe abundancia de este árbol.

## INTRODUCCIÓN

Así como son varios los condicionantes que hacen que me inscriba como una persona nómada territorialmente e inevitablemente política (de habla bilingüe *kichwa*-castellano), de la misma manera varios son los condicionantes que direccionan a que en la presente investigación incluya mis reflexiones desde varios lugares de encuentro y fronteras: desde el ritual (como *wankyri* practicante de *la limpia*), desde el arte (como artista visual) y desde la antropología visual (como antropóloga).

Desde la antropología visual, realizo un análisis, tanto del ritual religioso como del ritual estético. En estos lugares existen analogías pero también claras diferencias, así, en el ámbito ritual religioso de *la limpia*, se dan importancia a las «*wayraska*»<sup>4</sup>, y al *mushurini*<sup>5</sup>, la primera ha sido somatizada en el «individuo pluralizado»<sup>6</sup> de cada persona, mientras que la segunda es la visión que tiene el *wankyri* generada desde el paciente. En el arte, en cambio, *la limpia* se la practica dentro del performance, es decir, es una representación del hecho ritual con ciertas re significaciones (utiliza la ritualidad de la limpia), pero despojada de la carga simbólica sagrada que el hecho tiene dentro de la cosmovisión *kichwa*. A pesar de que el proceso de transferir conocimiento en estos campos es distinto, la «*wayraska*» es fuente de apoyo para los tres ámbitos. Considerando que en el ritual de la *limpia* la «*wayraska*» es un evento que se da en la sociedad y que el *wankyri* propicia un tratamiento para ello. Del mismo modo ocurre en el campo del arte, el proceso de construcción de los lenguajes discursivos (que sugiere el artista) se relaciona con lo que acontece en la sociedad. Y desde la antropología visual esta engloba su estudio hacia los fenómenos y procesos sociales (en varios ámbitos) en donde las representaciones construyen maneras de pensar en la sociedad actual.

En cada uno de estos espacios existe un proceso de legitimación del conocimiento, en donde la circulación de los mismos genera comunicación y a la vez marca límites de entendimiento entre los diferentes ámbitos. Esta circulación patrocina la unión, el

---

<sup>4</sup> *Wayraska*: (aire frío). Palabra que en lengua *kichwa* se utiliza para nominar a los hechos sociales generales y cotidianos, energía vital positiva y negativa de los seres, todo lo que de alguna manera - tangible o intangible- incide sobre las personas.

<sup>5</sup> *Mushurini*: Visión que tiene el curandero generada por el paciente y que será interpretada por el *wankyri*.

<sup>6</sup> Individuo pluralizado: Desde la cosmovisión *kichwa* el ser humano está conformado no solo por el cuerpo físico tangible, sino por otras entidades intangibles conocidas como *samy*.

contraste, los fluidos y permite la posibilidad de reducir las fronteras entre el ritual, el arte y la antropología.

Debido a esta interrelación de saberes, es importante analizar las representaciones artísticas que se fundamentan en rituales sagrados, dichas representaciones llevan el nombre de estéticas rituales (Cárdenas, 2011). En este contexto, el ritual de *la limpia* ha transitado del campo de la religiosidad a otro campo de conocimiento: las artes visuales en el contexto del arte contemporáneo.

No es hace mucho tiempo, que las prácticas rituales tradicionales lograron permear el ámbito de las artes visuales, pero esta participación se incrementa, en parte, gracias a que en la Constitución del 2008, se reconoce y garantiza a las comunas, comunidades, pueblos y nacionalidades indígenas, derechos colectivos relacionados a «Mantener, desarrollar y fortalecer libremente su identidad, sentido de pertenencia, tradiciones ancestrales y formas de organización social» y «no ser objeto de racismo y de ninguna forma de discriminación fundada en su origen, identidad étnica o cultural» (art. 57).

Este respaldo emitido desde la Constitución ha permitido la difusión y la revalorización de prácticas y saberes ancestrales, que ahora son insumos creativos en el escenario del arte contemporáneo. Varias personas y colectivos han abierto debates sobre prácticas estéticas en donde se perciben posicionamientos diversos entre la «actualización» del ritual (en el campo de las artes) y la esencialización del mismo (en el ámbito de la religiosidad). Estos puntos se pudieron palpar en el primer encuentro de Arte kichwa<sup>7</sup>.

Por lo visto anteriormente, esta investigación busca poner en diálogo esta variedad de concepciones, pero focalizando el análisis de las representaciones de la práctica ritual de *la limpia* generadas en el campo de las artes visuales. Estas aproximaciones contribuirán a entender a *la limpia* como un elemento dentro del campo de la reflexión y teorización de la

---

<sup>7</sup> El 24 y 25 de marzo de 2012 se realizó en Otavalo el primer Encuentro de Arte Kichwa «CONDOR-JAGUAR-AMARU», el cual planteaba poder construir conjuntamente una estrategia conceptual del Arte Kichwa y una valorización del arte con identidad cultural. Los temas discutidos fueron los siguientes: 1. La importancia del arte kichwa en los procesos de autodeterminación de los pueblos. 2. La dimensión política del arte kichwa. 3. Las representaciones kichwas como medio de comunicación de los saberes, sentires, de la vida comunitaria. 4. La importancia de las representaciones estéticas con identidad cultural para la toma de conciencia social. Con la participación de: Miriam Yacelga, Mafer Álvaro, Arawi Libertad, Angélica Alomoto, Sumakruray Kichwa, Elizabeth Gabriel, Luis Alberto Chico Morales, Inty Gualapuro, Kanqui Carlosama, Oscar Naranjo y David Samaniego Almeida.

antropología visual. Y además, permitirán conocer cuál es la dinámica que relaciona la mencionada práctica ritual con ciertas prácticas artísticas contemporáneas que se están ejecutando en el país.

Desde la antropología visual y desde mi experiencia como *wankyri*, busco registrar y esbozar la narrativa textual y visual de las prácticas rituales y las estéticas interculturales relacionadas con *la limpia*; para lo que se produjeron registros audiovisuales de carácter etnográfico y se realizó un video que documentó dichos procesos, procurando hacer de la antropología «un ejercicio de *agenciamiento* que permita lecturas creativas de la realidad social, sus dinámicas de cambio y sus posibilidades de transformación». (Caicedo, A. 2003:165).

El video documental está dividido en cinco grandes temáticas que se describen a continuación:

**1. Ejercicios etnográficos:** Mira el papel del ejercicio etnográfico, las reflexiones desde varias miradas sobre el conocimiento. El lugar de la antropología, mi lugar como investigador. Desde la narrativa oral y reflexiones sobre la etnografía y mi rol como antropóloga visual; parto de registrar la representación del ritual de *la limpia* en museos, libros, redes tecnológicas. El museo como institución utiliza el control del conocimiento a través de lo visual y es referente de una construcción de identidad nacional. En donde narro en kichwa/español desde los lugares de encuentro y frontera con el ritual, el arte y la antropología visual.

**2. Ritual religioso:** con lo registrado por la cámara, se observa la acción ritual de *la limpia* efectuada por Francisco Tanguila, curandero de Archidona. Utilizando los audios e imágenes sincronizados, se pretende ser fiel al acto. En este se observa la acción ritual de *la limpia* como ritual religioso, la misma que genera varias preguntas: ¿qué elementos entran en juego? los objetos, la pose (curandero-sujeto limpiado), los participantes que intervienen en la práctica y el lugar en donde se ejecuta la ceremonia de limpieza. Los cuales sirven para dar cuenta de la religiosidad de dicha práctica y que significados contienen las unidades simbólicas del ritual. En qué campo de conocimiento se legitima el curandero y la práctica,

cómo es el tratamiento del cuerpo y de la «*wayraska*» dentro de la ejecución de la acción ritual.

**3. Ritual estético:** Utilizando las entrevistas y los registros audiovisuales de los tres artistas Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón, se registra la acción ritual de *la limpia* en el campo del arte. En donde se percibe los modos de representación, la ética reflexionadas alrededor del ritual de la limpia extendida como lenguaje discursivo que pone en dialogo en otro campo de conocimiento visual.

**4. Intercampos:** Utilizando la narrativa oral, se observa las semejanzas y diferencias entre el ritual religioso y el ritual estético, en el que se evidencia el tratamiento de la «*wayraska*», imagen y el cuerpo en estos campos de conocimiento.

**5. Interculturalidad:** Utilizando la narrativa oral, las entrevistas (del curandero, de los artistas) y las imágenes del ritual religiosos-estético, se observa lo intercultural de la práctica de *la limpia* entre cosmovisiones. La ciencia frente a otra cosmovisión. Dos Visiones del cuerpo y de imagen. Se indaga si tienen los performances el poder de curar.

## CAPÍTULO I

### PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA, PREGUNTAS, OBJETIVOS, MARCO TEÓRICO Y METODOLOGÍA.

#### 1.1. PRESENTACIÓN DEL PROBLEMA DE ESTUDIO.

En este estudio, las lecturas encontradas sobre las representaciones relacionadas con las prácticas y la cultura de los pueblos indígenas en las artes visuales, en el cine documental, y en los medios siguen esencializando una forma occidentalocéntrica de ser «indígena» que homogeniza e inmoviliza las prácticas discursivas de las comunidades andinas amazónicas y refuerza estereotipos racistas. Así por ejemplo:

... la gran mayoría de filmes citan y recitan, sin mucho cuestionamiento una serie de tropos, figuras y estereotipos provenientes del ensayo, la literatura y la plástica indigenista [...] desde una concepción civilizadora o nacionalista, actualizan la puesta en escena del metadiscurso del indigenismo. A través de este discurso tutor, se afirma una imagen decimonómica, esencialista y rígida que no termina de desaparecer (León, 2010: 45).

De esta manera las lecturas, categorización, legitimación y la aplicación social de obras de artistas generadas desde el sentido y postura política indígena son analizadas por las «estéticas interculturales» que reducen y simplifican estas propuestas artísticas. Esta simplificación fragmenta y delimita las concepciones del sentido de las acciones. En base a esto, surgen otras propuestas, en las que se defiende concebir al ser humano como un ser integral, que dialoga con diversas formas de conocimiento, los legitimados socialmente y los otros, aquellos sin el aval que los legitime. Esta condición humana reflexiona sobre diversos conceptos, como el de «colonialismo» y la «matriz colonial del mestizaje», y los asume no solo como parte de una base teórica fría, sino como una acción política que respeta el sentido, la materialidad y el funcionamiento de toda práctica, que se conecta y relaciona con un cuerpo social globalizado.

La propuesta de esta investigación es analizar desde la antropología visual, la relación de la acción ritual en el campo de arte y luego la incidencia del ritual de *la limpia* en la sociedad actual. El estudio de la práctica ritual de *la limpia* es el eje central para apelar a los cuestionamientos y categorizaciones sobre las representaciones de las estéticas interculturales. En este sentido surgen las siguientes interrogantes: ¿Qué representaciones,

discursos y actores intervienen en la práctica de *la limpia*, considerada como ritual religioso y estético? ¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre el ritual religioso y el estético? ¿Cuáles son los intersticios, puentes y amalgamas discursivas que se producen entre el ritual religioso y el ritual estético? ¿Cuáles son las negociaciones interculturales y epistémicas en las prácticas estéticas de Inty Muenala, Saskia Calderón y Amaru Cholango?

Ya en el ámbito etnográfico y mediante el estudio realizado a un *wankyri* de Archidona, se pretende dar cuenta del carácter religioso del ritual llamado *la limpia*. También, a través del análisis de los modos de representación, se relacionan las «adaptaciones» que proporcionan tres artistas ecuatorianos, quienes utilizan *la limpia* como elemento constitutivo de varios de sus trabajos en las artes visuales. También se comparan las relaciones subjetivas, simbólicas y sociales entre los distintos actores participantes de la práctica ritual de *la limpia*, tanto en el ritual social como en el ritual estético. Se estima que la producción visual concebida desde la presente investigación responda éticamente al entendimiento de un público diverso.

El ritual de *la limpia* es practicado en algunos países de América del Sur, en los que adquiere variadas denominaciones como «quitar mal aire» «quitar el susto» «*la limpia*». De la misma manera, en el contexto ecuatoriano tanto en los Andes como en la Amazonía se concibe esta práctica ritual con diferentes términos como «*chiqui pichay*» «*kiwua pichana*» «levantar *shungo*» y también *la limpia*. Sin embargo, la acción de este ritual propicia la cura del cuerpo y el espíritu, bajo parámetros que escapan de la razón científica. *La limpia*, es una práctica ritual con gran carga simbólica, que integra en el cuerpo de los participantes, performatividad, interpretación, transición, distintos lugares del ser y variadas lógicas de comprensión. En el acto de limpieza, se recurre a elementos como piedras, hierbas, fuego y brebajes hechos a base de plantas. Este acto simbólico, es oficiado por un curandero que a través de movimientos corporales, cantos rituales y otras acciones, genera una cura corporal o espiritual. Debido a la significancia de dicho acto, este quizá logra permear el cuerpo social.

En el cuerpo social existen ejercicios simbólicos de la acción humana, condicionada por un conocimiento científico. *La limpia* traduce y disminuye la violencia inscrita sobre los cuerpos. Desde una traducción simbólica en constante movilidad, estas

representaciones cruzan varias fronteras, entre ellas las de etnia y de clase, en donde artistas ecuatorianos adaptan el ritual de *la limpia*, poniéndolo en diálogo y en tensión dentro de una «matriz cultural».

Actualmente la práctica ritual se ha trasladado y relacionado con otros campos del saber, que generan movilizaciones frente a lo que postula dicha «matriz cultural». De este modo, se vuelve importante estudiar a la práctica ritual de *la limpia*, que, siendo un ritual de curación íntimo y que se realiza en espacios específicos, se traslada hacia otros campos, otros públicos, con otros discursos y categorizaciones, como los vistos en el campo del arte. Al implantar el ritual dentro de la producción visual del arte contemporáneo ecuatoriano, esta plataforma permite visionar una crítica y un desplazamiento al *conocimiento colonial*, que mediante la re significación de la acción ritual (la cual traslada una práctica de una sociedad mágico-religiosa a otra) lo reposiciona y reformula desde otras lógicas de comprensión y producción de conocimiento. Esto puede generar posicionamientos políticos y un cierto *sentido*, sobre la construcción del concepto y la práctica de *decolonial*.

Cabe señalar que se ha tomado a *la limpia* como ritual a estudiarse, porque es una práctica que relaciona a los «indígenas» con el mundo, en término de relaciones intersubjetivas y de comunicación intercultural. Lo dicho sugiere hacer un análisis comparativo de las representaciones, entre las dos maneras de ver dicha práctica, como: «ritual social» y «ritual estético». A través de este análisis comparativo se busca entender cuál es la dinámica cultural que se genera mediante la utilización del ritual de *la limpia* en el arte, dentro de este *ecosistema comunicativo* (comunicación y cultura), y a la vez, comprender el uso social que se le está dando a *la limpia* en la actualidad.

Analizo por tanto su re significación y la actualización del ritual socio religioso desde la práctica artística, en donde estas representaciones generan diversos posicionamientos políticos. Donde el cambio de lenguaje se debe a la reapropiación de medios y tecnologías, los cuales postulan «el inicio de movimientos económicos, políticos y culturales en profundidad» Barbero (2004). Así, el análisis realizado a obras de artistas ecuatorianos, que enlazan el ritual de *la limpia* con la disciplina del arte, se centra en entender cómo y de qué maneras estos artistas se apropian del ritual tradicional y lo

reinterpretan en el ámbito artístico. Además, comprende un análisis crítico, comparativo, reflexión teórica y visual alrededor de los discursos del ritual de *la limpia*.

Así mismo, esta investigación busca mirar los cruces simbólicos, étnicos, políticos y de poder, donde esta práctica cotidiana pasa de ser un ritual socio religioso a un ritual estético, para así dialogar en y con otros campos. En este sentido, el ritual de *la limpia* es una categoría analítica para entender las prácticas rituales traducidas a estéticas interculturales, las cuales crean un vínculo entre espacios geográficos y epistemológicos diferentes.

## **1.2 Preguntas de investigación y objetivos**

¿Qué representaciones, discursos y actores intervienen en la práctica de *la limpia* considerada como ritual religioso y estético?

¿Cuáles son las similitudes y diferencias entre el ritual religioso y el estético?

¿Cuáles son los intersticios, puentes y amalgamas discursivas que se producen entre el ritual religioso y el ritual estético?

¿Cuáles son las negociaciones interculturales y epistémicas en las prácticas estéticas de Inti Muenala, Saskia Calderón y Amaru Cholango?

### **OBJETIVO GENERAL**

Investigar, el ritual de la limpia tanto en ámbitos religiosos como estéticos, para luego evidenciar como el lenguaje de la acción ritual transita dentro del campo del arte y adquiere otros significados.

### **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- 1) Comparar las relaciones subjetivas, simbólicas y sociales, entre los distintos actores participantes de la práctica de *la limpia*, tanto en el ritual religioso como en el ritual estético.
- 2) Conocer los intersticios, puentes y amalgamas discursivas, en donde el ritual religioso y el ritual estético (discurso) se relacionan y dialogan.

- 3) Analizar las negociaciones interculturales, artísticas y epistémicas, que se entrelazan en la práctica estética de tres artistas que trabajan con el ritual de *la limpia* para luego evidenciar cómo sus obras son categorizadas en función de la procedencia étnica de sus autores.

### 1.3- Marco Teórico

Las prácticas rituales han sido abordadas desde varios puntos de vistas disciplinarios que estudian la representación de prácticas interculturales, entre ellas: la antropología, la sociología de la imagen, los estudios culturales y el cine documental. En este caso se argumentará desde la antropología visual. La presente investigación parte de tres ejes: **Antropología del Ritual, Representación y Antropología del arte**. En donde la Antropología del ritual incluye el estudio de *la limpia* como ritual religioso. La Representación enfoca su estudio desde el desplazamiento **cultural** y la **interculturalidad** y desde la **antropología del arte**, propone lecturas del **performance, ritual estético** y las **estéticas interculturales**.

#### 1.3.1 Antropología del ritual

**Ritual religioso:** las prácticas religiosas (ritual) tanto de mesoamérica, amerindias, asiáticas y africanas engloban:

... formas de entender el bienestar en cada cultura... y... se relacionan con los contenidos de sus tradiciones. Las gentes de las tradiciones originarias y de la mestiza siguen desarrollando... sus propios modos de prevenir los males y curar. En las sociedades del pasado, y en las presentes, los seres humanos fabricaron y fabrican, sistemas y maneras para entender las necesidades de salud (Aparicio, 2009: 1).

Según las consideraciones de este autor, *la limpia* es una práctica religiosa que se encuentra dentro de las etnomedicinas de mesoamérica y amerindia, y responde a una base cultural propia, las mismas que no convergerán del todo así existan dos líneas culturales de progreso.

*La limpia* estudiada dentro de las etnomedicinas es un ritual de recuperación de la salud y una alternativa de salud dentro del entendimiento de la salud globalizada. La limpia en el contexto ecuatoriano proviene de la traducción del vocablo quichua *Chiquipichay*: chiqui:

‘mal agüero’, *pichay*: ‘barrer, limpiar’ (Vargas, 1994:93). Es un ritual generado desde grupos locales y practicados por indígenas y mestizos que quizá tienen afinidades ligadas a este saber ancestral, y que logra invisibilizar las diferencias generadas por los imaginarios sociales de clase, raza, religión y más. Consiste en pasar sobre el cuerpo enfermo, afectado por alguna dolencia física o espiritual, yerbas, piedras, tabaco y más elementos propios de la ritualidad. Estos elementos manipulados por el *wankyri* (también llamado, curandero, shaman, brujo, etc.) se dirigen hacia el cuerpo enfermo y luego hacia la tierra, lo que genera conexiones entre: el curandero, los lugares sagrados Wak’a<sup>8</sup>, los elementos mencionados y el cuerpo limpiado, de una manera integral. En el proceso y entre otras partes del ritual, el curandero sopla o esparce sobre el cuerpo enfermo un brebaje (hecho con infusión y molienda plantas). También, de lugares específicos del cuerpo de la persona enferma, chupa con su boca para absorber y luego vomitar el *chiqui*.

El ritual se ha analizado desde diversas perspectivas, y a continuación incluiré a autores que presentan lógicas que a mi parecer son afines con este estudio sobre *la limpia*. Para iniciar, Arnold van Gennep, en su libro *Los Ritos de Paso* (1969/[2002]), considera que los ritos son imprescindibles, pues tanto para «los grupos humanos como para los individuos vivir es un desagregarse y reconstruirse incesantemente, cambian de estado y de forma, morir y renacer» (Van Gennep,2002:63). Además, clasifica los ritos en seis categorías que abajo incluyo:

- Los ritos de ciclos de vida: embarazo, parto, nacimiento, pubertad esponsales, matrimonios, maternidad, paternidad, divorcio, viudez, muerte.
- Ritos de transformación religiosa o laical, las cuales modifica el status de los individuos.
- Ritos de recuperación de la salud se recupera un estatus normal después de haber padecido alguna enfermedad; puede ser de gravedad o no.
- Ritos de agregación o integración: cuando un individuo se integra temporalmente a una comunidad.
- Ritos de paso material: un grupo o individuo se traslada a otro espacio geográfico; desde el lado simbólico el paso de un mundo social a otro.

---

<sup>8</sup> Wak’a: para este estudio la palabra será entendida como un centro de poder y además tendrá dos significados: 1. Lugar sagrado del cuerpo humano (estomago y útero), 2. Lugar geográfico sagrado.

- Ceremonias cíclicas y estacionales: son ciclos y etapas de la naturaleza y del universo; marcan el paso del tiempo (Van Gennep, 2002:65).

Según la clasificación que hace Van Gennep (2002), el ritual de *la limpia* se encuentra entre el rito de recuperación de salud, el rito del paso material y el rito de transformación religiosa.

Otra perspectiva que me interesa va desde el enfoque antropológico y la plantea Margaret Mead (2000), quien analiza, en las «formas culturales», la idea de «relación ritual» («*plot*»). La autora consideraba que al estudiar las prácticas de los niños balineses, encontraría los elementos de las formas rituales y simbólicas que se expresaban dentro de su cultura. Propone: «una relación estrecha y ejemplificada entre un tipo de experiencia en la primera infancia, que es generalizada para una cultura dada, y las formas rituales u otras simbólicas halladas en la misma cultura» (Mead, 2000:38). Para Mead, con la observación participante y el estudio de las experiencias que adquirirían los niños balineses en la infancia, se podría explicar por qué se adopta al ritual («formas culturales») como gesto significativo dentro de su cultura.

Por otro lado, tratando de entender la naturaleza de la vida religiosa de los seres humanos, el sociólogo Emile Durkheim (2007) enfoca sus estudios en sociedades simples o primitivas: tras la observación del totemismo australiano y de otras tribus indias en Norteamérica, considera que ninguna religión es falsa, todas son verdaderas a su modo y todas responden, aunque de formas distintas, a condiciones dadas de la existencia humana. Este autor busca estudiar en las sociedades simples el carácter de las prácticas religiosas. Durkheim no define el ritual, sin embargo, habla sobre los ritos y que estos son la «base de todos los sistemas de cultos y religiones; hay un cierto tipo de revestimiento que a simple vista no lo podemos catalogar, pero que siempre tienen la misma significación objetiva y cumplen siempre las mismas funciones» Durkheim (2007). Además, para el autor, «la religión es una realidad eminentemente social [y] las representaciones religiosas [...] [expresan] realidades colectivas» (Durkheim, 2007:263).

Un ejemplo que se relaciona con este pensamiento lo encuentro con ciertas prácticas de una agrupación indígena del oriente ecuatoriano, los llamados Shuar, pero conocidos como jíbaros, quienes dentro de su cosmovisión del ser humano, este se

relaciona entre sí pero también con el agua, la tierra, las plantas, la comida, la sombra. Entre algunos de sus diversos y variados rituales constan: la iniciación, las fiestas, las curaciones, la sabiduría, etc., y todo esto tiene un mismo objetivo: vivir en armonía con la naturaleza respetándose mutuamente y, a la vez, desarrollar la medicina (su propia medicina) como alternativa de salvación y protección de los integrantes de la agrupación.

Desde el enfoque científico occidental, estas formas de vida quizá no se alinean o son dispares con lo que marcaría un tipo de vida civilizada. Esto debido a que mucho de la cosmovisión indígena no se enmarca dentro de las normas estructurales de conocimiento occidental, en donde, para que algo se considere existente debe ser reconocido desde la ciencia. En el caso de este estudio, la acción ritual de *la limpia*, su ritualidad, su función, su traducción, sus enlaces no son avalados científicamente, por tanto, caen en el ámbito de lo sobrenatural, y se la entiende como un hecho ritual religioso sin «peso», casi inexistente.

Desde estas dos últimas perspectivas, de «ritos» y de «la naturaleza de la vida religiosa», los autores antes mencionados, proveen de materiales para el estudio del ritual. A la teoría de Mead, la relaciono con el curandero (wankyri) de Archidona, debido a que este practica *la limpia* como parte de su cultura, en la que dicho saber es observado y vivido desde la niñez. De Durkheim me interesa su planteamiento sobre el rito como base de la religiosidad de una sociedad, que mantendrá sus creencias como una realidad común, sin opción a interpelaciones exógenas.

En función de este estudio, puedo acotar que en varias nacionalidades indígenas ecuatorianas y en parte de la sociedad mestiza, sin distingo de edad, se practica *la limpia* como medio de curación. Esta práctica es aprendida desde la niñez y es parte de la vida social y cultural de las personas que conforman las distintas nacionalidades indígenas. Además, la ritualidad propia de *la limpia*, forma parte de la religiosidad indígena y mestiza, por tanto, es parte de la construcción socio religiosa de las comunidades, es parte de su realidad.

A más de los autores antes mencionados, incluyo a Turner (1999) quien asevera que el ritual es «una conducta formal prescrita en ocasiones no dominadas por la rutina tecnológica, y relacionada con la creencia en seres o fuerzas místicas» en donde «el símbolo es la más pequeña unidad del ritual [...]; es la unidad última de estructura específica en un contexto ritual» (Turner ,1999:21). Para objeto de este estudio, vale añadir

que en las comunidades indígenas, la práctica y creencias ligadas a *la limpia* no han sido superadas por la ebullición tecnológica propia de la contemporaneidad, que genera desapego de la vida cotidiana y cultural y que propicia realidades alternas pero en el ciberespacio. Así, existen gran cantidad de personas que viven conectados al internet olvidando sus raíces y además construyendo nuevas formas de interrelación social, en las que el contacto interpersonal ha sido desplazado por la interrelación virtual.

Ahora, incluyo a Shechner (2011) quien considera que, «lo que comunica un ritual es importante y también problemático, las interacciones que los rituales rodean, contienen y median, casi siempre tienen que ver con la jerarquía, [...] y la sexualidad/acoplamiento» Shechner, R. (2011:195). Este autor considera que existen encadenamientos interdependientes para los cuales la acción ritual desde un orden mágico religioso alude a reparar la violencia sin tomar represalias (Shechner, 2011:195). Estos dos autores estudian el ritual tomando en cuenta las interacciones, acciones y unidades simbólicas del ritual religioso. Con esto consiguen dar mayor claridad a las interacciones que existen entre *la limpia* como ritual religioso y *la limpia* dentro del marco estético. Para así determinar qué unidades, acciones simbólicas y subjetivas del ritual social religioso, se trasladan al ritual estético.

Desde mi conocimiento como *wankyri*, conozco que *la limpia* se realiza cuando el cuerpo del individuo adolece de algún mal, provocado por causas diversas y hasta inexplicables. En ese sentido opera como cura de una enfermedad y encaja en el rito de recuperación de salud que Gennep clasifica. En *la limpia* y haciendo una metáfora en el sentido del paso material, la acción generada desde los movimientos corpóreos, soplidos, succiones, vómitos, la invocación a las *wak'as* y los elementos utilizados (piedras, yerbas, fuego) son los elementos simbólicos que permiten el traslado, tanto del curandero como del paciente) de un mundo social tangible a otro intangible donde se realiza la curación. Con el rito de transformación religiosa, se percibirá como el ritual religioso cura el cuerpo. Este ritual tradicional es retomado por las artes visuales, en donde se re-significa y pasa a ser parte de un tipo de ritual, pero ahora estético.

Ampliando el estudio del sentido del ritual, Roy Rappaport (2001) hace un análisis complejo del ritual. Considerando que es «la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes

los ejecutan» (2001:56). Con esto se pretende decodificar las características propias de la acción ritual (de cualquier tipo) que se practica en cualquier parte del mundo. Toma como base para este análisis a *la limpia*, puesto que dicho ritual tiene un carácter universal dentro de los estudios del ritual religioso. A este ritual la práctica artística lo lleva a otros espacios del ámbito social, en donde necesita ser decodificado para ser entendido. Los estudios de conocimiento común sobre el ritual, universalizaron las posteriores reproducciones de actos rituales. Siguiendo esta línea de acción, en la actualidad y dentro del ámbito estético, se realiza el ritual llamado *la limpia*, en el que es posible observar cómo se relacionan – gracias al performance- los rituales religioso y estético.

Shechner, R. (2011:11), más adelante extenderá el estudio sobre estas perspectivas. Según Shechner, en la acción del performance —considerado como «el ritual del futuro»—, «las acciones, interdisciplinarias e interculturales de difícil definición invisibilizan las brechas que lo relacionan, en donde vivimos en un ambiente teatralizado y performativo». Shechner, R. (2011: 11).

El performance no es exclusivo de una cultura, existen en la India, Bali, Japón, México, y otros. Las conexiones del performance no se limitan a culturas, géneros o países. Se trata de una visión que privilegia la sutura, la marca, el quiebre, el deslizamiento, la subversión y el margen para entender desde allí la tradición y lo heredado (Shechner, 2011).

Además, este autor sugiere mirar fuera de las especificaciones que se han atribuido al ritual —sean de carácter evolutivo, estructurales, formales, relaciones definibles, sistemas simbólicos y significados, acciones, procesos performativos o experiencias—, con el objetivo de ver al ritual actual en las acciones performativas, en las prácticas que se relacionan con «el mundo postcolonial en donde las culturas se chocan, se influyen y hasta se interfieren hibridizándose con energía». (Ibíd.: 11) Se estudia *la limpia* desde el estudio del performance. Ambas están expresadas en las prácticas interculturales de los artistas visuales: Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón.

## 1.3.2 Representación. Traducción cultural. Interculturalidad

### 1.3.2.1 Representación

La representación «significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre o para representar de manera significativa el mundo a otras personas» Hall (2002:2). Este proceso implica usar un lenguaje que tenga sentido dentro de una cultura; estos pueden ser signos, imágenes que «representan cosas» y, como tales, pueden no ser simples. Esta «representación conecta el sentido al lenguaje y a una cultura» Hall (2002: 2). Es decir que, dentro de una cultura, existen signos comunes con los cuales los sujetos se identifican, pues dichos signos han sido decodificados y entendidos por los sujetos de ese espacio geográfico-cultural. La composición y repetición de estos signos comunes construyen un lenguaje; este a su vez está dispuesto según un orden que cobra sentido dentro de una cultura.

Para explicar esto, Hall, hace un análisis tomando tres aproximaciones desde la semiótica (Ferdinand de Saussure) y el enfoque discursivo (Foucault): «reflectiva, intencional, y construccionista». Con respecto a dichas representaciones, las diferencia así:

... el lenguaje simplemente refleja un sentido que ya existe afuera en el mundo de los objetos, la gente y los eventos (**reflectiva**) el lenguaje expresa sólo lo que el hablante o escritor o pintor quiere decir, su sentido intencional personal (**intencional**) el sentido es construido en y mediante el lenguaje (**construccionista**) (Hall, 2002:2).

Para estudiar las comparaciones simbólicas, subjetivas, sociales y el análisis del discurso, sobre las representaciones del ritual religioso y el ritual estético de la práctica de *la limpia*, vamos a tomar en cuenta el tercer enfoque. En donde, el enfoque construccionista presta más atención al análisis, pues este utiliza recursos lingüísticos, metalenguajes y sistemas de representación; donde los objetos no significan por sí solos y pueden tener varios significados: «los actores sociales son los que usan los sistemas conceptuales de su cultura y los sistemas lingüísticos y los demás sistemas representacionales para construir sentido, para hacer del mundo algo significativo, y para comunicarse con otros, con sentido, sobre ese mundo». Hall (2002:10). De la misma manera alerta a no confundir «el mundo material, donde las cosas y la gente existen, las prácticas simbólicas y los procesos mediante los cuales la representación, el sentido y el lenguaje actúan... no es el mundo

material el que porta el sentido: es el sistema de lenguaje o aquel sistema cualquiera que usemos para representar nuestros conceptos».

Consideramos a *la limpia* bajo estas premisas, pues dicha práctica contiene gestos codificados en donde un sentido es fijado por la acción ritual y los elementos (objetos) utilizados abarcan un lenguaje entendido dentro de una cultura. Así, dentro del sistema de lenguaje que propone Hall, uno de los componentes para el proceso de la acción ritual es la producción de conocimiento diferente al de Occidente, donde se reflexionan las maneras de hacer y construir conocimiento insurgente, como lo ha expuesto Patricio Guerrero (2011). Este teórico considera necesario reposicionar el «corazonar» como dispositivo emergente para los procesos de la práctica decolonial y para dar continuidad desde las prácticas interculturales. El «corazonar» presenta una manera de asumir y dar importancia a los afectos individuales o colectivos con una equidad entre el sentir y el pensar. El conocimiento, el pensamiento, y las acciones son manejados de manera integral sin olvidar el cuerpo.

De forma parecida y parafraseando a Cárdenas (año), quien entiende las representaciones interculturales desde la “estética ritual”, diría que esta es la categoría que se relaciona con la estética, entendida como agente de “sensibilidad” que forma un conjunto complejo de elementos que construyen el gusto -particular y colectivo- que caracteriza a una sociedad, tanto en lo público como en lo privado, en varios ámbitos (ritual, cotidiano, festivo), y que constituye el sistema de apreciación del que se alimentan tanto creadores (productores de artes) como consumidores (sociedad en general), es decir, es la forma como el colectivo social consigue adentrarse en la apreciación sensible de las formas artísticas que le abordan, sean hegemónicas o de otro tipo. Dentro de las formas no hegemónicas o de “otro tipo” se encontrarían las prácticas artísticas en las que se retoma lo ritual tradicional (en este caso *la limpia* como ritual religioso y sagrado dentro de la cosmovisión kichwa) y se lo transfiere hacia lenguajes artísticos (ritual estético) en los que lo sagrado se vuelve profano. Así, la estética de alguna manera consigue generar un marco referencial desde el cual se entenderán las *estéticas rituales*.

Si las representaciones están inscritas en los cuerpos de los sujetos, y en los entornos en los cuales actúan, estos sujetos representarían el ritual como acto intrínseco de sus cuerpos, donde las prácticas rituales prestan atención desde lo afectivo, siendo la

**Wak'a** la base primordial para la curación. Ante lo dicho, la lectura de la representación del ritual religioso considera una composición dinámica, tanto de la acción emitida desde los cuerpos (del wankyri y del paciente), como de los objetos materiales utilizados para el ritual. Dicha dinámica relaciona los cuerpos, elementos y símbolos reconocibles del ritual en forma simbiótica, la dolencia con el objeto o elemento material que la curará, que según Turner da las pautas para entender la acción ritual, mirando las unidades simbólicas.

Este estudio de las unidades simbólicas del ritual nos facilitará las lecturas de las representaciones emitidas en los rituales religioso y estético, con las cuales se puede analizar y comparar las acciones simbólicas y subjetivas del ritual de *la limpia*. Esta investigación buscará relacionar la acción de un curandero que practica el ritual religioso, con la acción de tres artistas visuales ecuatorianos que practican el ritual estético, en donde utilizan *la limpia* dando varias interpretaciones.

Desde la perspectiva de Shechner las «acciones simbólicas ambivalentes apuntan a transiciones reales y al mismo tiempo ayudan a evitar un enfrentamiento demasiado directo con ella [la sociedad]» (Shechner, 2000:197). Estas acciones constituyen las prácticas rituales, de tal manera que la acción simbólica opera como purificadora de una realidad, donde los cuerpos entran en una dinámica que integra: traducción, interpretación y transición, entre lugares distintos del ser, y lógicas distintas de comprensión. *La limpia* practicada por indígenas y mestizos traduce y disminuye la *wayraska*, es decir la violencia que afecta al paciente. Esto genera un diálogo entre los diferentes entornos, personas, elementos y símbolos participantes en *la limpia*.

### **1.3.2.2 Traducción cultural**

Las traducciones simbólicas del ritual de *la limpia* percibidas en el cuerpo social cruzan fronteras culturales, étnicas y de clase, en donde artistas visuales adaptan y re significan el ritual de *la limpia*.

Según Geertz (2001), la cultura es pública porque la significación lo es y la conducta humana es acción simbólica. De esta manera el antropólogo primero capta la multiplicidad de tejidos conceptuales complejos, para luego interpretarlos. Con esto no se limita a explicar solamente estructuras de comportamientos humanos, sino a hacer un análisis a profundidad que indague que es lo que guía sus conductas o actos simbólicos.

El análisis e interpretación de lo simbólico debe realizarse sin perder de vista los hechos sociales con los que se conjugan en el mundo público. Así, la descripción etnográfica interpreta el flujo del discurso generado desde el ritual, y registra lo dicho como insumo para este estudio y para estudios posteriores.

La traducción cultural, en un sentido general corresponde a los elementos, las acciones, los discursos, y los lenguajes dirigidos a explicar, facilitar el entendimiento o hacer una interpretación del modelo actual, para así develar los códigos tanto del ritual religioso como del ritual estético.

Parafraseando a Arnold van Gennep (2002), en una de sus tipologías analizaba el rito del paso material; él considera que, cuando un grupo o individuo se traslada a otro espacio geográfico, en el paso de un mundo social a otro utiliza mecanismos y dispositivos para relacionarse con este nuevo espacio desde lo simbólico; así esta tipología de rito nos ayuda a entender el sentido de la *traducción*.

### **1.3.2.3 La interculturalidad**

La interculturalidad, desde la producción de otros conocimientos, da cabida a otras miradas para confrontar el colonialismo. Inicialmente fue planteado por el movimiento indígena y los grupos afrodescendientes; posteriormente, fue abordado desde la academia; y, desde el discurso de Estado, en Ecuador y Bolivia en términos de inclusión.

Desde el punto de vista del movimiento indígena, la interculturalidad se concibe como el regreso del tiempo *pachakutik*, el retorno del orden y de los tiempos nuevos en *el cual el tiempo y el espacio vuelven* (Walsh, 2009:17). Esta manera de concebir el orden del tiempo fué común para varios movimientos indígenas, sobre todo en la década de 1990, cuando se consolidó la CONAIE<sup>9</sup>. Entre los años 2007-2008, son incluidos en los proyectos de Estado de Bolivia y Ecuador. El apareamiento y aplicación de la interculturalidad relacionada con el movimiento indígena, es «un proceso de proyecto social político, ético y epistémico» válido para toda la sociedad (Walsh, 2009:14). Según Walsh la interculturalidad es:

---

<sup>9</sup> CONAIE: Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador.

... un proyecto que por necesidad convoca a todos los preocupados por los patrones de poder, que mantienen y siguen reproduciendo el racismo y la racialización, la deshumanización de algunos y la súper y sobre humanización de otros, la subalternización de seres, saberes y formas de vivir. Su proyecto es la transformación social y política, la transformación de las estructuras de pensar, actuar soñar, ser, amar y vivir (Walsh, 2009: 15).

La interculturalidad indaga la producción y la disposición de conocimientos, que multiplican y sirven de base para un grupo de poder. Reafirmando el racismo y lo que desencadena de ello, la propuesta es dar importancia a los contenidos y estrategias de conocimiento subalternos, dispositivos con los cuales se pretende dar coordenadas para la condición de la sociedad actual. Varias autoras, como Walsh, De la Cadena y Rivera, dentro de sus investigaciones increpan sobre la «matriz colonial del mestizaje»; proyecto de Estado en la época colonial, la cual pretendía modelar a una nación moderna que repetía los patrones de sometimiento.

El pensamiento de los intelectuales indígenas critica la narrativa homogenizante del mestizaje, en donde se propone la interculturalidad como punto medio dentro de una comunidad nacional imaginada dentro de su diversidad étnica. (De la Cadena, 2008: 244). Esto pone en tensión la noción de progreso occidental y confronta una «matriz cultural»; este pensamiento retorna con el fin de plantear una alternativa de vida que complementa tanto a la realidad actual con otra alterna. De esta manera, se cuestionan las maneras de hacer, de entender, de producir conocimiento al tener como horizonte a Occidente y a los patrones establecidos en la conformación de los estados modernos denominados por Rivera como «matriz colonial del mestizaje».

De la Cadena (2008) reflexiona la interculturalidad desde y sobre la mirada de los países de América del Sur; es decir, que parte de la crítica hacia los estudios de antropología latinoamericana, conocidas como *andinismo*, que se refiere a que se estudiaron los países andinos bajo el lente de antropólogos estadounidenses. Su principal preocupación es explorar las tensiones intrínsecas a la formación intelectual-política en Perú y el resto de Latinoamérica. Esta autora considera que:

... las relaciones nacionales de dominación y subordinación de diversas formas locales de conocimiento incluyendo formas no-occidentales son parte de las condiciones que hacen posible la hegemonía intelectual de las formaciones económico académicas euro americanas. Múltiples y cambiantes centros y

periferias, así como las resultantes relaciones de dominación, diversas y estratificadas, influyen lo que con el tiempo se visibiliza como conocimiento antropológico (universal) y lo que se mantiene invisible como información (local), tanto a escala mundial como en países específicos (De la Cadena 2008: 242).

Al *andinismo* generado por estudiosos norteamericanos lo asemejan con el orientalismo nacido en Europa, que mantuvo a los pueblos estudiados sin historia y política. Esta forma de buscar entender a los pueblos andinos es criticada, ya que al no integrar lo no histórico (negar las historias locales) en la «historia», crean un centro Euro-América, y con este sesgo generan conocimiento en todos los ámbitos sociales, políticos, económicos, con lo que logran construir una manera sesgada de entender a los países estudiados y así parcializar la forma en la que otros países concebirán a estos espacios geográficos. Así marcan diferencias entre el centro y las periferias. De este modo los planteamientos desde la interculturalidad como punto medio parcializado, apuestan a ser un modelo de entendimiento para identificar las acciones y la problemática social en la actualidad.

Braidotti (2000), en cambio, sugiere desplazarse del conocimiento, pues concibe la idea de integración al mundo como sujetos nómadas, donde se inserta a los sujetos en la vida intelectual-política. Esto implica un cambio de representación, una imbricación epistémica, en la cual *la limpia* como ritual religioso precede al ritual estético, y este pasa a ser un discurso político de resistencia.

### **1.3.3 Antropología del arte. Ritual estético y performance. Estéticas interculturales**

#### **1.3.3.1 Antropología del arte**

Según Nicolás Bourriaud las producciones artísticas se encuentran conformadas en «la esfera de las interacciones humanas y su contexto social», partiendo de esta premisa sugiere una lectura del arte a partir de la «estética relacional», que lo considera como un lugar de encuentro con relación al ámbito social. Considerando que: «ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores» Bourriaud (2006). Idealmente, para que éstas generen relaciones sociales justas y permeables, de esta manera lo que pretende este autor es transformar las prácticas artísticas a prácticas estéticas y éticas superadoras que buscan entender las diferencias.

Lo que este autor señala es que existen fisuras entre varios ámbitos, campos que no se relacionan libremente y que sus brechas son de carácter estructural, y que deben modificarse de manera que sean de carácter funcional permitiendo que las teorías sociales y el arte propongan sentidos dinámicos con relación a las estructuras desde las representaciones. De esta manera considera que las producciones artísticas se relacionan con el entorno social desvaneciendo las divisiones de labor.

En un enfoque desde el arte ecuatoriano y con respecto al arte en Latinoamérica, Andrade, X (2009), considera que existe un «tráfico»<sup>10</sup> entre antropología y arte contemporáneo, señalando cuatro características: por un lado apunta que en la educación superior de arte no existe un acercamiento hacia las disciplinas sociales, de esta manera no existe una exploración y reflexión que preceda a las producciones artísticas, sino más bien se anclan en cuestiones y temáticas sociológicas como: migración, mestizaje, etnicidad, indígenas, espacio urbano. En consecuencia el arte carece de criticidad frente a tópicos expuestos desde otras disciplinas.

Afirma que en los cruces «tráfico» de objetos o bienes materiales de una disciplina a otra, existe un carácter *contaminante*, la cual delimita las acciones en estos dos campos. Asimismo que existen negociaciones ilícitas en el diálogo de los saberes delimitados como campos disciplinarios. De esta manera afirma que el «traficante» transporta saberes de un campo a otro en términos ilegales y los reapropia.

Así se concibe que entre estos campos no existan ejercicios coherentes de teorización y reflexión entre «traficantes» y prácticas. Si no el afán de camuflar desde sistemas académicos perspectivas obsoletas, planteándolas como interdisciplinarias y contemporáneas. Estos puntos de vista dan el sentido de observación de las obras de los artistas visuales abordados en la presente investigación.

Desde una perspectiva socio antropológica del campo artístico, Néstor Canclini (2010), mira los cruces que existen desde varios campos teóricos y disciplinarios con relación al arte, explora dichas prácticas artísticas en las cuales inciden las tecnologías, medios de comunicación y nuevas formas de participación social en donde visualiza complejos procesos sociales en los cuales se desenvuelve el arte. Su principal interés es

---

<sup>10</sup> «tráfico» referente metodológico sobre estudios de drogas ilícitas. permite aludir metafóricamente a cuatro aspectos cruciales del cruce de fronteras entre antropología y arte contemporáneo. Andrade, X (2009)

visualizar y cuestionar el quehacer del arte y de los artistas frente a esta ola de invenciones tecnológicas. Dichos cuestionamientos develan el papel crítico del arte y el posicionamiento político del artista sobre las invenciones tecnológicas, lo expuesto por este autor se relaciona con las tipologías de las representaciones de los artistas investigados, quienes transitan a través de diversas tecnologías y sistemas de comunicación.

El aporte importante que da a partir de enfocar los estudios sobre el papel del arte, de la obra de arte y del artista es en cuanto a que la práctica artística ha trasgredido la relación con todos los campos disciplinarios. Por esta razón, la denomina «la sociedad sin relato», al no existir una denominación exacta para las intervenciones artísticas.

### **1.3.3.2 Ritual estético y performance**

El estudio del performance contempla el mundo como una fábrica de subjetividades, en donde no existen líneas divisorias, «en donde todo se construye», Shechner, Richard (2000:11). Se vuelve importante estudiar el performance, pues presupone que «vivimos un mundo poscolonial», en donde fluyen diversas culturas que chocan y se hibridizan. En este choque no siempre los comportamientos son políticamente correctos. Una de las maneras de comprender «la escena de este mundo confuso, contradictorio y extremadamente dinámico es examinarlo «como performance». Para lograr este propósito, los estudios del performance utilizan un método de «amplio espectro» Shechner, (2000:12).

El objeto de esta disciplina incluye los géneros estéticos del teatro, la danza, la música, y comprende también: ritos ceremoniales humanos, [...], seculares y sagrados; representación y juegos; performance de la vida cotidiana; papeles de la vida familiar, social y profesional; acción política, demostraciones, campañas electorales y modos de gobierno; deportes, y otros entretenimientos populares; psicoterapias dialógicas y orientadas hacia el cuerpo, junto con otras formas de curación (como el shamanismo); los medios de comunicación; es decir, el campo del performance no tiene límites fijos (Shechner, 2000:12).

Parafraseando a Shechner, encuentro que sobre los diversos campos en donde el performance convive, se lo puede ver en varias escenas antes expuestas, pero cuestiona en cuáles podemos estudiarlo como tal. La expansión de este la hacen las vanguardias en el campo de las artes: simbolismo, futurismo, surrealismo, dadaísmo, *happenings*, teatro

ambientalista, medios múltiples y realidad virtual. De este modo también los experimentos de los performances han desvanecido fronteras entre la práctica artística con la vida cotidiana (Shechner, 2000:13).

Es elemental acercarse desde estas consideraciones sobre el performance que «reacomoda, se adorna y remoldean los cuerpos, y permite que la gente juegue con conductas repetidas» Shechner, (2000: 13). Dentro del espectro de los estudios del performance, se estudian los rituales (ritual religioso), y los performances (ritual estético), expresados en las prácticas artísticas.

Asimismo se enmarca en dos de las tipologías de los ritos expuestas por Van Gennep (1969/ [2002]): el ritual de paso material, considerado al trasladar de un campo a otro una acción simbólica; y el rito de transformación religiosa. Estas tipologías modifican el estatus de los individuos y de la acción ritual. Tal modificación afecta tanto al ritual de *la limpia* como al artista que la practica dentro de la escena del arte.

Así, el rol del artista y de la acción ritual indagan un sentido de acción política, que Arendt (1993), analizaba en la clasificación clásica de la actividad: labor, trabajo, acción. Observaba el desvanecimiento de «las categorías de la actividad», donde la labor y el trabajo limitan la acción política del sujeto; categorías que se han desvanecido por la autonomía de las propias actividades. En este sentido, la acción ritual (religioso-estético) (curanderos-artistas) indaga el rol y la acción en las artes visuales.

### **1.3.3.3 Estéticas interculturales**

Según Walter Mignolo (2009), en América Latina el pensamiento descolonizador, iniciado por los movimientos indígenas y más adelante instaurados en otros espacios, ha generado puntos de vista que se confrontan. En tanto que el cuestionamiento sobre la «matriz colonial» no solo se limita al control de la naturaleza, sino a los cuerpos que están dentro de esta esfera política, económica, epistémica subjetiva.

Este autor considera que el arte y la estética imponen un patrón ideal de belleza en general en todos los ámbitos, así: la industria, la moda, las ciencias y es un patrón a seguir, este «clasifica y jerarquiza el orden del mundo». En consecuencia, la estética y el arte son instrumentos de la colonialidad. Los artistas han propuesto rupturas frente a este orden, el cual va en dos direcciones: la descolonialidad del arte y la estética (regionalismo imperial),

y el otro que tiene que ver más con los «procesos cognitivos de descolonialidad de ver y del saber». Mignolo (2009). Para ello postula «la estética des/decolonial», como revisión del pasado con proyección al futuro, aunque este término es discutido entre lo decolonial y lo desconial, sin embargo es un proceso analítico y constructivo.

Igualmente Eli Bartra (2005), en base a las técnicas del arte, propone mirar en los objetos artesanales: las traducciones simbólicas, la matriz colonial y las jerarquías que esta postula. Y desde las legitimaciones del arte contemporáneo o de vanguardia, divide, y clasifica las expresiones. Además, indaga qué son las estéticas interculturales. Así, estos autores se aproximan al estudio de las estéticas interculturales, denominadas de tal modo desde la base intelectual académica; mientras que desde una base crítica Silvia Rivera en «Ch'ixinakax utxiwa» (2010) cuestiona «la igualdad y la ciudadanía», como retórica del postmodernismo y de la época postcolonial, que postula la academia norteamericana «la cual encubre privilegios políticos y culturales tácitos, nociones de sentido común que hacen tolerable la incongruencia y permiten reproducir las estructuras coloniales de opresión desprovisto del sentido de urgencia política» (Rivera, 2010: 56-57). En este sentido, plantea ejes que analizan y reflexionan sobre prácticas y discursos descolonizadores, teniendo un panorama de lo que se ha reflexionado y teorizado sobre las representaciones y la autorrepresentación indígena. Más aún la recuperación de la presencia, la voz, la coetaneidad de los «indios». Desde las políticas de Estado (en Bolivia) se considera:

...el nuevo estereotipo de lo indígena conjuga la idea de una continuidad de ocupación territorial –invariablemente rural– con una gama de rasgos étnicos y culturales que van encasillando las conductas y construyendo escenarios para un despliegue casi teatral de la alteridad (Rivera, 2010: 59).

De este modo, de acuerdo con los cuestionamientos de Rivera, *la limpia*, ritual de acción curativa corpórea, se traslada al campo del arte con finalidades discursivas no alineadas a las políticas de Estado y los modos de representación en el campo del arte.

Así las concepciones de interculturalidad y las estéticas interculturales que pretenden manejar un diálogo amplio y diverso, a través de prácticas y ejercicios de equidad y respeto, son representaciones que mantienen un vínculo clientelar. Frente a esto, las formas de hacer, la relación y los nodos se han integrado, dentro de complejos

ejercicios y prácticas discursivas, que devienen de la historia local mundial y de los juegos de poder. «Una política de INSCRIPCIONES MÚLTIPLES, cuya materialización privilegiada no está en el objeto, en la colección o en el espacio físico, sino en el PROYECTO CRÍTICO que articula a cada uno de esos elementos, aún con anticipación de sus existencias respectivas»<sup>11</sup>.

En la práctica artística, las batallas con la institucionalidad del arte, los espacios físicos, las hibridaciones conceptuales y estéticas van reemplazando los roles, los términos *artista* y *artesano* por ARTÍFICE, proponiendo «significar la crisis de esas y otras distinciones en una cultura». A través de la práctica artística toma LO IMPURO Y LO CONTAMINADO. Son trueques de «FLUIDOS en que lo subalterno ocupa un lugar nuevo, ya no como representación imaginaria sino como IRRUPCIÓN, como INTERRUPCIÓN fáctica en el discurso, en el INTERCURSO cultural»<sup>12</sup>.

#### 1.4. Metodología

Para el presente estudio se ha buscado cotejar las prácticas rituales del *wankyri* Francisco Tanguila con las prácticas artísticas de tres artistas locales. El mencionado *wankyri* fue sujeto de análisis por:

- a) Porque su práctica ritual mantiene las unidades simbólicas propias del ritual tradicional.
- b) Debido a que su labor como agricultor cubre sus necesidades básicas, Francisco realiza *la limpia* desde una “posición ética como *wankyri*”<sup>13</sup> y dentro de una economía de subsistencia y no de mercado.
- c) Al no ser parte del mercado y por tanto no estar sujeto a las condiciones de este, no requiere hibridizar o exotizar la práctica en función de otras prácticas de medicina alternativa similares pero de otros entornos.

---

<sup>11</sup> En: <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>

<sup>12</sup> En: <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>

<sup>13</sup> El *wankyri* tiene una posición ética para con sus pacientes y realizará la limpia a quien se la pida. La retribución puede ser de cualquier manera: comida, bebidas, objetos. Pero en la actualidad quienes se inscriben con su práctica dentro de la economía de mercado “cobran” mucho dinero por el servicio.

Las obras de los tres artistas, Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón, fueron escogidas debido a que dichos artistas:

- a) Son quienes más temprano y de mayor manera han trabajado –según mi criterio y conocimiento- con la lógica del ritual.
- b) Tienen un lugar legitimado en el circuito local del arte.
- c) Los tres trabajan principalmente con prácticas y lenguajes contemporáneos.

El análisis se sostendrá desde las siguientes herramientas metodológicas y técnicas: **observación participante, entrevistas a profundidad, descripción densa, interpretación y reflexión.** La participación (observación participante) —en varias sesiones de *limpias* propiciadas por un curandero y artistas— describe (descripción densa) las estéticas interculturales categorizadas como «representaciones indígenas». Las que se analizan según las consideraciones de Geertz, Clifford (2001) quien propone interpretar la cultura mediante estas herramientas metodológicas.

Además, para realizar el análisis me ubico desde el concepto de Haraway (2003), llamado «conocimiento situado<sup>14</sup>» y desde una base reflexiva (Caicedo, 2003) de las prácticas rituales vinculadas al arte.

La co-labor, co-teorización (Rappaport, 2007), en esta investigación no se desvanece en el «ejercicio etnográfico», ya que la «Autoridad Etnográfica» (James Clifford sobre interpretar y representar los estudios) se direcciona con relación a los objetivos señalados. Es decir, que los informantes tienen un espacio dentro de la construcción del texto teórico visual. Al crear este vínculo temporal de comunicación, ni a los investigadores ni a las prácticas rituales se los concibe aislados en el tiempo (Johannes F., 1983) sino como sucesos concatenados. De esta manera el antropólogo no solo es observador sino crítico (Nancy Scheper - Huges, 1995), pues postula el activismo y establece un compromiso político. Para ello recoge los conocimientos desde los diferentes lugares sin jerarquizar ningún «campo».

Desde la recopilación y análisis transdisciplinario de estas formas de conocimiento, se revisarán las negociaciones que plantean los artistas dentro del proceso de producción del ritual estético.

---

<sup>14</sup> que considera la experiencia como método de análisis.

## Entrevistas

Al determinar comparar (para relacionar) las acciones simbólicas, subjetivas y sociales de *la limpia* en el **ritual religioso y en ritual estético**, los actores, el discurso y la tipología en la representación de las prácticas discursivas, se ha considerado, realizar entrevistas a profundidad a Francisco Tanguila, curandero del sector de Archidona provincia del Napo y tres artistas ecuatorianos que utilizan el ritual de *la limpia* en su trabajo: Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón.

Posteriormente, y desde la observación participante se obtendrán datos de quienes intervienen en el ritual de *la limpia* (*wankyri* y artistas), para saber qué traducción subjetiva proponen a los elementos utilizados, qué cura *la limpia*, quiénes la necesitan y para qué. La **observación participante** es necesaria, ya que se pretende tener un archivo pormenorizado (audio visual) sobre las concepciones de *la limpia*.

Además, con el uso del registro audiovisual y escrito, es posible compilar y luego comparar las relaciones subjetivas, simbólicas y sociales entre el ritual religioso y el ritual estético. Las entrevistas a profundidad se realizaron a tres artistas ecuatorianos que recurren al ritual de *la limpia* para sus discursos en el arte. Para obtener la entrevista y explicación del artista Inty Muenala, se utilizó el sistema de comunicación por internet Skype. Gracias a este medio se logró edificar la visión desde su condición de indígena migrante y sus prácticas interculturales, frente a los modos de representación en las artes visuales ecuatorianas. En el caso de Amaru Cholango, se utilizó la información referente obtenida desde catálogos y videos vistos en la plataforma [www.youtube.com](http://www.youtube.com) (previa autorización del artista) y audios de entrevistas facilitados por Christian León y Ma. Fernanda Cartagena (2011). Del mismo modo, se recurrió a varias entrevistas a profundidad a la artista Saskia Calderón, para así comparar los elementos que la artista desplaza del ritual religioso hacia el ritual estético. Con esto se busca percibir cuáles son las estrategias comunicativas, las tecnologías y los medios que utilizan estos artistas en su estilo o modo de representación.

## **Video documental**

Las reflexiones sobre el ritual de *la limpia* en el arte dentro de una trama de significaciones, será mirada desde: la antropología visual y el documental antropológico.

El tipo de video a realizarse es crítico y reflexivo. Su función a cumplir y la relación con la presente investigación es la siguiente:

- 1.- Pretende producir conocimiento visual desde la experiencia del cuerpo y sobre las prácticas interculturales en relación al ritual de *la limpia*, que son difíciles de transmitir en el texto escrito.
- 2.- Permitir que la investigación circule en diversos espacios y llegue a distintos públicos.

Para el montaje, se recurre a poner en escena las dos maneras de traducir *la limpia*: tanto en el cuerpo social (desde el ámbito artístico), como en los individuos (en el ámbito religioso); asimismo en la construcción de este video se visibilizan los significantes actuales, el gesto, el tratamiento de la *wayraska* y del *cuerpo*, percibidos en el ritual religioso. Y desde el arte dentro de un contexto atravesado por lo político, étnico y epistémico, donde lo polifónico de esta práctica se enmarca en lo *cotidiano* (por la circulación masiva). De este modo, *la limpia* es un dispositivo de comprensión y un planteamiento metodológico, para, a través de otras maneras de conocimiento y modos de representación, conocer el lenguaje que opera dentro de esta práctica, y distinguir la relación que tiene en la sociedad contemporánea, sin diferenciar el tiempo sino la relación con el proceso creativo de lenguajes discursivos en el arte.

## CAPÍTULO II

### RITUAL, ARTE Y CUERPO SOCIAL

#### 2.1 Ritual

##### 2.1.1 Mi experiencia con el ritual y etnografía de *la limpia* en Archidona

Mi experiencia inicial, (a los siete años), con el ritual de *la limpia* no pretendía curarme de algún malestar en mi cuerpo visible, sino estaba encaminada a separarme de los *acompañantes*. Que son entidades que se manifiestan específicamente en los sueños, sean estos inducidos por brebajes (hechos a base de plantas) o por la naturaleza (imágenes presentadas mientras se duerme). Estas entidades otorgan «poder» a la persona que va a ser curandero/a. Tal poder proviene de cierta dimensión y surge de varias maneras, desde el aprendizaje a través de imágenes o con otra persona que guíe la práctica. Las imágenes presentadas en este aprendizaje casi nunca se logran materializar o representar, es decir: pintar, esculpir, etc. Con la separación de estas entidades, se pretendía clausurar el aprendizaje e ignorar la práctica ritual, puesto que ser curandero/a no estaba dentro de un campo profesional específico en la sociedad moderna, (lo cual más adelante me llevó a pensar que existe una similitud con la profesión del artista). De alguna manera el curandero que realizaba las sesiones de separación engañó a mis padres y finalmente terminé aprendiendo a ser curandera. Las imágenes presentadas en este proceso de aprendizaje (aprender a ser curandero) las trataba de relacionar con el arte de alguna manera, pues este campo daba la posibilidad de representar visualmente a través de las técnicas artísticas.

Desde este encuentro con la *wayraska* en la religiosidad de *la limpia* y el performance en el arte, me interesó abordar las relaciones que existen entre estas, sobre cómo se representan, en dónde circulan y en qué lugar se legitiman. Alrededor de estos puntos expuestos se generaban discusiones sobre los lenguajes aplicados, y por ende las categorizaciones de estas prácticas y estéticas interculturales, denominadas como «arte indígena» «cine indígena».

A través de la presente investigación se crean puentes de diálogo, entendimientos de las maneras como funcionan los procesos, y cómo se construyen los lenguajes en el arte, en relación a las estéticas interculturales. Despejando las nociones sobre las

categorizaciones a dichas prácticas. Para ello se estudiará a *la limpia* como ritual religioso y *la limpia* como ritual estético.

Para participar -junto a dos de mis hermanos, mi sobrino (camarógrafo) y un amigo (curandero iniciado)- de una *limpia* ritual, en agosto de 2011, nos trasladamos desde el valle de los Quijos hacia Archidona (pueblo de habla bilingüe, ubicado a una hora en bus desde el valle de los Quijos con dirección a la ciudad del Tena). Mis acompañantes conocen sobre el ritual religioso y el lenguaje utilizado en la zona (*kichwa*), lo que me facilitó introducirme a plenitud en la presente investigación.

Ya en Archidona, busqué un curandero que no perteneciera a ninguna asociación, ni que se encontrara cerca de la ciudad principal Tena. Esta búsqueda se justificaba debido a mi participación en varios actos rituales, en los que los curanderos exotizaban su accionar. Aunque no era de mi interés abordar este particular, sino indagar el carácter esencial del tratamiento del cuerpo a través de las imágenes, la traducción a un campo simbólico y qué incidencias existen en el campo social de dicha práctica ritual.

Dicho de otro modo, el curandero pronostica la enfermedad o el *chiqui* a través de la *wayraska* presentada en él. ¿Cómo pronostica? ¿En dónde están las imágenes? ¿Cómo provoca las imágenes? ¿En qué lugar se conectan las imágenes del curandero con el del sujeto limpiado? ¿Cómo el curandero importa estas imágenes a su cuerpo? ¿Qué *wayraska* devuelve al sujeto limpiado?

El encuentro con el curandero no lo habíamos previsto con anterioridad por las razones expuestas. Cuando bajamos del bus un grupo de personas estaban sentadas en la visera de la parada de los buses transversal a la calle en el que nos encontrábamos. Él estaba junto a varios hombres que buscaban trabajo y, cuando nos acercamos a preguntarle dónde podíamos encontrar un *wankyri* (curandero), señalaron a una sola persona: Francisco Tanguila; de aproximadamente 78 años, persona *kichwa* hablante con poco conocimiento del castellano. Después de saludar y explicar que necesitábamos que nos limpie, todos caminamos, un par de horas, desde el centro de Archidona hacia su casa (4 kilómetros); en el camino, él nos comentaba que desde su casa hay ocho kilómetros hacia su finca, donde siembra los productos para su consumo y el de su familia. Uno de nosotros preguntó: «¿De quién aprendió a curar?» Y su respuesta fue: «Todos sabemos, todos aprendemos desde pequeños». No preguntamos cómo se llamaba el lugar donde quedaba su casa,

porque antes encontramos un rótulo en madera que decía Santa Rita de Guambula, adonde se llegaba de una sola manera, caminando. (El nombre del sitio me recordó que las denominaciones de los lugares dan cuenta de las misiones Josefinas que ingresaron a finales de los años 40 hacia la Amazonía ecuatoriana con finalidades múltiples).

Después de caminar sin medir el tiempo, cruzamos una cancha cubierta con una estructura metálica muy grande. La cual contrastaba con las pequeñas casas de madera del lugar. Francisco aceleró el caminar y se adelantó para llegar a un patio con una pequeña chacra, en donde se encontraba su casa. Cuando llegamos a su casa de madera, sin perder tiempo subió al cuarto por unas escaleras y nosotros lo seguimos, giró a la derecha, pasó por un corredor y se dirigió a su cocina. Entramos lentamente al cuarto con dirección opuesta a la que se dirigió Francisco; yo me quedé en el umbral con mi cámara, pero sin encenderla. Francisco fijó la mirada sobre el aparato pero solo me sonrió; poco a poco ingresamos al cuarto donde se prepara la chicha para los visitantes. La luz del sol se filtraba por las hendiduras de las uniones de las tablas, imagen que se me quedó en la memoria por un instante. No hablamos nada, dentro de un balde plástico grande tiene yuca molida para chicha, y me comenta: «Estamos en época de ayuno»<sup>15</sup>; toma con su mano una porción en unas bandejas y va removiendo varios minutos. No enciendo la cámara, pues me parece una interrupción; luego nos brinda a todos la bebida, mis amigos se encuentran instalados cómodamente en las bancas largas de madera que contornean el cuarto.

En la parte superior, a unos dos metros de altura, había unas piolas de pita cruzadas para secar hojas de tabaco y otras plantas; en el piso, la mitad del cuarto estaba llena de maíz desgranado y mazorcas. Nos dimos cuenta de que no había mucho espacio como para que todos estemos en el lugar; así que dos del grupo esperaron fuera. El curandero, entro a un cuarto contiguo al que estábamos, fue a traer los elementos para practicar el ritual. Como estábamos familiarizados con la práctica, uno de nosotros ya estaba desvistiéndose para realizarse *la limpia*. Francisco no tardó mucho y volvió con un atado de yerbas de *suru panka*<sup>16</sup> y tres envases con líquidos diferentes, dos de ellos eran bebibles. Uno de los

---

<sup>15</sup> La época de ayuno consiste en ingerir solamente líquidos como chicha de yuca, y otras bebidas a base de plantas como la guayusa. Esto hace que el cuerpo este apto para poder interpretar la *wayraska* que llegará hacia él.

<sup>16</sup> *Suru*: ‘Tipo de planta empleada especialmente para limpiar el cuerpo’ ; *panka*: ‘hoja’ .

frascos contenía «licor puntas», o, como se dice aquí: «cachiwa», del cual bebimos toda una ronda.

Permanecíamos de pie, solo quien iba a practicarse *la limpia* estaba sentado semidesnudo (llevaba calzoncillos) en una banca larga de madera. Francisco, permanecía de pie, con el atado de yerbas en la mano, primero bebió de uno de los frascos un líquido (después nos explico que era una mezcla de varias plantas), se inclinó un poco sobre el cuerpo del paciente y soplando con fuerza esparció el líquido dos veces en la parte frontal, otra en el centro de la cabeza y dos en la parte posterior del cuerpo. Dejó de lado el frasco, cerró los ojos por un instante (por la presencia de la cámara no verbalizó el canto introductorio, que conecta con sus *acompañantes* y las *w'akas* geográficas, pero quedaba entendido por la pausa que realizó, que lo hizo internamente) y con la *suru panka* en la mano empezó a frotar con el atado de plantas sobre el cuerpo, con fuerza de arriba hacia abajo. Hacía sonidos con la boca, como soplido, como silbido, entonaba una secuencia de sonidos. No dejaba de frotar todo el cuerpo con la *suru panka*. Las manos que sujetaban la *suru panka* se mueven rápidamente creando un sonido igual a las gotas de lluvia.

Él hace una pausa con la *suru panka* (un respiro lento), luego dejó a un lado el atado sobre una banca larga, tomó un pedazo de raíz (jengibre), lo masticó levemente, sin mucho gesto de los músculos de la cara. Francisco desinfló la parte central de su cuerpo; se escuchó un sonido largo, duro, fragmentado con la garganta y los labios, que va cambiando conforme iba saliendo desde su estomago. Luego expulsó o vomitó la raíz (triturada en su boca), que representa el *samy* de la acción ritual emanado de las entidades. Esto lo hace repetidas veces sobre cabeza, en la corona (*pukuna*). Nuevamente hizo una pausa muy corta, y, tomó nuevamente la *suru panka*, y se dedicó a frotarla sobre la cabeza, sin dar golpes en esta, sino solo realizando movimientos cercanos, que creaban un ritmo repetitivo por varios minutos.

Mientras la persona *limpiada* permaneció sentada casi inmóvil, a momentos abrió los ojos; sin embargo, la mayor parte del tiempo los mantuvo cerrados, mientras sentía la fricción y los sonidos emitidos por *wankyri* Francisco, que permaneció de pie durante todo el ritual. En esta acción ritual los cuerpos del curandero y del paciente están cercanos, luego de permanecer en la zona de la cabeza, se limpió nuevamente el cuerpo. Finalmente Francisco se alejó un poco y levantó la *suru panka* que llevaba en la mano, la sacudió con

fuerza, con cantos y sonidos emitidos por la boca. Miró hacia afuera, a través de una ventana, sacudió la *suru panká* en dirección de las *w'akas*, miró nuevamente el cuerpo y con la mano nuevamente sacudió con fuerza hacia los montes. Esto lo repitió por tres ocasiones, acción que expulsa el *chiqui mal*.

Al cuerpo limpiado le tomó unos minutos restablecer sus movimientos; mientras Francisco tomó uno de los frascos y, con dirección al cuarto (de donde salió con todos los elementos para realizar *la limpia*), hizo una pausa pequeña y le ofreció *ayahuasca*. En ese momento cruzaron miradas y sonrieron acentuando con la cabeza, en señal de aceptación. Cuando regresó, abrió un envase plástico de Coca Cola —el cual ha utilizado para guardar la *ayahuasca*—, lo vertió en una copa plástica pequeña, llena hasta la mitad, expulsó dos veces su aliento sobre el líquido y lo dio de beber. Cuando bebe de un solo sorbo, nuevamente comparten sonrisas entre Francisco y la persona limpiada, le ofreció un trago de puntas que fue recibido gustosamente. Así *wankyri* Francisco terminó el ritual de *la limpia* acentuando la cabeza y sonriendo, luego que recibió de vuelta el envase de puntas.

Entre conversaciones y sonrisas, la persona que recibió *la limpia*, empieza a vestirse, alguien de quienes acompañaron en el viaje le realiza una pregunta a Francisco con respecto a la *ayahuasca*: « ¿En qué tiempo le coge la *ayahuasca*? » y Francisco respondió con sonrisas; mientras tanto, el que la ingirió está tranquilo, porque conoce la naturaleza del brebaje. Seguimos conversando un poco, bebiendo la *cachiwa*, paralelamente Francisco recogió la *suru panká*, los envases que contenían *cachiwa*, *ayahuasca* y el líquido que esparció sobre el cuerpo, pero en un ambiente menos tenso del que habíamos iniciado.

Después que todos nos realizáramos *la limpia*, y a manera de pago cocinamos sentados alrededor del fuego, hablamos ya fluidamente sobre cómo es la cura a través de este ritual. Francisco nos comentó que la fuerza que se tiene para realizar el ritual de *la limpia* proviene de tres lugares: de las plantas, los muertos y las *w'akas*. Cada planta tiene una combinación y aplicación específica, y éstas se combinan de acuerdo con aquello de lo cual adolecen las personas, sean enfermedades visibles o no. (Si *la limpia* es más profunda requiere de tiempo y otras formas de proceder el ritual). La otra fuerza que señala Francisco proviene de los muertos; ancestros que se expresan en las imágenes de los sueños, las cuales se interpretan como hitos a seguir.

La repetición de la acción ritual con la ingestión de las bebidas y los elementos propios del mismo relacionan al curandero con el conocimiento sobre el acto ritual transmitido por sus familiares en su infancia. Este aprendizaje le dice que dando golpes con plantas sobre el cuerpo del paciente, el *wankyri* despierta la parte intangible del mismo, así consigue percibir la *wayraska* y la traduce a su lógica de curandero, en donde generará la cura necesaria. Luego, con golpes de plantas, succiones y soplidos envía hacia el cuerpo del paciente lo que este necesita para curar la dolencia.

Mientras se cocinan unos plátanos verdes, él nos comentó que nos había soñado ese día: «Cinco osos van a llegar... por eso salí a esperar». Nosotros no analizamos esta frase sino hasta más tarde: la relacionamos con el lugar del que veníamos, el Valle de los Quijos, en la misma provincia del Napo donde hay osos de anteojos.

Respecto a los muertos, Francisco dice que cuando realiza el ritual, se acuerda de sus familiares fallecidos, un *viaje mental* con el que recuerda cómo realizaban el ritual. Dichos recuerdos están presentes en ese momento, no solo se traducen a actos corpóreos, sino que el repetir los sonidos con la boca los asemeja y construye en un espacio de su memoria. Esta rememoración no es un acto nostálgico, sino los recuerdos son provocados (gracias a la *ayahuasca* que bebió al inicio del ritual en su cuarto). Al inicio no nos dimos cuenta de que había bebido previamente la medicina, porque lo hizo como un acto íntimo, pero nos dio a entender que beber la *ayahuasca* al inicio del ritual provoca despertar la *wayraska* y la traducción se daba en su cuerpo. Esta es una manera de convocar a curanderos muertos que son considerados sagrados.

Nos relató que las plantas que utilizó se encuentran sembradas en la chacra junto a la casa, algunas las tiene en la finca pero la mayoría las había trasladado cerca a su casa. Esto por motivos de tiempo, porque a veces las necesita y le lleva mucho tiempo ir y volver de la finca. Con estas plantas realiza las bebidas. Francisco asegura que «Hay que despertarlas primero, no se las recoge sin hablarles nada». De este modo se preparan las bebidas, las otras plantas corresponden al atado que utilizó para efectuar la acción ritual, y las raíces que masticó para el vómito (en la corona de la cabeza, *pukuna*). Todos estos elementos tienen una relación especial entre sí.

El soplido del líquido, el vómito y el golpe con las yerbas, todos propiciados por el curandero conforman una parte del ciclo de elementos que se complementan con la ingesta

de *ayahuasca* por parte del curandero al inicio de la limpia —esta no solo provoca al curandero un “efecto visual”, sino también permite el viaje hacia la *wayraska* que proporciona el cuerpo limpiado durante el tiempo que dure el ritual—. Este intercambio de *wayraska* proporciona una lectura para el curandero, que interpreta e interviene en ese espacio y dimensión. Los *podere*s emitidos por las plantas, el agua, la tierra y de sus ancestros, se traducen a movimientos corporales como golpes, verbalizaciones, soplidos, vómitos. Este proceso consigue la «cura», en la que existe una traducción anímica del curandero hacia el cuerpo limpiado.

La ejecución del ritual relaciona elementos tangibles e intangibles de la persona que accede al mismo, quien logrará recuperar el bienestar de su cuerpo físico tangible e intangible. Esta limpia dura entre 5 y 8 minutos, tiempo durante el cual el cuerpo limpiado transita entre la acción de los objetos utilizados y los sonidos emitidos en la acción ritual.

El ritual que practica *wankyri* Francisco sigue un patrón, que está ordenado en relación con elementos y acciones visibles e invisibles. La explicación que nos brinda el curandero sostiene que todos los cuerpos que entran en acción en el acto ritual son integrales, además se evidencian «actos inconscientes» que «se conectan» como parte de *la limpia*. Esta explicación con respecto al ritual de *la limpia* procede del curandero Francisco, por lo que, para fines de esta investigación la parafraseo buscando no perder el sentido de lo escuchado. De la misma manera nos da a entender que, al no hablar español, se le complica desenvolverse laboralmente en la ciudad, o en espacios urbanos. Nos comenta que en muchas ocasiones necesita la colaboración de su hijo para poder entender lo que se le pregunta. Dentro de su cultura, esta práctica ritual genera reciprocidad simbólica corpórea, que gracias a factores diversos, se traslada hacia otras culturas que adquieren variantes de la reciprocidad. En el contexto de Archidona es muy común acudir a limpiarse, dicen que el *chiqui* o «mal agüero» se expresa en los sueños u otros actos, y para intervenirlos acuden a *la limpia*.

El ritual de *la limpia* trata de atenuar los cambios que se generan en el cuerpo, entendido como una unidad que convive con su *samy*. En el cuerpo se integran formas tangibles e intangibles, se construye y convive con procesos sociales, y este los representa de formas particulares. Así se relacionan discursos y prácticas para lograr un vínculo comunicativo con los demás integrantes del humano, que forman un individuo pluralizado.

De este modo la acción ritual traduce hacia el *wankyri* la *wayraska*, «expresada en las interacciones sociales». *La limpia* evita que dicha violencia se naturalice en los cuerpos, proporcionando la seguridad de que ha sido expulsado el *chiqui*. Así, la acción ritual de *la limpia*, se presenta. Así, la acción ritual de la limpia, se presenta como el medio que posee el curandero para interpretar lo corpóreo, subjetivo y simbólico del cuerpo, a través de elementos tangibles e intangibles (materiales e inanimados) y le concede la comprensión de lo que sucede en el individuo pluralizado, pero en un ámbito diferente a la realidad cotidiana.

En Archidona, *la limpia* es un ritual de carácter religioso, que busca el tratamiento del cuerpo y de la *wayraska* que afecta al *samy* y al cuerpo físico. La práctica del mismo nos sirve para enunciar los campos en donde se instaura como ritual religioso —acto que precede al ritual estético—. Con esto no se postula la inexistencia de una acción curativa en el ritual estético (tema que desarrollo más adelante), sino que devela la relación y las maneras de entender y representar el ritual en estos dos campos. Estas acciones artísticas inscriben en el cuerpo social local, formas de construir conocimiento ligado a la ritualidad tradicional, es decir, maneras diferentes de entender *la limpia* dentro del campo del arte.

## 2.2 Arte

### 2.2.1 Planteamientos y reflexiones desde el ritual estético. Análisis de tres propuestas artísticas.

Para seguir con los objetivos de esta investigación, sobre las relaciones simbólicas, subjetivas y sociales entre el ritual religioso y el ritual estético —una vez que he descrito el ritual religioso— a continuación describiré las propuestas de tres artistas visuales que utilizan el ritual de *la limpia* en sus prácticas discursivas: Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón. Todos pertenecientes a la provincia de Imbabura. Con los cuales pretendo desarrollar el análisis sobre las formas estéticas de concebir y representar la acción curativa de *la limpia*.

#### 2.2.1.1 Amaru Cholango

La información obtenida para esta parte de la investigación fue facilitada por Cristian León y procedía del borrador de un catálogo inédito que incluía la biografía del artista, escrita

por Johanna Faber, y además la descripción de varias de sus obras, texto escrito por Ma. Fernanda Cartagena y Cristian León (2011). Dicha información a continuación parafraseo. Amaru Cholango tiene procedencia indígena y nace en 1951 en Quinchucajas, un pueblo de la sierra norte del Ecuador. Desde muy pequeño aprende de su madre la práctica ritual religiosa del pueblo kichwa. A sus diez años de edad se traslada a la ciudad de Quito y vive con una familia mestiza, en donde se educa y especializa en matemáticas y geología. A finales de la década de 1960 le otorgan una beca para estudiar en París, ahí frecuenta galerías de arte donde reflexiona la opción de intervenir sobre la sociedad a través del arte utilizando los conocimientos religiosos adquiridos en su niñez. Decide estudiar en la Escuela de Arte de París, a la cual, según su concepción entiende incompleta; desde ese momento se encamina como autodidacta. Sus estadías cortas las hace en varias ciudades de Europa: París, Suiza, Holanda, Bremen. Se establece en Alemania, en donde imparte clases en la Academia de Artes (1986-1989) y en la Facultad de Artes (1990-1993).

Las técnicas y tendencias en las que trabaja Amaru son diversas, como: la poesía, dibujos a lápiz, acuarelas, narrativa oral, performances, acción ritual, instalaciones. Utiliza materiales y soportes no convencionales, los cuales ensambla con medios tecnológicos. Los formatos de sus obras son variables, como bocetos de pequeño formato en donde narra sus sueños, o reflexiona en torno a ellos, así como también obras de gran formato. La obra es procesual y cada uno de los elementos que compone son significativos. Cuando expone no se limita a exhibir las obras como producto terminado, sino que hace referencia a las reflexiones de donde parten (Faber, 2011).

En las intervenciones artísticas planteadas por Cholango, trabaja con el ritual y la espiritualidad andina. De ahí que recurra dinámicamente a elementos y a la acción ritualizada de *la limpia*. El primer acercamiento del artista con la práctica ritual es en «*Danza del ego*», expuesto en Tréveris<sup>17</sup> (1989), en la cual combina el performance con el acto religioso del ritual. En esta obra, los movimientos corporales equilibran entre el cuerpo, la idea y la concepción del mundo moderno. En la misma ciudad, en 1995, en la exposición denominada «*Tierra incógnita 500 años del descubrimiento de América*», realiza un ritual con fuego y oraciones en la obra *Las carabelas de Colón todavía navegan*

---

<sup>17</sup> Ciudad universitaria, en Alemania donde impartió clases en la Academia de Artes (1983- 1989) y Facultad de Artes (1990-1993).

*en tierra* (1995). A partir de estas obras y con relación a las reflexiones planteadas en las pinturas, acuarelas, dibujos, utiliza como proceso cognitivo los sueños y la acción ritual como lenguaje. A través de estos enlaces interpreta el mundo moderno y lo representa dentro de las artes visuales haciendo críticas interactivas sobre el modo de vivir de las sociedades actuales. Varias son las obras en donde introduce el ritual y las percepciones vinculadas a las prácticas y conocimientos indígenas como en *Wayra apamushca* (2002) presentada por primera vez en la Bienal de Sao Paulo. En la que, en un espacio vacío enciende varios ventiladores cuyo aire –según el autor- se conecta con la deidad *kitchwa*, llamada *wayra*. «La representación del aire en movimiento alcanza, en esta obra, un nivel de sutileza extraordinario. La instalación consiste en una habitación blanca cuyas paredes presentan agujeros a través de los que unos ventiladores impulsan corrientes de aire que impregnan al espectador, inserto en una vorágine de aire, de la metáfora andina de invocación y llamado al viento» (Cartagena y León. 2011:17).

En Ecuador, las intervenciones propiciadas por este artista son varias, por ejemplo: en la Casa de la Cultura presentó la obra «*Enfermedad cultural*» (1998) y en la X Bienal de Cuenca su obra performática «*El arte ha muerto*» (2009), ambas obras crean conmoción y protestan por la institucionalidad del arte y la posición política del artista. Casi todas las obras poseen el principio del ritual (de *la limpia*), de alguna u otra manera están presentes varios elementos religiosos. Algunas obras específicamente vinculadas al ritual de *la limpia* son: «*Quo vadis*» (2001), *Wayra apamushca*, *Arishca*. (2011). (Información obtenida en el portal [www.youtube.com](http://www.youtube.com)).

### **Descripción densa de la obra «*Arishca*»**

Performance observado en el Museo de la Ciudad, en la exposición antológica “Amaneció en medio de la noche”, de octubre del 2011.

En «*Arishca*» (2011), el artista inicia con una postura corporal, en la cual su brazo derecho se dirige hacia el mundo del arriba, mientras que la mano izquierda sostiene un cuenco de cerámica alineado con centro de su cuerpo. Una vez hecha la conexión mágica con el espacio, una asistente le ayuda con el recipiente, en el cual enciende fuego y “hace levantar a entidades” invocándolas a través de una frase en lengua *kitchwa*: «*jatari way, marka chiway, chasqui chiway*». El público ubicado alrededor y en forma circular observa la

intervención de Amaru, quien va a “recargar” una gran piedra hueca de forma cúbica; sobre esta se encuentra otro cuenco en donde quema incienso que emana olor; en la parte inferior la piedra está rodeada de flores. Amaru, tomando con sus dos manos el cuenco con fuego, gira cerca del público, y algunas personas conocedoras del ritual de *la limpia* interactúan. Una persona se acerca rápidamente y luego de tocar el fuego, lleva este calor con sus manos hacia su rostro. Otros permanecen inmóviles, solo mirando. La luz que emana del fuego a ratos se conecta con las luces de flash que disparan las cámaras fotográficas. Hay mucha gente filmando, sin disfrutar ni entender *la limpia*. Amaru entrega el fuego a su asistente y ella lo acompaña mientras él toca el fuego y va frotando con sus manos la piedra. Repetidas veces pasa sus manos sobre toda la superficie de la piedra de forma cúbica; la asistente sostiene el fuego muy cerca a Amaru, luego de pasar con el incienso sahumándolo. A cada vuelta que da hace una pausa en el centro y vuelve a dar otra vuelta; mientras hace esto, la asistente se acerca con un frasco transparente que contiene agua. Amaru alza el recipiente con incienso y clama para bendecir la piedra de este modo: «Bendito, bendito, bendito tú que no estás ni arriba ni abajo, tú que no tienes nombre, ni tienes ni edad ni tiempo ni espacio, bendice esta piedra para que pueda ser un instrumento de tu divinidad» (Cholango, 2011).

Baja el cuenco con incienso, y procede a soplar agua sobre los lados de la piedra que se alinean con el cuerpo; asimismo, tomando un atado de hierbas, limpia la piedra por todos sus lados. El agua y el incienso permanecen sobre la piedra, Amaru gira alrededor de la misma limpiándola con plantas. Termina de limpiar y deja los atados de plantas en las esquinas de la piedra; toma un papel y explica algo sobre la condición de la piedra: «Esta piedra ya no solo es una piedra sino está sacralizada y le vamos a entregar a la Pachamama».

De este modo participa de la acción ritual de *la limpia* junto con la gente que previo a entrar al sitio donde se desarrolló el ritual (performance), ha firmado un documento, en donde les hace responsables del ritual a través de la «conexión del pensamiento, el deseo y la voluntad». Así pide que las personas se comprometan a ser responsables con la tierra. También entrega el documento a un representante del Municipio de Quito y a la Viceministra de Cultura de la ciudad, para que sean las primeras personas en asumir con su firma el compromiso, que luego será depositado dentro de la piedra. Amaru explica el

ritual mientras la gente va firmando este compromiso con la tierra, en el cual la piedra es parte interactiva con el proceso del ritual. Mientras pasan los días de exposición de la muestra, se irá llenando la piedra hueca conforme la gente vaya depositando los compromisos firmados. Además, luego la piedra será enterrada en la Pachamama, para que se conecte como cuerpo integral dentro del cosmos. Amaru no deja de repetir la visión que pretende generar a través de la ejecución de un ritual; de este modo repite: «la obra de arte es el pensamiento, la voluntad y el deseo».

*Arishca* es una de las intervenciones artísticas que se encontraba dentro de la muestra antológica «Amaneció en medio de la noche», (2011). Esta muestra es la primera con gran cantidad de obras del artista en Ecuador. Las obras se distribuyeron entre el «Museo de la Ciudad» y el «Centro de Arte Contemporáneo» de Quito.

En una de las entrevistas efectuadas a Amaru debido a la muestra, (Cartagena y León, 2011), encuentro que Cholango habla desde su percepción sobre la recepción de sus obras y el rol del artista en Ecuador: «Es solamente palabras eso de la multiculturalidad, eso de la unidad en la diversidad, son cosas que todavía están en los libros, en frases pero en realidad hace falta mucho para que se dé la unidad en la diversidad». Con esto se refiere a las ocasiones en las que en Ecuador no existió la posibilidad de que su obra circulara.

También explica sobre la importancia de abrir espacios de exposición, en donde puedan dar cuenta del trabajo multidisciplinario de su obra. Puesto que con las intervenciones artísticas realizadas en la década de los años 1990, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, se lo catalogaba como un «bandido del arte». Lo que no fue un proceso fortuito sino que se dio paralela y complementariamente al proceso político de la CONAIE en Ecuador.

El artista considera que el haber permanecido 25 años fuera del país hace que su obra se vincule y cree lazos de afectividad con sus raíces indígenas, en donde ha realizado «un rescate religioso, un rescate cultural... de la herencia de nuestro pasado. Sin pasado, no existe presente, no existe futuro, solo basados en la raíces culturales podemos hablar de globalización y de multiculturalidad; sin este fondo no existe un arte latinoamericano, no existe un arte alemán, un arte norteamericano, el arte es transfronterizo» (Cartagena y León, 2011). Asegura que debemos dar importancia a los lenguajes enraizados, con los cuales tendríamos particularidades específicas sin resolvernos como meros imitadores.

### **2.2.1.2 Inty Muenala**

Entrevista obtenida por mi persona vía skype (plataforma virtual que permite entablar comunicación audiovisual vía internet).

Nace en Ibarra en el año de 1978, toda su niñez y juventud crece muy cercana a las prácticas rituales y tradicionales indígenas. Sus estudios los realiza en la misma ciudad, en el Colegio Instituto de Artes Daniel Reyes. Antes de ingresar a estudios superiores, Inty ya tenía trayectoria como pintor; una vez dentro de la Facultad de Artes en la ciudad de Quito (1996-1998) decide retirarse porque la pedagogía y métodos no son acordes a su pensamiento. Entre los años 2002 y 2003 viaja a Estados Unidos y allí toma clases de arte en *Ligue the Arts* en New York.

En sus primeras obras se expresa a través de los dibujos y la pintura, en donde el tema más recurrente son los sueños, donde estos son referentes de conocimientos e interpretaciones del mundo. De la misma manera, las formas simbólicas como la chacana y los colores que utiliza se conectan con las actividades del tejido, que son referentes en múltiples colores y formas simbólicas propias del espacio donde creció. Entre sus obras más representativas figuran: *Mushuk pacha* (2010) realizada en Flinndog Gallery Vermont, (Estados Unidos), *Tinkuy* (2010) realizada en el Museo de arte en Queens New York, *La limpia* (2003 y 2007) realizada en Segundo encuentro de arte urbano «Al Zurich» Barrio del sur de Quito, comunidad Peguche y posteriormente la 9ª Bienal de Cuenca Ecuador

#### **Descripción densa de la obra: «Limpia Mediática»**

Información facilitada por el Msc. Paúl Vaca, quien realizó un estudio antropológico sobre la obra “Limpia mediática”. A continuación parafraseo el mentado estudio.

En el año 2004, Inty conforma junto a otros integrantes el colectivo Cosas Finas, que fue un colectivo de artistas ecuatorianos que realizaron su primera aparición dentro del circuito de arte quiteño, con la obra «limpia mediática», en la cual, el ritual de *la limpia* se traslada a otro contexto, al ámbito artístico; fue presentada en el segundo encuentro de arte urbano «Al Zurich» y posteriormente en la IX Bienal Internacional de Cuenca (2007).

La obra llamada «limpia mediática», tiene un trasfondo ligado a la vivencia de los integrantes del colectivo, Efrén Rojas, Inty Muenala, Oscar Naranjo, Wilman Trujillo y

Omar Eskola, quienes debido a las tradiciones y prácticas indígenas presentes en Otavalo, tienen la idea de realizar una limpia a las imágenes televisivas. Los gestores de esta acción llaman «limpia mediática», a un conjunto de acciones que tienen como objetivo «limpiar las imágenes transmitidas vía televisión», que, según Efrén Rojas, integrante del colectivo Cosas Finas: «necesitan ser limpiadas, corregidas porque adolecen de varios males». Además, «estas imágenes nos afectan desde que somos niños». (Entrevista a Efrén Rojas por Vaca, P. 2009).

Para desarrollar la propuesta, buscan la intervención de Oscar Santillan, *yachak* (curandero) que pertenece al Centro de Sabiduría Ancestral Pakarinka Sisari, ubicado en la comunidad indígena de Agato, en el sector de Chimba Loma, a treinta minutos en bus desde la ciudad de Otavalo, al pie de la montaña Tayta Imbabura y a diez minutos de la Cascada sagrada de Peguche. Dicho *yachak*, al escuchar el planteamiento de los artistas, accede a colaborar «sin cobrar dinero por el servicio» (Vaca, 2009). Para esta acción se utilizó «piedras despiertas» que según la tradición oral: «sirven como filtros de las malas energías y consiguen que quien posea una de estas adquiera virtudes positivas». Oscar, el *yachak* que va a «despertar las piedras», pide que estas sean extraídas de la cascada sagrada de Peguche, y además que en lo posible sean piedras redondeadas. Los integrantes del colectivo se dirigen en la noche a la cascada de Peguche y, con la ayuda de un niño que apareció en el lugar, sacan las piedras, que en número de sesenta son llevadas hacia el sitio destinado para el ritual.

Para «despertar a las piedras», el *yachak* indica que se las coloque en la parte más elevada de la loma, ubicándolas en los cuatro puntos de referencia indígena: *chinchasuyu*, *collasuyo*, *contisuyo* y *antisuyo* y van distribuyendo las piedras formando un círculo, llamado por el *yachak* el «círculo de fuego». Dentro de este se colocan: pan, pétalos de rosas, frutas, colonia «del caballito», palo santo, inciensos.

Para iniciar el ritual, el *yachak* invoca a los cuatro elementos: tierra, aire, agua, fuego y verbaliza varias oraciones en quichua; luego, riega colonia sobre una de las piedras y la enciende, a la par enciende el palo santo e inciensos para que todo el espacio utilizado en el ritual se aromatice. Sigue *rezando* y convoca a los integrantes del colectivo a que se coloquen dentro del círculo (en la parte central), con sus equipos de filmación y fotografía; para que sus cámaras, cintas de video y material fotográfico también sean intervenidos. Les

pide que se arrodillen y que adopten una posición «runa», parecida a la de un gato, acción que es cumplida por los integrantes. Luego, son «limpiados» con una vela, al son de cánticos y ritmos conseguidos con un pito de cerámica, que, según el *yachak*, fue encontrado en ese lugar. Tomando el palo santo encendido, lo acerca y lo coloca sobre la cabeza de cada una de las personas dentro del círculo, con lo que consigue bañar con su humo aromatizado a todos quienes se encuentran dentro: los artistas y sus equipos.

Al culminar las oraciones y cánticos, el *yachak* les informa que tienen que servirse las frutas y el pan colocado dentro del círculo, para dar por finalizado el ritual y considerar que las piedras «ya están despiertas». Ahora pueden ser utilizadas en la acción planificada por los artistas, es decir limpiar las imágenes que se transmiten por televisión. Las piedras son guardadas en sacos, pero con inusual respeto, y son trasladadas a la casa de Efrén Rojas, en donde permanecerán hasta el día de la acción en el barrio Oriente Quiteño, dicha acción fue planificada para ser parte del Segundo Encuentro de Arte Urbano Al Zur-ich, que se realizaría el 19 de junio de 2004.

La acción artística con las «piedras despertadas» tuvo que ser planificada con gran anticipación, buscando en primera instancia que en el lugar a efectuarse habitaran migrantes kichwa otavalos o indígenas de otras comunidades, para conseguir despertar en ellos creencias ancestrales adormecidas por el tiempo de permanencia en la ciudad o por la posible aculturación. Para esto, eligen el barrio «Oriente quiteño» y lo hacen con la ayuda de José Chanatasig, promotor de la Escuela Andina Amauta, y José Miguel Ochoa, sacerdote español del Corazón de Jesús, de la parroquia San Antonio María Claret.

Para el video, el colectivo utilizó el registro documentado en el Centro de Sabiduría Ancestral Pakarinka Sisari, en donde «despertaron las piedras», al que añadieron, mediante postproducción, imágenes de mujeres trabajando. Tales mujeres fueron filmadas en Peguche, para así conseguir que las personas construyeran nexos entre: «la pachamama, la mujer, el trabajo y el ritual». (Vaca, 2009).

Para la transmisión, hablan con el canal TV Hoy, que accede a transmitir el video en un horario pautado. Los artistas logran establecer contacto con los residentes del sector; las piedras fueron entregadas a una mujer de la casa y también propusieron a los habitantes del barrio sacar sus televisiones al exterior de su casa, encenderlas y mirar en el aparato un video filmado y editado con anterioridad, que sería transmitido por el canal mencionado

durante quince minutos. Previo a la transmisión tendrían que colocar la «piedra despierta» sobre la televisión, para que sirva como filtro de los programas e imágenes que en ese aparato se ven. Toda esta acción se repetiría en la plazoleta de Peguche. El día de la acción, la compañía de televisión por cable «Multicable» decide teletransmitir a sus usuarios el video.

La acción ritual realizada por los artistas del colectivo «Cosas Finas» tiene como eje la ejecución del ritual de *la limpia*, la cual posee la capacidad de controlar la naturaleza, lo que se evidencia cuando el *yachak* accede a «despertar las piedras», para que sirvan como filtros de las imágenes que se pueden ver a través de la televisión. Las piedras se consideran partes del cerro: «todos los curanderos tienen esas piedras: ‘son el conector del cerro con el curandero. Es la potencia, son vivas’. El curandero escoge las piedras, no todas pueden servir» (Vaca, P 2009). En las creencias de los kichwa-otavalo, las piedras redondeadas de forma natural son ancianos dormidos llenos de sabiduría, que tienen la facultad de brindar virtudes positivas a quienes las posean, pero si estas antes fueron despertadas. Dicha acción ritual la realiza el *yachak* andino, que siguiendo un particular ritual consigue tal objetivo.

Las piedras se convierten en el símbolo del ritual, son aromatizadas con colonia, humo de palo santo e incienso, para adquirir la pureza que tienen las fragancias y además se cargan del «poder» que se transfiere desde la tierra. Este denominado «poder» logra despertar al anciano dentro de la piedra; todo esto en manos y bajo el control del *yachak*. En la cosmovisión indígena, el contacto con lo sobrenatural<sup>18</sup> es parte intrínseca de su ser y sentir, ya que nada está desconectado o aislado; todo se relaciona de alguna manera; su percepción de la realidad supera a la que maneja occidente: el ser vivo lo está porque tiene en sí algo espiritual que lo rige, y éste a su vez es parte del todo. Los llamados seres sobrenaturales, como serían considerados los ancianos dormidos de las piedras, para la cosmovisión indígena no lo son, solamente «están ahí» porque ese es su lugar.

---

<sup>18</sup>«(...) al llamar sobrenaturales a estos seres, se falsea un poco el pensamiento de los indígenas. Al igual que el hombre mismo, pertenecen al orden natural del universo, puesto que se parecen al humano al estar dotados de inteligencia y de emoción. Y también, como el humano, son hombres o mujeres y algunos pueden tener una familia. Unos están vinculados a lugares precisos, en tanto que otros se desplazan libremente; y para con los indios, tienen disposiciones amistosas u hostiles» (Jeness en Lévi - Strauss 1964:62).

Las piedras, al estar cargadas de «poder», son la conexión entre: la tierra, los hechos y el ser humano. En donde a través de la ejecución del ritual se buscan respuestas o justificaciones a las consecuencias generadas por acciones terrenas. El *poder* invisible e intangible de la piedra genera en su poseedor un mecanismo de resguardo o protección contra la adversidad. Varios saberes indígenas, que han trascendido al tiempo, se mantienen por transmisión oral, de generación a generación, de padres a hijos, y en la actualidad tienen que luchar contra la descalificación o deslegitimización que nace desde posiciones científicas occidentales, en donde, la cualidad de «real» está dada por la comprobación bajo parámetros exigidos por la ciencia. Entonces la acción artística toma fuerza y se vale de medios «reales» (como la TV) para conseguir que hechos considerados irreales (lo calificado de sobrenatural) adquieran relevancia e incidan en retinas que desean ver o sentir esa protección creada por el ritual simbolizado por la piedra. Utilizan la imagen porque «la imagen posee la particularidad de producir lo que los críticos literarios llaman el efecto de realidad: puede mostrar y hacer creer lo que muestra». (Bourdieu, 1997:27). La modernidad ha cambiado las dinámicas sociales a tal punto que difícilmente podríamos imaginarnos sin TV o sin los efectos que esta ya generó. En este caso en particular, el uso de este medio no cambia o ensucia la tradición indígena sino que le da otra alternativa de supervivencia, que podría ubicarse dentro de los preceptos que se manejan para reconocer la realidad indígena; es decir, sucedió porque tenía que pasar y la electrónica cumpliría un rol que antes no lo tenía, ser un medio para contacto suprasensible. Esto se lo puede entender así: «vamos cada vez más hacia universos en que el mundo social está descrito-prescrito por la televisión. La televisión se convierte en árbitro del acceso a la existencia social y política» (Bourdieu, 1997:27). La postmodernidad ha marcado nuevas formas de percibir la realidad, y nos da la capacidad para no cometer los errores cometidos anteriormente, en donde ojos cerrados al cambio generan resistencia a los nuevos roles a los que se enfrenta el ser humano.

Desde la perspectiva del colectivo Cosas Finas, varios son los motivos para insertar el ritual de *la limpia* en el campo del arte. No solo se remite a realizar una *limpia* de las imágenes televisivas, sino a que la propuesta artístico-ritual circule en espacios diversos.

Cosas Finas prefiere trabajar desde los márgenes de la oficialidad como son los encuentros de arte en el sur de Quito, con sectores populares, y se manifiestan

críticos con plataformas artísticas como la Bienal y su limitación para integrar a públicos diversos [...] no solo apuntan a descolonizar los medios a través de su visión alter-nativa del arte, sino el arte a través de saberes alter-nativos. En este sentido se trataría de una ruptura epistemológica con la estética y la cultura visual hegemónica (Cartagena, 2010:121).

Este punto de vista del colectivo Cosas Finas coincide con lo que manifiesta Cholango sobre los espacios de circulación de las obras, los que, al limitar estas intervenciones, abren debates sobre lo que se legitima como arte y por ende lo que puede circular como arte. Del mismo modo Cosas Finas, al proponer que las intervenciones artísticas circulen en sectores populares, da cuenta sobre los lenguajes utilizados en las «estéticas interculturales», que se relacionan con procesos sociales donde los medios han colonizado la esfera cultural e ideológica.

### **2.2.1.3 Saskia Calderón**

Información obtenida a través de entrevistas realizadas a la artista por mi persona.

Saskia Calderón nace en Atuntaqui en el año de 1981, siendo aún muy pequeña su familia se traslada a vivir en Calderón, en las afueras del centro de la ciudad de Quito. Sus acercamientos con el ritual de *la limpia* de deben a que procede de una gran familia que nunca olvidó sus prácticas rituales, pues sus abuelos, sus padres, lo seguían practicando. Además que, al trasladarse a la ciudad, se asientan en una zona donde llegaban grupos grandes procedentes de Imbabura; esto da lugar a que Saskia Calderón, posteriormente relacione las prácticas rituales con las prácticas artísticas.

Su acercamiento a la práctica artística surge a los 15 años cuando ingresa a estudiar al Colegio de Artes en el año de 1994, posteriormente en el año de 1997 estudia en la Facultad de Artes de la Universidad Central del Ecuador en Quito. Simultáneamente estudia en el Conservatorio Nacional de Música, dónde obtiene el título «Técnico en Canto Lírico». Sus obras se enmarcan dentro de la instalación, performance en donde el canto es apoyado con medios técnicos, como la tecnología de video. Utiliza la disciplina del performance desde el año 2003. Algunas de sus obras son: *Técnica vocal* (2003), «Ilustrando con opera» (2003), *The star spangled banner* (2003), *Requiem Wao*, en las cuales intervienen junto al performance, la técnica vocal y pintura corporal.

La experiencia de *la limpia* en sus palabras:

... es una tradición que tenemos en mi familia, que cuando nos sentimos mal solemos limpiarnos. Me han limpiado y yo también curo con cigarrillo, huevo, chilca, hay varios elementos, los que se puede involucrar pero generalmente con estos. Esto se ha venido practicando no sé desde qué tiempo; como es una práctica tan cotidiana, tan natural en mi familia no ha existido un interés en saber, ni una búsqueda [...] me han limpiado en Calderón, en Santo Domingo [...] en varios lugares con diferentes elementos pero que a la final es el mismo efecto de alivio. Retomo esto porque existe un efecto en mí, me he sanado de casos muy graves [...]; de esta manera lo pude incorporar en mi práctica artística. (Alomoto, 2012).

A través de testimoniar la cura con el ritual de *la limpia*, lo incorpora a las prácticas artísticas en diálogo con técnicas como el canto, el performance. «La idea fue construir a *la limpia* utilizando el recurso visual del arte» (Alomoto, 2012). Su obra más reciente, en la que trabaja con elementos del ritual, fue llamada *Cura curatorial* (2011).

### **Descripción densa de *Cura curatorial***

Para el año 2011, Hernán Pacurucu; curador ecuatoriano, le propone hacer una intervención para la Bienal de Cuenca: una muestra colectiva denominada *Ejercicios corporales para todo el año*. Saskia plantea una obra denominada *Cura curatorial*, en donde utiliza la acción ritual, los elementos reconocibles de la práctica de *la limpia* y los relaciona con las doce obras diseñadas para funcionar como calendarios, pues la finalidad de estos era la de circular en diversos espacios, como vulcanizadoras y tiendas. De esta manera, el ritual de *la limpia* lo propicia la propia artista teniendo como referente el ritual que se realiza al inicio del año según las tradiciones andinas. La artista propone realizar una limpia dentro de un espacio de exposición con la finalidad de proporcionar buen augurio para todo el año.

Antes de la intervención, Saskia se realiza unos dibujos sobre el cuerpo, simula la pintura corporal étnica, que la yuxtapone junto al traje de una curadora. Se ha dibujado un armazón de lentes sobre el contorno de sus ojos, trazando una línea más gruesa de lo que habitualmente tiene ese objeto. Lleva un vestido negro que llega hasta sus tobillos, pero el diseño del traje permite evidenciar el dibujo. Completa con líneas la parte superior del vestido; a través del dibujo lineal simula una chaqueta con cuello pequeño y mangas cortas, dando la sensación de que la chaqueta está construida en un material traslucido. Ya



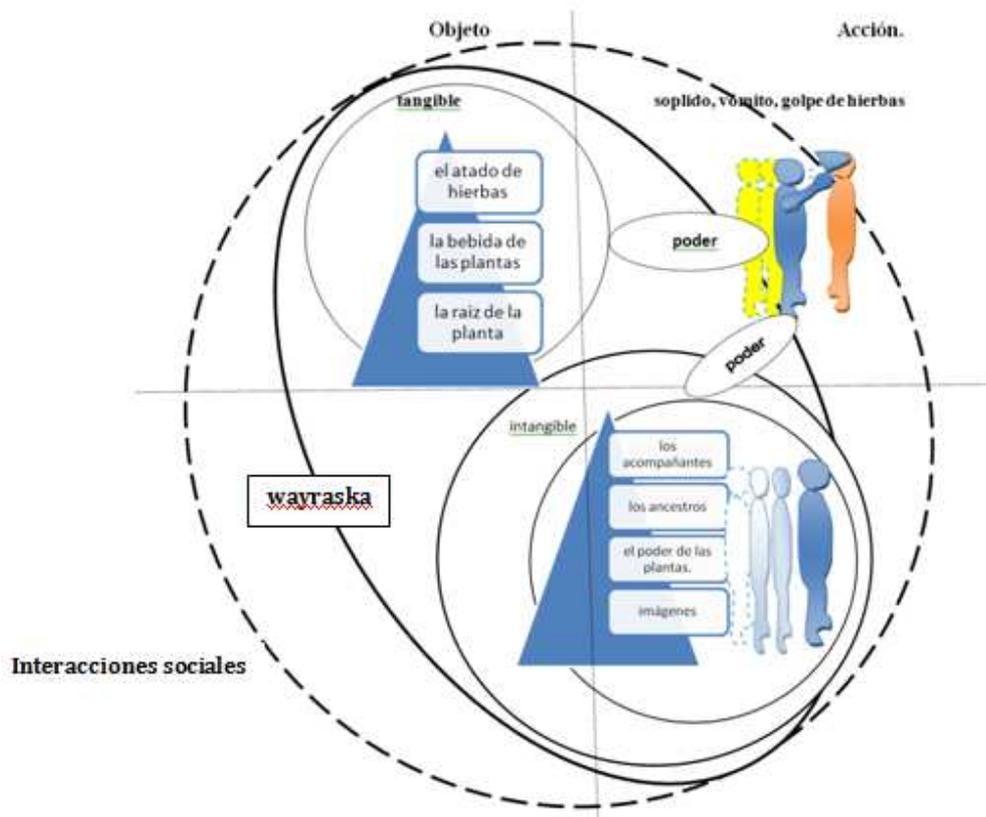
Pausando el canto cada treinta segundos —en otras ocasiones cada cuarenta segundos— para absorber el cigarrillo, bota el humo con dirección a los objetos limpiados. Este procedimiento lo realiza uno a uno, hasta terminar de limpiar doce imágenes. La mirada se concentra en las manos y el canto que entona: un sonido bastante disciplinado por las cuerdas bucales, en donde los músculos de su cuello se pronuncian y se desvanecen por el nivel de sonido que produce la técnica vocal. Ayudada por un micrófono que amplifica su canto, ella concentra su mirada en los objetos y, cuando levanta la mirada, que parece en dirección al público, la mantiene hacia el vacío, como si no existieran personas en la sala. Esta intervención dura aproximadamente cuatro minutos; una vez terminadas de limpiar las doce imágenes deja de cantar, el cigarrillo aún encendido reposa en un filo de la mesa sobresaliendo la parte encendida. Toma el huevo, golpea tres veces por el centro de este, en el filo de la mesa; coloca sus dedos por la parte quebrantada procurando romperlo y lo vacía sobre un vaso con agua que está sobre el escritorio; la yema va hacia el fondo y se mantiene ahí; luego la clara se confunde con el agua; deja a un lado las cáscaras del huevo; se levanta de la silla como si se trasladara a otro espacio. La sala queda en silencio completo: el público solo se guía con la mirada; de este modo termina la intervención artística.

A través de la experiencia compartida (de espectador de *la limpia* como religiosidad y como arte) se han descrito los elementos y las acciones simbólicas subjetivas de *la limpia* que relacionan el ritual religioso con el ritual estético, investigadas en las intervenciones de Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón.

## **2.3 Cuerpo social. El ritual como puente epistémico**

### **2.3.1. Traducciones simbólicas, de acciones y objetos**

A través de la descripción densa (participativa) de la acción ritual de *la limpia* efectuada con los practicantes del ritual religioso y el ritual estético, podemos señalar que existen «traducciones simbólicas diversas» (Geertz, 2001). Para aproximarnos a entender el ritual religioso y las maneras de entender cómo funciona la cura del cuerpo de una persona, a través de *la limpia*, veremos qué *objeto* se relaciona a una *acción* y, en consecuencia, la traducción en el cuerpo limpiado, tal como se lo representa en el siguiente gráfico.



### Los objetos (tangibles)

- 1.- el atado de hierbas (plantas)
- 2.- el frasco de la bebida de plantas (agua - plantas)
- 3.- la raíz masticada (planta)

### **Los no objetos<sup>19</sup> (intangibles)**

- 1.- los acompañantes
- 2.- los ancestros
- 3.- el o los animales que relacionan la destreza del curandero

El poder de las plantas, el agua y la tierra se complementan en esta dimensión.

### **Las acciones**

- 1.- el soplido
- 2.- el vómito de la raíz
- 3.- los golpes con la yerba

Este enlace entre objetos, no objetos y acciones forman parte de la dinámica de la acción ritual, en la cual se representan las traducciones subjetivas y simbólicas entre los cuerpos.

De este modo (visto en el gráfico) el primer paso que realiza el curandero es pronosticar la enfermedad/*chiqui* (mal). ¿Cómo pronostica? Con la ingesta de *ayahuasca*, el canto introductorio que se verbaliza antes de iniciar *la limpia*. ¿En dónde está la *wayraska*? Se traslada al curandero. ¿Cómo el *wankyri* cura el cuerpo limpiado? Con el soplido, el vómito, y el golpe con las hierbas. ¿Cómo despierta el *wankyri* al *samy* del sujeto limpiado? Del mismo modo que Francisco despertaba a las plantas antes de recogerlas, también se despierta el cuerpo del otro a través del soplido, el vómito y los golpes de hierbas.

#### **2.3.1.1 Las traducciones en el ritual estético**

Estas reaparecen mediante el «rito de transformación religiosa» Van Gennep (1969/[2002]). En donde además de los objetos y acciones vistos en el ritual religioso, se suman: el performance, las tecnologías del video y las técnicas de las artes visuales, que actualizan la práctica de *la limpia*, modifican el rol del artista y el arte (Hall, 2002: 2). Para lo dicho,

---

<sup>19</sup>Se refiere a las imágenes provocadas por la bebida de ayawaska, que se encuentran en el viaje mental del curandero.

se crea una transcripción de los actores participantes, las acciones simbólicas y los elementos en este sentido:

<b>Ritual religioso</b>	<b>Ritual estético</b>
<i>Chiqui</i> , mal agüero	Institucionalidad del arte, espacios de circulación, rol del artista
<i>Wankyri</i> (curandero)	Artista
Acompañantes	Videocámaras, cámaras fotográficas, amplificador de sonido, luces direccionadas
Cura individual	Cura colectiva
Participantes específicos	Interacción entre varios participantes
Práctica ritual religiosa	Práctica estético-religiosa
Acción ritual de <i>la limpia</i>	Acción artístico-ritual. Performance
Unidades del ritual: hierbas, huevos, piedras, tabaco, inciensos.	Unidades del ritual: Hierbas, huevos, piedras, tabaco, inciensos. Medios tecnológicos: videos, televisión.
Espacio íntimo	Espacio público
Práctica con significación cultural	Práctica con significante intercultural
Estética de existencia	Estéticas interculturales

La acción ritual, tanto en el ámbito religioso como en el estético, posee fines curativos: en tanto que el ritual religioso se encarga de limpiar uno a uno los cuerpos, el ritual estético se apropia de soportes (medios televisivos, videos) y el efecto de cura está dirigido a un colectivo más amplio y a males contemporáneos, como las malas prácticas de los medios, la destrucción de la naturaleza, la falta de aceptación en el campo artístico.

Esta modificación (traducción simbólica) de las acciones y las unidades del ritual, sumadas al performance y a las tecnologías audiovisuales, logran simbiosis. En donde el ritual religioso se traslada al ritual estético en el campo del arte, que representa en un ámbito y un espacio epistémico determinados; donde el ritual estético conserva varias

unidades, la cura entre los cuerpos, y en la acción performática (acción ritual) el artista posa como curandero y desafía un orden simbólico dentro del campo del arte.

### **2.3.2 Negociaciones interculturales**

Las estrategias comunicativas planteadas por los artistas se relacionan con los contextos sociopolíticos y artísticos en Ecuador con la consolidación del movimiento indígena, el cual apela a la interculturalidad (Walsh 2009:14), como base y punto medio entre prácticas, campos y epistemologías; cuyos procesos han visibilizado conocimientos y otras prácticas, donde las negociaciones entre campos de conocimiento se vuelven fundamentales. De esta manera, Cholango, Muenala y Calderón plantean intervenciones artísticas con contenidos y alternativas de lenguaje, una lectura visual y un modo de representar en el campo del arte; concibiendo así una perspectiva de lo intercultural en las artes visuales. El ritual de *la limpia* se reactualiza desde y con relación a modos de representación hegemónicas y lo institucionalizado en el campo del arte. Para ello, los participantes y la acción ritual se desplazan a otros espacios y a otros públicos; el rol de *la limpia* no desaparece: conserva la acción curativa de una manera simbólica. Mediante la utilización del performance como disciplina, los artistas hacen de *la limpia* un lugar de enunciación y una práctica discursiva.

En el campo del arte se plantea que las representaciones contengan códigos y referentes universales, lo que facilita la lectura por sujetos de todo el mundo. Complementario a esto, las estéticas interculturales proponen desde una concepción de lenguajes locales la aplicación del arte en la sociedad, donde los lenguajes circulan en espacios públicos cotidianos no eruditos (relación con las comunidades no artísticas). El rol del artista no responde a posicionar un discurso solo dentro del campo del arte sino fuera de él, lo que sugiere que la aplicación de la acción del ritual sea política. En este sentido, estos artistas proponen una transformación positiva con relación a la sociedad, en donde la práctica ritual de *la limpia* es un dispositivo de comprensión no «racional» y además práctica intercultural, y busca que desde la comprensión de la religiosidad exista una simbiosis entre el ritual religioso y el ritual estético.

Estas propuestas artísticas inscriben a la práctica ritual de *la limpia* dentro de los discursos del arte, generados desde una posibilidad de rever la «estética», en donde se

traducen tanto la acción ritual como las unidades simbólicas. La cura que proporciona la acción del ritual estético (a través del curandero-artista) es de acción corpórea, social y subjetiva, traducida con el performance en el campo de arte. El performance en las estéticas interculturales (Shechner, 2011) adquiere relevancia al conectar el ritual de limpieza como lenguaje y práctica discursiva. En este sentido, el ritual de *la limpia* enlaza dos conocimientos concentrándose en una manera de representar prácticas y discursos descolonizadores (Rivera, 2010: 53).

Esta concepción estética alineada con los diferentes flujos culturales (saberes prehispánicos y occidente) se plantea dentro del campo del arte y fuera de este, y se convierte en una forma alterna al proceso de producción, de circulación y modos de representar de algunos artistas del circuito local de arte contemporáneo. Pero en este circuito se da mayor valía a los códigos de referencia, los lenguajes y los espacios utilizados en circuitos artísticos de países del primer mundo. La circulación de estas estéticas se han desplazado del espacio designado por el campo del arte, y se consideran “otro arte”, uno no legitimado, así por ejemplo en: «Enfermedad cultural» (1998) CCE y en «El arte ha muerto» X Bienal de Cuenca (2009, intervenciones de Amaru Cholango). Estas obras crean conmoción y protestan sobre la institucionalidad del arte y la posición política del artista, y para ser vistas tuvieron que irrumpir en espacios que legitiman un solo tipo de arte, el del primer mundo. Del mismo modo, Muenala procura que su obra llegue a comunidades no artísticas, que la circulación sea en espacios de tránsito común (avenidas, centros comerciales) creando interacciones entre el espacio arquitectónico y la gente. La acción política es tanto del artista como del lenguaje que inscribe.

El ritual se torna importante, dentro de un período que relaciona los flujos culturales, puesto que las intervenciones de estos artistas en estas dos últimas décadas han generado puntos de vista diversos. En este sentido, la consolidación de los movimientos indígenas da voz dentro del accionar político social ecuatoriano, y por otro lado los artistas fundamentan sus trabajos desde la perspectiva de acción ritual; así se generan acciones consecuentes.

### 2.3.3 Tipos de representación

Los artistas tienen un cierto tratamiento ético frente a la práctica ritual de *la limpia*. El sentido que cada artista da, se genera desde su entendimiento de la religiosidad de la práctica. Las intervenciones que cada artista propone se tornan indefinibles entre el performance y la acción ritual. Entre las unidades simbólicas del ritual religioso y las del ritual estético, los discursos se relacionan entre campos de conocimiento, pues tanto la acción ritual como el performance son prácticas en donde interactúan los espectadores; desde la recepción visual, sonora y afectiva. Los contenidos derivan de las unidades simbólicas; de la materialidad de los objetos y de las acciones performáticas-rituales. La materialidad de los objetos con significado cultural y las acciones del ritual estético corresponden a las unidades simbólicas del ritual religioso, modificándose los participantes y el espacio discursivo.

Los contenidos que se le asignan al ritual de *la limpia* dentro del ámbito artístico, son de carácter formal, simbólico y subjetivo. Es decir, la acción ritual se inserta fácilmente y con similitud de comprensión con los lenguajes del arte como con el performance. Tal relación surge directamente en la acción que realiza cada autor en tanto que *performa*, escenifica e interactúa con otros cuerpos y otros espacios. Así, los contenidos se derivan tanto de la materialidad de objetos simbólicos como de lo intangible de la acción ritual, que intervienen e inscriben la acción en un espacio determinado.

Esto se puede visibilizar en las intervenciones *Arishca* y *Quo vadis* de Amaru Cholango; en las que se recurre a la instalación, al performance, a la narrativa oral, como medios de comunicación. Estas acciones tienen una duración, un espacio, y unos participantes. En *Limpia mediática*, efectuada por Inty Muenala, se evidencia una variante en cuanto al canal por donde se emite la acción ritual. Pues al utilizar medios tecnológicos consigue que la acción ritual suceda en tiempo real. Estos autores utilizan como soporte los objetos, la acción y la postura del curandero como fuente de trabajo artístico. Por otro lado, en *Cura Curatorial*, la artista de Saskia Calderón utiliza y complementa su performance con el uso de la técnica vocal, la cual se relaciona con la invocación para la ceremonia; este canto tiene dos connotaciones: por un lado se reconoce la lengua en la cual lo canta, y por otro se percibe ese acople que presenta la invocación con la técnica vocal del canto, en la

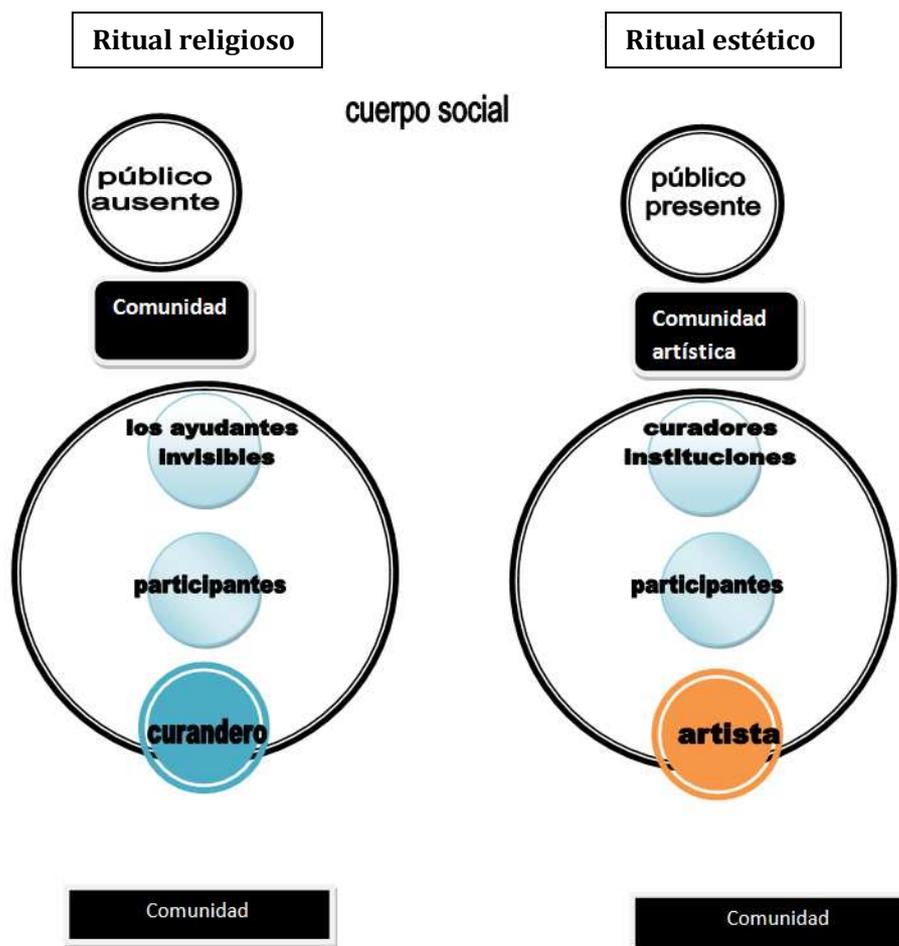
que se visibilizan maneras de representar desde las estéticas artísticas; en las cuales se reapropia, transforma y se da un nuevo significado.

Estas acciones de limpieza religiosa son ejecutadas por estos artistas a pesar de las brechas epistémicas.

## 2.3.4 Análisis comparativo del ritual religioso y el ritual estético

### 2.3.4.1 Actores

La acción ritual de *la limpia*, ejecutada en el ritual religioso y en el ritual estético, tienen la misma connotación pues ejercen una acción «curativa». Mientras que en el ritual religioso la cura es para un mal individual, en el estético es una cura para un mal colectivo. En este gráfico, se observan las características perceptibles e imperceptibles del ritual, con relación a los actores participantes en *la limpia*.



- 1.- **Oficiante:** curandero - artista
- 2.- **Participante:** la gente que se hace curar - la gente que participa en el ritual artístico
- 3.- **Los ayudantes:** Invisibles- curadores, instituciones
- 4.- **Público:** que ve el ritual social ausente - público presente
- 5.- **La comunidad social:** comunidad (reside en un espacio), comunidad artística.

De acuerdo con este gráfico sobre el papel de los actores participantes en el ritual religioso y estético, el curandero mantiene interrelación con la comunidad local o regional, y el artista mantiene una interrelación dentro de la comunidad artística. Los participantes en el ritual religioso son dos (*wankyri* y paciente), no así en el ritual religioso, en donde varía el número de participantes. Los ayudantes-«acompañantes» del curandero en el ritual religioso son varios (depende de su función) y además son invisibles. En el ritual estético, los ayudantes también son varios, así: las galerías, los curadores, el público. El público en el ritual religioso no existe, no hay espectadores; en el estético, la gente que participa es el público que además interactúa con la obra. La comunidad social en donde se ejerce la práctica de *la limpia* dentro de la ritualidad religiosa reside en un solo espacio. La comunidad artística se comparte entre artistas y no artistas.

#### **2.3.4.2 Discurso**

Las experiencias agresivas (*wayraska*) generadas por las acciones dentro del cuerpo social se concentran en los cuerpos de los sujetos y son percibidas como: mala suerte, mal aire, *chiqui*, mal hecho, etc. Para ello, el curandero siendo una persona que se ha especializado en interpretar la *wayraska* (generada por los viajes mentales despertados por la ingesta de bebidas, cantos, ayunos), utiliza un sentido y una lógica con relación a la *wayraska* para curar el cuerpo que busca ser limpiado.

El ritual de *la limpia* es un tratamiento de pacificación de dichas agresiones, sean de «nivel jerárquico, sexual, territorial» (Van Gennep, 1969), sin tomar represalias. Para la acción ritual de *la limpia*, el curandero utiliza elementos simbólicos (tangibles e intangibles) entendidos como poder, emanado de las plantas, de los acompañantes, de los ancestros, de los animales, de las piedras, del agua del fuego y se recrean como un acto intrínseco a la acción ritual, donde el curandero utiliza la *wayraska*. Este ritual religioso se

determina como acto y práctica intercultural (Shechner, 2011), pues se encarga de dar un tratamiento al cuerpo agredido a través de su experiencia interpretativa. El lugar ceremonial, los objetos utilizados (unidades simbólicas) y las acciones (soplido, vómito, golpeteo de las plantas) contienen una significación en cada fase de la acción ritual. De este modo, el ritual de *la limpia* es intercultural y se establece como una práctica de reivindicación cultural.

En el campo del arte, el ritual de *la limpia* se torna político en dos sentidos: como lenguaje, el cual inscribe un nuevo rol a la práctica ritual, y un diálogo epistémico. Este diálogo no es contemplado desde los dos campos, sino desde el lugar de enunciación de la práctica de *la limpia*. Pues, a través del ritual, estos artistas apelan a las dinámicas culturales que han incidido desde la constitución de la modernidad, tanto en aspectos económicos, políticos como culturales. Existe el racismo epistémico inaugurado por el proyecto modernista, en donde juegan un papel tanto el sujeto que observa y la alteridad que queda sujeta bajo esta mirada (Barriedos, 2010: 146). Frente a esto la religiosidad de la práctica ritual de *la limpia* se genera desde el regresar a esta mirada, reconociendo en esta alteridad un modo de representar. Las prácticas discursivas que derivan del ritual de *la limpia* pretenden desde lo subjetivo fundar un lenguaje y señalar el rol en la sociedad globalizada, cuestionando lo que se ha inscrito en los cuerpos subjetiva y simbólicamente, en el ser y en las maneras de hacer arte.

Desde la perspectiva del arte relacional, se desvanecen los límites entre campos disciplinarios y se acerca a los procesos sociales que puedan generarse desde el activismo del arte. En este sentido, en Ecuador han existido muchas intervenciones de minorías políticas (indígenas, afrodescendientes, campesinos), las mismas que han cuestionado el pasado cultural y religioso. Para esto, Amaru Cholango comenta que no existe un desfase entre el arte y los procesos sociales suscitados en Ecuador, sino que esta recuperación de prácticas y lenguajes heredados se ha ido construyendo a la par de la «política que seguía la CONAIE; que no ha sido ajena, más bien ha sido una complementación de la parte política que siguió esta y la parte cultural que nosotros hemos venido trabajando» (Cartagena y León, 2011). Asimismo, dentro del proceso de afirmación identitaria, para este artista indígena que reside en Alemania desde hace 25 años, ha sido parte fundamental inscribir el ritual en el campo del arte, con el cual vincula su sentido de pertenencia no solo

de las prácticas sino del método introspectivo que proporciona la ritualidad, que se preocupa del cuerpo interno y externo; contrario a occidente, en donde el entendimiento del cuerpo se orienta únicamente a la parte exterior: «justamente desde ese punto de vista hay una gran diferencia entre lo que es la cultura occidental, está concentrada en el mundo exterior, los paradigmas de la ciencia occidental dicen es verdadero solo aquello que es palpable, aquello que es medible, aquello que se puede percibir con los sentidos» (Cartagena y León, 2011). Asegura que no surge de la nada el arte multicultural, o latinoamericano, sin un proceso de consentimiento entre lenguajes. Dichos lenguajes y prácticas discursivas son de intereses colectivos y por ende generan movilizaciones colectivas.

En este proceso Inty Muenala percibe que el arte, los conceptos, los parámetros artísticos, y las estéticas se manejan desde una estructura de élites artísticas, «siempre desde Occidente». De esta manera, el posicionamiento político del artista, se genera alrededor de las barreras epistémicas existentes. Desde el campo del arte, los curadores, los críticos de arte han clasificado al arte de una cultura como *artesanos*, como *folclor*. Este artista encuentra en el arte, una manera de recrear un encuentro más cercano a lo espiritual, que a manera general abarca: limpiar, sanar, curar espacios, tiempos, objetos, personas, como un acto inextensible, mágico, sensorial y visceral. En las intervenciones artísticas, existe un encuentro intercultural involuntario, es decir que lo espiritual del ritual contempla un diálogo e interacción con el público sin que necesariamente se determine como arte ritual (Alomoto, 2012), de esta manera considera que el ritual y el arte:

... es un encuentro con otra manera de interpretar la vida, es encuentro con otros conocimientos simulando el acto mágico por así llamarlo y siendo parte del mismo. El artista simplemente es un médium como los Yachaks, (shamanes) entre la cultura y los medios de comunicación artísticos (Alomoto, 2012).

*La limpia* y otras manifestaciones rituales de Ecuador y Latinoamérica contienen características propias de cada región o cada cultura y tienen lazos comunes en lo espiritual. En este sentido, el tratamiento del cuerpo con relación a todo lo que interactúa con este —el proceso para que surjan estas intervenciones— tiene que ver mucho con la autodeterminación de las culturas. A través del arte se puede resaltar una perspectiva de

ver, sentir la vida, los símbolos, los signos inconscientes que están presentes en el colectivo social.

Saskia Calderón utiliza *la limpia* como practica familiar y, siguiendo la tradición, la extiende al campo del arte visual, sonoro, implementando técnicas vocales. Afirma que toma como recurso a *la limpia* porque tiene varios componentes: étnicos, visuales, sonoros, haciendo que prevalezcan los cantos étnicos por la importancia y significado. (Alomoto, 2012). El performance que realiza tiene que ver con la descolonización, porque las intervenciones artísticas se direccionan a cuestionar la institucionalidad del arte por un lado y por otro, anula los referentes cristianos en esta práctica ritual. Al descontextualizar esta práctica, utiliza el estereotipo de curador símil al poder.

Basada en el homónimo «curador», realizo una cura con cantos ancestrales utilizando un atuendo estereotipado del Curador de Arte. La acción es realizada en el lanzamiento del calendario «Ejercicios corporales para todo el año». Como lo suelen realizar los shamanes (brujos) al inicio del año (Alomoto, 2012).

Esta artista utiliza a la música como un pretexto estético que genera visualidades y discursos que cuestiona temas políticos, ambientales y sociales. Experimenta con su voz las técnicas y micro tonalidades étnicas; también trabaja con el sonido vocal traduciendo ruidos, cifras, estadísticas, dibujos, relacionándolas directamente con la escritura musical contemporánea<sup>20</sup>. De esta manera los discursos que genera la acción ritual de *la limpia* en el campo del arte responden a un trasfondo epistémico racial generado desde la constitución del modernismo; dichas estructuras y control del conocimiento contienen esta retórica.

*La limpia*, como práctica religiosa y estética de acción simbólica, intercultural que salvaguarda el cuerpo que sufre de algún mal social, presenta similitudes entre los dos ámbitos, por el tratamiento del cuerpo y la imagen; pues ambas integran la acción, el cuerpo y la imagen.

---

<sup>20</sup> <http://ssaskiacalderon.blogspot.com/>

## 2.4 El video documental

### 2.4.1 El video como herramienta intercultural

Desde la aparición del medio fílmico en la antropología, ha sido una herramienta válida y una de las posibilidades metodológicas con las que puede aproximar al ejercicio etnográfico. Aunque existan debates de variadas perspectivas sobre la incorporación del cine en la etnografía (Jordi, 2007:193). La utilización del registro audiovisual se torna importante en lugares en los que necesitamos que la información circule. De tal manera que el cine antropológico no es un mero registro:

... de lo que el ser humano dice o hace, sino la interpretación de estas grabaciones en el marco de la disciplina antropológica incluyendo la totalidad del proceso de filmación, desde su concepción hasta su ejecución (Ardevol y Tolón, 1995: 338).

Así la tendencia del cine documental se fundamenta en la importancia de relacionar con necesidades locales, en las que hace uso del registro como documento que evidencia conocimientos y prácticas. En este sentido, el presente documental indaga el papel de *la limpia* entre la práctica y la acción política. Una comprensión desde los distintos actores y participantes de las prácticas rituales.

#### Los objetivos para la construcción de este documental:

- 1.- Producir conocimiento visual sobre las prácticas interculturales en relación al ritual de *la limpia*.
- 2.- Permitir que la investigación circule en diversos espacios y llegue a distintos públicos.

El video documentará cinco temas que se describen a continuación:

**1. Ejercicios etnográficos:** Mira el papel del ejercicio etnográfico, las reflexiones desde varias miradas sobre el conocimiento. El lugar de la antropología, mi lugar como investigador. Desde la narrativa oral y reflexiones sobre la etnografía y mi rol como antropóloga visual; parto de registrar la representación del ritual de *la limpia* en museos, libros, redes tecnológicas. El museo como institución utiliza el control

del conocimiento a través de lo visual y es referente de una construcción de identidad nacional. En donde narro en quichwa/español desde los lugares de encuentro y frontera con el ritual, el arte y la antropología visual.

**2. Ritual religioso:** con lo registrado por la cámara, se observa la acción ritual de *la limpia* efectuada por Francisco Tanguila, curandero de Archidona. Utilizando los audios e imágenes sincronizados, se pretende ser fiel al acto. En este se observa la acción ritual de *la limpia* como ritual religioso, la misma que genera varias preguntas: ¿qué elementos entran en juego? los objetos, la pose (curandero-sujeto limpiado), los participantes que intervienen en la práctica y el lugar en donde se ejecuta la ceremonia de limpieza. Los cuales sirven para dar cuenta de la religiosidad de dicha práctica y que significados contienen las unidades simbólicas del ritual. En qué campo de conocimiento se legitima el curandero y la práctica, cómo es el tratamiento del cuerpo y de la «*wayraska*» dentro de la ejecución de la acción ritual.

**3. Ritual estético:** Utilizando las entrevistas y los registros audiovisuales de los tres artistas Amaru Cholango, Inty Muenala y Saskia Calderón, se registra la acción ritual de *la limpia* en el campo del arte. En donde se percibe los modos de representación, la ética reflexionadas alrededor del ritual de la *limpia* extendida como lenguaje discursivo que pone en dialogo en otro campo de conocimiento visual.

**4. Intercampos:** Utilizando la narrativa oral, se observa las semejanzas y diferencias entre el ritual religioso y el ritual estético, en el que se evidencia el tratamiento de la «*wayraska*», imagen y el cuerpo en estos campos de conocimiento.

**5. Interculturalidad:** Utilizando la narrativa oral, las entrevistas (del curandero, de los artistas) y las imágenes del ritual religiosos-estético, se observa lo intercultural de la práctica de *la limpia* entre cosmovisiones. La ciencia frente a

otra cosmovisión. Dos Visiones del cuerpo y de imagen. Se indaga si tienen los performances el poder de curar.

La relación de la investigación con el registro audiovisual ha generado que se tome elementos visuales y sonoros del ritual para la construcción y montaje de este documental. Enfatizo la sonoridad del ritual, pues esta construye percepciones visuales, de manera que dichos referentes devienen de: el canto de invocación (inicio de la limpia sea verbalizada o no), el soplido, el sonido de los golpes de la hierba sobre el cuerpo, el vómito. Los mismos que resignifican otros espacios que van más allá de conocer el ritual. Así mismo utilizo: la narrativa (imágenes dissociadas del sonido) y el sonido sincronizado con la imagen como elemento reflexivo.

De tal manera que, en la división por temas, cada una tiene un tratamiento audiovisual. La calidad de la imagen varía en este trabajo debido a la utilización de diferentes cámaras, pues en el entorno a grabar la cámara impone cierta intromisión. Asimismo se ha utilizado la metodología planteada por Möller (2011), la cual considera una conexión cuerpo a cuerpo y no de mente a mente; es decir que el cine-trance practicado por Jean Rouch se asemeja con el que posee el cuerpo al momento de entrar a otro estado o en trance. Esto contrapone la fetichización del cuerpo, versus una epistemología del cuerpo, en la que no se puede evadir la representación porque esta enmascara el objeto de estudio, pero puede darse una aproximación más sincera en el proceso de producción audiovisual y la construcción del cine documental. En este sentido, la práctica ritual de *la limpia* se ha archivado desde esta perspectiva epistémica del cuerpo, desde esta técnica de filmación.

Si bien John Grierson consideraba que la «fuerza fundamental del movimiento documental es social, no estético» (Sel, 2007:15), este documental se inscribe en movilizaciones políticas y el enfoque que se da a las entrevistas, las cuales se han manejado como un documento histórico.

## CONCLUSIONES

A través de la presente investigación, el ritual de *la limpia* se traslada a otros espacios, poniéndose en diálogo entre campos de conocimiento que se preocupan por la visualidad y el cuerpo. Estas acciones son ejecutadas por curanderos y artistas, y son acciones tanto políticas como estéticas. Los artistas movilizan colectivos relacionados con prácticas y discursos descolonizadores.

En las prácticas religiosas, el propósito de la acción ritual es salvaguardar el cuerpo y el espíritu de la violencia producida por acciones del cuerpo social. Permitiendo que esta cura proporcione bienestar sin tomar represalias, en donde el curandero, a través del poder otorgado por las plantas, entidades y ancestros, interpreta la *wayraska* y luego cura al paciente. Para esto intervienen: participantes, elementos y acciones. Los participantes en esta *limpia* son: el curandero y la persona que requiere la cura. En donde el curandero invoca y solicita la ayuda de sus acompañantes, deidades y ancestros. Los elementos son: las plantas y las bebidas producto de las plantas. Las acciones son el golpeteo de las plantas sobre el cuerpo, el soplido y el vómito. El lugar donde se efectúa *la limpia* es específico. Esta dinámica entre participantes, elementos y acciones generadas en la acción ritual se enmarca dentro de prácticas interculturales.

*La limpia*, considerada como ritual estético analizado en las obras de los tres artistas, se anuda con las posibilidades técnicas y lingüísticas del campo del arte, como: el performance, las tecnologías audiovisuales, técnicas vocales y otros. En la acción del ritual estético, la cura es colectiva sobre un malestar colectivo, asimismo intervienen varios participantes (comunidad artística, consumidores de arte, público en general) y los elementos simbólicos del ritual de *la limpia* se complementan con las técnicas del arte. La urgencia política de los artistas es resignificar el ritual de *la limpia* dentro del campo del arte: una acción política que forja prácticas y discursos descolonizadores en la sociedad actual.

Una de las problemáticas presentes en algunas de las representaciones de *la limpia* en el campo del arte, es el desconocimiento por parte del artista, de la esencia de la práctica ritual, de la que se desagregan ciertos contenidos y procesos simbólicos importantes en la

misma, que luego se transforma en una representación mecánica y sin sentido, en la que prima la función estética y no la ritual, vaciando de contenidos a *la limpia*.

Las traducciones simbólicas y subjetivas tanto en el ritual religioso como en el ritual estético son iguales. Ya que los curanderos y los artistas utilizan los mismos elementos simbólicos. Las transiciones notables en estas prácticas están en los participantes y los lugares de ejecución. De este modo la acción ritual en estos lugares traducen un malestar, sea individual o colectivo; la cura proporcionada por el curandero y el artista se enmarca dentro de lo espiritual. En ambos casos, el acto ritual se genera en espacios, con participantes y elementos específicos.

Asimismo, los artistas tienen una ética frente al manejo de los contenidos que derivan del ritual religioso, en donde las representaciones son ordenadas de acuerdo al discurso del artista. Los performances, los objetos, los montajes audiovisuales y las técnicas de canto, vinculan una manera de construir conocimiento (relación imagen-cuerpo), una manera de representar, una manera de accionar; elementos que postula la interculturalidad como base teórica y práctica, apeladas para una construcción de estéticas interculturales.

En este sentido, los artistas: Amaru Cholango, Inti Muenala y Saskia Calderón, a través del ejercicio de la práctica ritual de *la limpia*, inscriben desde la alteridad a *la limpia* dentro del campo del arte, como práctica y discurso descolonizador; como propuesta visual alternativa frente a procesos de la sociedad globalizada actual.

De esta manera, en las propuestas artísticas analizadas existe un diálogo epistémico que no es fácil de entender, en donde preexisten cruces que van desde lo étnico, lo epistémico-racial, lo político, los límites disciplinarios que cada campo postula.

Es preciso aclarar que las comparaciones que se han realizado entre el ritual religioso y el ritual estético, han servido para dar cuenta de la continuidad y la dinámica del ritual de *la limpia* en la actualidad. Del mismo modo mirar el valor epistémico y político que se le ha otorgado a esta práctica. Los lugares de enunciación que defienden tanto curandero como artistas visuales, se enmarcan dentro de los conocimientos que integran la salud del cuerpo y el espíritu. En donde la limpia fluye entre campos de conocimiento, lugares simbólicos, y geográficos.

El video documental, sugiere comprender desde la visualidad como y de qué modo el ritual de *la limpia* sigue conteniendo una codificación cultural religiosa. Y desde la práctica estética cual es lugar que los artistas le otorgan al ritual de la limpia.

Dichas visualidades se han logrado construir tanto desde la imagen captada por la cámara, como por archivos sonoros, con esto, pretendiendo que se lea como texto.

Dando cuenta que el proceso de transferir conocimiento en estos campos es distinto, la «*wayraska*» (ritual) la imagen (arte) y la representación (antropología visual) todos estos se relacionan con los procesos sociales o colectivos. Generándose una analogía sobre el tratamiento que dan estos campos a las dinámicas culturales.

## Bibliografía

- Andrade, Xavier. «Del tráfico entre Antropología y Arte Contemporáneo». En: *Procesos: Revista Ecuatoriana de Historia*. Quito, Ecuador: Universidad Andina Simón Bolívar; Corporación Editora Nacional. 1991. Año 2007 n.25 p. 121.
- Andrade, Xavier. «Edema del Capitalismo Tardío». En:  
[http://www.flacsoandes.org/antropologia\\_visual/index.php?option=com\\_content&view=article&id=52:edema-del-capitalismo-tardio&catid=47:ensayos-y-articulos&Itemid=57](http://www.flacsoandes.org/antropologia_visual/index.php?option=com_content&view=article&id=52:edema-del-capitalismo-tardio&catid=47:ensayos-y-articulos&Itemid=57). Recuperado en julio 13, 2009.
- Aparicio, Alfonso. 2009. En *Gazeta de Antropología* N° 25, 2009. [En línea]  
<http://red.pucp.edu.pe/ridei/wp-content/uploads/biblioteca/091112.pdf>
- Barbero, Martín. «Medios y Cultura en el Espacio latinoamericano. 2004. Procesos de globalización y cambios tecnológicos». *Revista Pensar Iberoamérica*. N° 5.  
<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>
- Berenstein, Helena y Gerardo Ramírez Vidal (comp.) *El cuerpo, el sonido, la imagen*. UNAM, México.
- Belting, H. 2002. *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, pp. 13-107.
- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, Gestos, Voces*. Barcelona, Paidós 1995. pp. 69 a 93. La representación.
- Berger, J. 2001. *Modos de Ver*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 53-74. Políticas de representación.
- Barthes, Roland (1999). «El Mito, Hoy». En *Mitologías*. Siglo Veintiuno Editores, pp. 199-257. México.
- Cárdenas, Marisol 2011. En: <http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre17-18/cardenas.html> formato pdf: Acceso 2013
- Bourriaud, Nicolas. *Buenos Aires*. Editorial: Adriana Hidalgo. Páginas: 146 .2006.
- De la Cadena Marisol. «Antropologías del mundo» Parte 2. La Producción de otros conocimientos y sus tensiones: ¿de una antropología andinista a la interculturalidad? 241-270. *Transformaciones disciplinarias dentro de Sistemas de Poder*. Gustavo Lins Ribeiro y Arturo Escobar. Editores The Wener – Gren Foundation, Ciesas, Enviación. 2008. Edición traducida del inglés.

- Braidotti, Rossi. (2000) *Sujetos nómades. Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós, México.
- Caicedo, Alhena. *Aproximaciones a una Antropología Reflexiva*. Tabula Rasa. Bogotá Colombia. N° 1. 2003.
- Durkheim, Émile (2007-1915) «Las formas elementales de la vida religiosa,» en *Bohannan y Glazer*, comp.: 263-271. Madrid.
- Fornet, Betancourt y Josep Estermann. *Interculturalidad crítica y descolonización*. Convenio Andrés Bello. La paz Bolivia. 2009.
- Guerrero Arias, Patricio *Alteridad 10. Revista de Ciencias Humanas, Sociales y Educación*, N° 10, Universidad Politécnica Salesiana del Ecuador. 2011.
- García Canclini, Néstor.(1999) «Qué es el arte: una pregunta etnocéntrica. Sociología de las transformaciones del proceso artístico». *Arte de élites, arte para las masas y arte popular* pp. 17-79.
- García Canclini, Nestor. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Madrid: Katz Editores. 2010. 264 p.
- Geertz, Clifford 2001 a [1973] «Descripción densa» en *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa: 19-40.
- Hannah Arendt. *La condición humana*, Paídos, Barcelona, 1993.
- Hall, Stuart (2002) *Representation. Cultural, representations and signifying practices*.
- Jordi, Grau. (2007) capt. 9.
- Kuper, Adam «Culture, Identity and the Project of a Cosmopolitan Anthropology» in: *Man*, 1994. Vol. 29, No 3 pp. 537-554
- Mead, Margaret (2000). «Antropología, la ciencia del hombre. Cp. 3 Sobre el concepto de relación ritual y la cultura». Editado por [www.elaleph.com](http://www.elaleph.com).
- Moxey. K. «Estética de la cultura visual en el momento de la globalización». En En J. Brea (Ed.), *Estudios Visuales*. Madrid: AKAL, pp. 27-37.
- Mignolo, Mignolo. *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Compilado por Zulma Palermo. Ediciones del Signo. 2009.
- Octavi, Comeron. *Arte y Posfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. Editores: Trama, Fundación Arte y Derecho. 2007. Madrid.

- Rappaport, Roy. (2001) *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Cambridge University Press.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakaxutxiwa: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores* - 1a ed. - Buenos Aires : Tinta Limón, 2010. 80 p. ; 17x10 cm. - (Tinta Limón)
- Shechner, Richard (2000). *PERFORMANCE. Teoría y Prácticas interculturales*. Parte1: «Qué son los Estudios de Performance y por qué hay que conocerlos». Parte 5: «El futuro del Ritual». Traducción M. Ana Diz. Universidad de Buenos Aires.
- Scott, James C. «Los dominados y el Arte de la resistencia: discursos ocultos». Ap.VII. *La Infra política de los grupos subordinados*. 217-233. México, D.F.: Ediciones Era. 2004. 314.
- Sánchez Vásquez, Adolfo.(fecha) «De la estética de la recepción a la estética de la participación». Marchán, Simón (Comp.) *Real/virtual en la estética y la teoría de las artes. Escenarios de lo real* (105-175).
- Turner, Victor (1999). «La Selva de los Símbolos». Editores siglo veintiuno. *Aspectos del ritual Ndembu*. Pag: 20-43.
- Turner, B.1991. «Recent Developments in the Theory of the Body». En M. Featherstone, M. Hepworth, B. Turner. *The Body: Social Process and Cultural Theory*. London: Sage, pp. 1-35.
- Vargas Alzamora, María Augusta (1994). *El chiquita Pichay o las Limpias de la mala suerte: trayectorias individuales y referentes colectivas de identidad*. Año: Quito: FLACSO - Sede Ecuador.
- Van Gennep (1969) traducido por Jáuregui, Jesús. (2002)
- Walsh, Catherine (ed.)(2005). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas*. Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito.
- Walsh, Catherine. *Interculturalidad, Estado y sociedad*. Ediciones AbyaYala. 2009. Quito Ecuador.
- <http://www.mmrree.gob.ec/ministerio/constituciones/2008.pdf> constitución 2008
- <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>

## **ARCHIVO**

Archivo / Museo de la ciudad

(Fotografías de Christoph Hirtz de los performances y obras del artista Amaru Cholango)  
Cholango, Amaru, año *Arishka*, Quito disponible en pagina electrónica.

## **DOCUMENTOS**

Documento visual proporcionado por Saskia Calderón (Curación Curatorial).

Documento visual proporcionado por Inty Muenala (limpia mediática)

Borrador de catálogo proporcionado por Cristian León.

Estudio antropológico sobre la “limpia mediática” proporcionado por Paúl Vaca.

## **ENTREVISTAS**

Francisco Tanguila, Octubre del 2011. Entrevistado por Angélica Alomoto

Amaru Cholango, Octubre del 2011. Entrevistado por: María Fernanda Cartagena y  
Christian León.

Inty Muenala, abril y agosto del 2012. Entrevistado por Angélica Alomoto (2012).

Entrevista de Paúl Vaca (2009).

Saskia Calderón, entrevistado por Angélica Alomoto (2012).

## ANEXOS

### **Anexo 1:**

Fichas técnicas de las obras artísticas analizadas

**Autor:** Amaru Cholango

**Título:** *Arishca*

**Lugar:** De la exposición «Amaneció en medio de la noche», Museo de la ciudad, Quito

**Duración:** 9:08 min.

**Fecha:** Para la inauguración 12-10-2001. Para la clausura 12-01-2012

Video de la Performance Arishca disponible en: <http://youtu.be/VyJpMOIUcuM>

**Autor:** Inty Muenala. Colectivo Cosas Finas (CCF) 2004 Efrén Rojas Inty Muenala Vega Oscar Naranjo Omar Eskola, Wilman Trujillo.

**Título:** *Limpia mediática*

**Lugar:** Intervención en el barrio «Oriente Quiteño» y en la «IX Bienal de Cuenca».

**Duración:** 13: 52 min. Video retransmitido

**Fecha:** Para el segundo encuentro de arte urbano «Al Zurich» (2004) y en la IX Bienal Internacional de Cuenca (2007).

**Autor:** Saskia Calderón

**Título:** *Curación curatorial*

**Lugar:** De la exposición «Ejercicios corporales para todo el año», Bienal de Cuenca y Arte Actual, Quito

**Duración:** 3:55

**Fecha:** 2011

**Anexo 2:**

Fotografías de las obras

Amaru Cholango





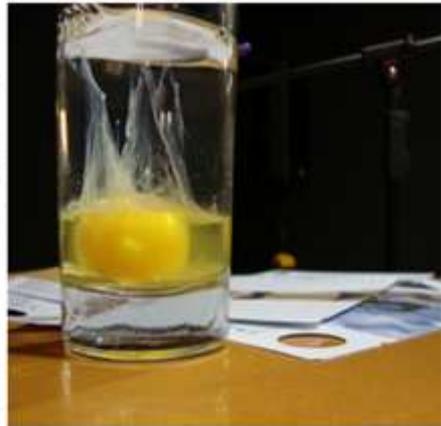
**Inty Muenala**





Saskia Calderón





### **Anexo 3:**

#### **Ficha técnica del documental.**

Título: *La limpia. Prácticas Religiosas y Estéticas.*

Duración: 35.32 min

Género: documental

Dirección: Angélica Alomoto

Guión: Angélica Alomoto

Realización: Angélica Alomoto

Sonido y masterización: Fabricio Alomoto

Edición: Fabricio Alomoto y Angélica Alomoto

Composición sonora: Christian Proaño. Degeneración

Música: Wiñaytaki, Ricardo Alvarado

Instituciones colaboradoras:

Museo de la Ciudad.

Museo Etnohistórico Mindalae.

Museo de Archidona.

Personas que colaboraron:

Amaru Cholango

Inty Muenala

Saskia Calderón

Francisco Tanguila

Darwin Grefa

Ricardo Alvarado

Germán Shiguango

Geovanny Alomoto.

Hugo Jati

Christian Proaño

**Anexo 4:**  
**Fotogramas del documental**



Anexo 5:

Guión del documental

	TEMA	TEXTO	IMAGEN Subtemas	TIEMPO
1	<b>EJERCICIO ETNOGRÁFICO</b>	<p><b>Narración:</b> Experiencia etnográfica                      Pensando si había conocido la labor y el papel de un antropólogo, recordé un episodio que tiene que ver con la actitud que generan las investigaciones en donde los acercamientos con la cámara hacia las comunidades llamadas diferentes crean distancias e imaginarios, en donde la actitud de las personas llamadas objetos de estudio tan solo por dar información a la gente extraña también es tildada como extraña.</p> <p>¿Cómo podíamos diferenciar al sociólogo, antropólogo, o biólogo, sin tomar en cuenta el método antropológico que conozco ahora? Todos los antes citados recurrían a preguntar y registrar, y a realizar el ejercicio de hacer preguntas y responderlas implicaba a las comunidades investigadas pues solo los investigadores lo sabían. Estos hallazgos, sean textos, imágenes u objetos se las encerraba en espacios determinados como museos, bibliotecas, libros en donde son desplazados y están fuera de contexto. Si en algún momento no se explicaba para que sirven estas investigaciones, más adelante los objetos regresan, los textos se recopilan en nuestros propios espacios</p>	<p>1.- Imágenes de una persona revisando estos documentos etnográficos: textos escritos, fotografías. Esta persona enciende la computadora y ve un video, lo pausa y vuelve a mirar fotografías de un museo. pp</p> <p>2.- Paneo del espacio. pg. Otra toma de la misma persona entrando por una puerta de la biblioteca, habla con la bibliotecaria. pm. Recoge unos libros y documentos etnográficos pp. Se sienta y los revisa, la cámara se acerca a las imágenes de un libro ppp.</p> <p>3.- Espacios museables intercalando museo Mindalae y museo de la cavernas Jumandy, (barridos entre estos dos museos) de ppp a pg. Mira los objetos cerámicos, y recuerda cómo se los hace. Una toma en pp de la misma persona realizando una mucahua de arcilla. Para pasar del museo mindalae que denota una tranquilidad en</p>	3 minutos

		<p>con la misma estructuración de encierro.          Ahora me encuentro en el papel del antropólogo y he elegido un tema que tiene nexos entre campos que me interesa abordar por varios motivos, que tienen que ver con mi experiencia personal.</p> <p>El primer campo es el ritual de la <i>limpia</i> y tiene que ver con un conocimiento pragmático, ya que yo misma lo practico. El segundo campo es el de las artes: tengo estudios en las artes visuales y hablo de procesos en donde artistas visuales acuden al ritual de la <i>limpia</i> como fundamento de sus trabajos y el tercer campo es el de la antropología visual, estudio antropología, y me encuentro haciendo un documental etnográfico.</p> <p>Narración en quichwa y español.          (voz del documental)</p> <p>Una de las inclinaciones hacia los estudios antropológicos es particularmente la incógnita que me causaba, ver llegar a antropólogos, biólogos, estudiosos hacia la amazonía de Ecuador. ñucanchi causaimanda atiparisha ricucpi, shuc cuinta tucun, quiquida yachasha pactapi amazonia - Ecuadorbi.          los que buscan, preguntan, toman fotos y se van. mascacguna tapuita, llambu ricuita apicguna chihuasha rinun.</p> <p>el cual me convoca a hablar, investigar y aplicar la antropología visual desde una urgencia política. chaimanda atipashcaguhua cuintarini, guangurisha causaimanda apisha.</p> <p>siendo una transeúnte entre los estudios llamados occidentales y</p>	<p>el espacio se hacen barridos en la imagen para trasladar al museo de Jumandy en Archidona, en donde hay escenas de recopilación de cerámicas, objetos cerámicos, dibujos en la pared que divide una técnica de la otra, en el piso existe utensillos de cerámica, de piedra todo se puede mirar a través del vidrio que lo divide y teatralizar para una mirada.</p> <p>4.- Escena de espacios vacíos que se van llenando de gente, como el museo de las cavernas Jumandy, en Archidona, pg. El museo Mindalae          En el mindalae se llena la gente de turistas, esto en la ciudad de Quito, mientras que en Archidona el museo se ha cerrado, por conflictos entre la comunidad y el gobierno seccional, porque no tienen respeto por la piezas que se exhiben, las escenas de las cubetas en donde se han recogido los objetos solo están apiladas y etiquetadas; en las fichas dicen de qué lugar son; en dónde han excavado, qué tan importantes son, las más importantes están embaladas con cinta adhesivas.          pp.</p> <p>5.- Pasa nuevamente a escena del museo Mindalae en donde abre un libro que recoge de los estantes y mira un dibujo hecho a plumilla          ppp.</p>	
--	--	--	--	--

		<p>las prácticas religiosas, characpa shuc causaimanda atiparisha tiashcanchi mai quirina purais.</p> <p>Mi interés se centra en reflexionar los nexos y los posicionamientos políticos del ritual de la limpia y el arte contemporáneo de Ecuador. iyarini, guangurina purai caimanda samai, maquiahuana llambu turcarishca cuna pachai cai Ecuadorbi.</p> <p>La limpia entendida como ritual es representada en los museos, libros, redes tecnológicas. wairachisha ambirinaras shuc museo ricuchinun, shinallara shuc laya ricunapurais.</p> <p>Las cuales, a través de lo visual ejercen un control del conocimiento. chasnarasha mishuguna ñucanchi quiquin causaira apirinun.</p> <p>En donde etiquetadas para construir identidad, éstas son concebidas desde la retórica de la diferencia epistémica racial. maibis ricushpa ñucanchi ashcaras, caimi shuc causaicuinta painacbi ricurin chaibi caminushca.</p> <p>Este documental invita a mirar los lugares del ritual y del arte, donde la imagen y el cuerpo en estos campos de conocimiento tienen un tratamiento visual. cai ricuy cumbiran huairachirisha shinallara maqui ahuaana causana purai, maibi ñucanchi aicha ricsin muscuy causanaras.</p>	<p>6.- la imagen de la plumilla (B/N) se desvanece a un paisaje a color (barrido lento) que conecta al espacio de donde voy hablar, no yo sino la imagen va a contar sin mi voz.</p>	
--	--	---	--	--

2	<p><b>RITUAL RELIGIOSO</b> (observacional y participativo)</p>	<p>Sonido ambiente</p> <p>RITUAL RELIGIOSO. CONCEPTO LA LIMPIA: la limpia es una práctica ritual en donde «los cuerpos» de los participantes entran en juego en un campo de performatividad, de interpretación y transición, entre lugares distintos del ser y lógicas distintas de comprensión. (Alomoto. 2011)</p> <p>sobre negro desvanecido</p>	<p>1.- El paisaje esta estático; luego lo muevo caminado con la cámara con menos rigidez y objetividad de la cámara, como lo había utilizado en la primera parte. Me subo en un bus: escenas en pm, yo no estoy dentro de la escena como en la primera parte. La cámara es mi ojo y los movimientos que yo haga hara la cámara subjetiva.</p> <p>2.- Escenas de un viaje en bus: se ve la carretera, las imágenes de los paisajes que se denotaban antes en dibujos, plumillas ahora se tornan rápidas casi como unas pinturas al óleo, difuminadas por el viento y la velocidad con la que va el bus.</p> <p>3.- Se inmoviliza lentamente la imagen de la carretera con la del paisaje.</p> <p>4.- Se ve un camino asfaltado pp, levanto la cámara y en pg una escena de Archidona.</p> <p>5.- Escena de un camino de piedras cruza un puente. Mientras se cruza, se introducen en la escena varias personas que también atraviesan este puente, pg,pm, pp.</p> <p>6.- Siguiete escena: tres personas se saludan, sonríen y caminan con dirección al la secuencia de la cámara; es decir que la cámara está detrás</p>	8 minutos
---	--	---	---	-----------

			<p>de estas personas mientras camina, (no existen tomas de adelante de ellos, porque en este documental no trato de teatralizar o performear como en cine). El movimiento de las cámaras es similar a la escena anterior: mantiene movimiento del cuerpo conforme camina.</p> <p>7.- Escenas de caminos largos, delgados por la perspectiva que ofrece captar el ojo mecánico. pg</p> <p>8.- Llegando a una casa de madera, escena de las gradas (suben por estas). pm, pp.</p> <p>9.- Personas sentadas en una habitación esperando, intercalada de otra escena de otra habitación preparando chicha de yuca. Pm</p> <p>10.- La mano de Francisco Tanguila, ppp sujetando el cuenco con chicha, camina hacia delante de la cámara como que confronta a esta y se chocara con la misma. De pm, pp, ppp</p> <p>11.- Se ha trasladado al cuarto donde están las personas esperando, intercala con una escena de una persona bebiendo chicha. Pm</p> <p>12.- La cámara se vuelve estática desde la escena 8 para captar el ritual de la limpia.</p> <p>13.- Un juego entre pm, pp, ppp, en el momento</p>	
--	--	--	--	--

		<p>Sonido de invocación y canto mientras transcurre la limpia.</p>	<p>de observar la práctica ritual de la <i>limpia</i>. Francisco tiene en sus manos un atado de hierbas ppp, luego la cámara enfoca el rostro del curandero (escena lenta, creada en el montaje, pues aquí se está conectando con las deidades) y del sujeto que se va a realizarse la <i>limpia</i>.</p> <p>14.- Tomas de la boca de Francisco en ppp: toma un líquido y esparce sobre el cuerpo que requiere ser limpiado (escena lenta del líquido que ha sido expulsado con fuerza en dirección del otro cuerpo).</p> <p>15.- pg y pm enfocando a Francisco al sujeto y el espacio realizando de la limpia.</p> <p>16.- Los ppp se utiliza en el soplido, en el vomito que realiza, en la Corona o Pukuna, y el golpe de las hierbas hacia el otro cuerpo.</p> <p>17.- Un acercamiento hacia los ojos semicerrados del curandero en el cual prevalece el sonido (<i>ririririri</i> el compas del despertar del cuerpo) con un acercamiento hacia los ojos ppp, de Francisco el zoom regresa de enfocar los ojos e imagina que es su abuelo: parpadea y ya no es él: tiene la imagen de alguien más anciano. pm</p> <p>18.- Intercaladas del acercamiento a los ojos del cuerpo limpiado que están cerrados, se desvanece</p>	
--	--	--	--	--

			<p>a imagen oscura, vaciada, entre grises, con parpadeos que de pronto ven la luz por par de segundos.</p> <p>19.- El cuerpo limpiado cierra los ojos nuevamente y se concentra en formas, el sonido entra en acción aquí porque francisco realiza un sonido con la boca y con las hierbas, porque sacude fuerte. Pm</p> <p>20.- Abre los ojos y desde esta escena los dos permanecen abiertos ya los ojos pp, en donde hay un cruce de miradas, las cuales están intercaladas, en ppp.</p> <p>21.- El curandero le ofrece ayahuasca; bebe y se concentra en las imágenes que esta bebida le proporciona.</p>	
3	<b>RITUAL ESTÉTICO</b>	<p><b>Plano negro sin sonido. Concepto. El uso de la limpia dentro del arte. Cita Schechener.</b></p> <p>Sonido de narración de Angélica: Mi interés por la limpia se centra en que sobre esta acción existen varias comprensiones y enfoques. Como practicante de la limpia, no uso la palabra <i>ritual</i>; la llamo solo <i>limpia</i>. La limpia se efectúa cuando hay mal de ojo, para quitar el mal aire, en fin para curar.</p>	<p>1.- Plano en negro</p> <p>2.- Imágenes de curanderos, artistas.</p>	

		<p>En el arte, a través de distintos modos de representación, algunos artistas resignifican a la limpia y vuelven público un ritual íntimo y espiritual. El público que asiste a estos performances son artistas, curadores, historiadores y gente vinculada al mundo artístico. En este campo de las artes existen categorizaciones que dependen de los lenguajes y modos de representar. Los artistas indagan el rol del ritual, y su propio rol del artista dentro de una estructura establecida en el campo de las artes.</p> <p>Según la antropología el ritual de la limpia son actos repetitivos con fines específicos, entendidos en una comunidad.</p> <p>Sonido. Narración de Amaru, utilizando las entrevistas del archivo de León y Cartagena (2011) y del Museo de la ciudad (2011).</p> <p>Sonido. Narración de Inty entrevistas realizadas por Alomoto (2011), imágenes y archivos audiovisuales proporcionadas por el autor. (2004)</p> <p>Sonido narración de Saskia Calderón entrevistas realizadas por Alomoto (2011). Y archivos audiovisuales proporcionados por la artista.</p>	<p>3.- El gráfico de los campos: ritual religioso/estético</p> <p>(voz de Amaru) subtítulo en la pantalla Fotos fijas, antes de la obra.</p> <p>4.- Escenas de la obra de la obra <i>Arishka</i>, y de <i>Quovadis</i>, de Amaru Cholango.</p> <p>5.- escenas de la obra <i>Limpiamediática</i>, de IntyMuenala</p> <p>6.- Escenas de la obra <i>Cura curatorial</i>, de Saskia Calderón.</p>	
4	<p><b>INTERCAMPOS</b> <b>Ritual religioso</b> <b>Ritual estético</b> <b>Antropología</b></p>	<p>Cuadro negro.</p> <p>¿Cómo es el <b>tratamiento de las imágenes</b> en el ritual social y en el ritual estético y el rol de la antropología visual? ¿Qué</p>	<p>1.- Escenas intercaladas de las imágenes del</p>	

	<p><b>visual.</b> Traducción Intercampos. Similitudes y diferencias. EL CURANDERO Y ARTISTA. LABOR.</p> <p>SITIOS, EN EL ESTÉTICO SE CURA.</p>	<p>unidades de la acción ritual se desplazan y cuáles se conservan?</p> <p>Sonido narración: Mi interés es abordar las relaciones y cruces entre ritual, arte y antropología visual. En estos tres campos, de variadas maneras se utiliza la imagen como dispositivo de construcción de conocimiento, donde los lugares de encuentros cobran la importancia que se le da a las imágenes en dichos campos. Mientras que los lugares de frontera, son los que se postulan para legitimarse.</p> <p>Sonido entrevistas realizadas por León y Cartagena (2011), y por Alomoto (2012).</p> <p>La limpia tanto en las prácticas religiosas como estéticas derivan de transfondos culturales, el propósito de la acción ritual es salvaguardar el cuerpo y el espíritu de la violencia ejercida en el cuerpo social. Permitiendo que esta cura proporcione una respuesta sin tomar represalias, en donde el curandero, a través del poder otorgado de las plantas, deidades y ancestros, interpreta las imágenes y los cura. Para esto intervienen: participantes, elementos y acciones.</p> <p>Los participantes son: el curandero y la persona que requiere la cura. En donde el curandero solicita la ayuda de sus acompañantes, deidades, ancestros, que a través del canto los invoca, el mismo que no necesariamente es verbalizado.</p> <p>Los elementos son: las plantas y las bebidas de las plantas.</p> <p>Las acciones son el golpeteo de las plantas hacia el cuerpo, el soplido y el vómito. El lugar donde se efectúa la limpia son específicos.</p> <p>Esta dinámica entre participantes, elementos y acciones generadas en la acción ritual se enmarca dentro de prácticas</p>	<p>soplido, del golpe con las yerbas, del vómito, de la invocación tanto del ritual religioso como del ritual estético.</p> <p>2.- Escenas de las entrevistas realizadas a Francisco Tanguila, Amaru Cholango, IntyMuenala, Saskia Calderon, explicando qué es la limpia para ellos. pm (este plano se utilizara solo con Saskia Calderón y Francisco Tanguila, de los demás se manejaran los audios por no estar dentro del país).</p> <p>3.-Cuál es la importancia de utilizar el ritual de la limpia en la actualidad tanto en el ritual social como en el ritual estético. pm</p> <p>Según los artistas, ¿a qué comunidad responden sus propuestas emitidas en el campo del arte? ¿Cómo se legitiman en estos espacios? pm</p>	
--	--	--	--	--

		<p>interculturales (Shechner, 2000).</p> <p>La limpia, considerada como ritual estético analizado en las obras de los tres artistas, se anuda con las posibilidades técnicas y lingüísticas del campo del arte, como: el performance, las tecnologías audiovisuales, técnicas vocales y otros. En la acción del ritual estético, la cura es colectiva sobre un malestar colectivo, asimismo intervienen varios participantes pertenecientes a una comunidad artística y los elementos simbólicos del ritual de la limpia se complementan con las técnicas del arte.</p> <p>La urgencia política de los artistas es resignificar el ritual de la limpia dentro del campo del arte: una acción política que funda prácticas y discursos descolonizadores en la sociedad actual.</p>		
5	<p><b>INTERCULTURA</b></p> <p><b>L</b></p> <p>Dos Visiones del cuerpo.</p>	<p>Tratamiento de los cuerpos:</p> <p>Las dos maneras de concebir el conocimiento. Una a través del cuerpo y otra sobre este.</p> <p>Planteamiento de la interculturalidad.</p> <p>Las estéticas interculturales.</p> <p>Los performances tienen el poder de curar</p> <p>Conclusiones: imágenes.</p>	<p>Secuencias de entrevistas del curandero y de los artistas. Sobre la conexión subjetiva entre los cuerpos.</p> <p>4.- Según el curandero, los límites de la <i>limpia</i> vs. la medicina convencional: escenas de varias personas acudiendo a las limpias y escenas de una casa de salud.</p>	

			<p>5.- Entrevistas a personas que están por ingresar o están dentro del hospital. La pregunta:¿cree que se ha practicado la limpia?</p> <p>Narración de la experiencia. pm.</p> <p>Narración de los artistas. pm.</p>	
6.-	La labor de la antropología visual en la construcción de un documento visual.	Mirada de los investigados sobre el trabajo visual, y los cuestionamientos sobre el video.	Escenas de los artistas, y el curandero sobre lo expuesto anteriormente, escenas de secuencias largas, con menos cortes.	