
Investigar-crear desde la visualidad: los secuædros del viernes santo de Alangasí

Investigate-Create From Visuality: The Good Friday Secuaedros of Alangasí

Investigar-criar desde a visualidade: os secuædros da sexta-feira santa de alangasí

Rechercher-creer a partir de la visualite: les secuædros du vendredi saint

Schlenker, Alex

Alex Schlenker alex.schlenker@uasb.edu.ec
UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR, SEDE
ECUADOR, Ecuador

Estudios Artísticos

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

ISSN: 2500-6975

ISSN-e: 2500-9311

Periodicidad: Semestral

vol. 1, núm. 1, 2015

revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 08 Mayo 2014

Aprobación: 23 Octubre 2014

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/492/4922127007/index.html>

estudios
artísticos

Resumen: Este artículo sistematiza una serie de reflexiones y gestos estéticos surgidos en el marco del proyecto Turbantes, una aproximación transdisciplinar a la dimensión cultural/estética/política de la fiesta del Viernes Santo de Alangasí (Ecuador) a la que asistí durante consecutivamente entre 2010 y 2015. Se trata de una celebración que desarrolla, desde sus respectivas especificidades (geográficas/de territorio, sociales y culturales), determinadas estrategias de articulación entre lo religioso/espiritual, lo comunitario, la autoridad religiosa/política, entre otras. Como artista visual e investigador, situado simultáneamente en la práctica artística/cinematográfica y la academia, desarrollé una metodología combinada, útil para revisar la relación arte-cultura. Esto desde la idea de unos estudios artísticos como campo crítico que problematice el mismo concepto de cultura desplegado por la Modernidad-colonialidad, proponiendo rutas de investigación desde el quehacer artístico.

Palabras clave: Estudios artísticos, corporeidad, saberes populares, Alangasí, gestos estéticos.

Abstract: This article systematizes a series of reflections and aesthetic gestures arising under the project Turbantes, a transdisciplinary approach to the cultural / aesthetic / political dimensions of the celebration of Good Friday of Alangasí (Ecuador), which I attended from 2010 to 2015. This is a celebration that develops from its specificities (geographical / territorial, social and cultural), certain strategies of articulation between the religious and the spiritual, the communal, and religious / political authority, among others. As a visual artist and researcher, situated simultaneously in the practice of art / film and in academia, I developed a combined methodology, useful to review the relationship between art and culture. All this, from the idea of artistic studies as a critical field that problematizes the concept of culture deployed by modernity-coloniality, proposing research routes that stem from artistic work.

Keywords: Art studies, corporeality, popular knowledge, Alangasí, aesthetic gestures.

Résumé: Cet article systématise une série de réflexions et de gestes esthétiques découlant du projet Turbantes, une approche transdisciplinaire à la dimension culturelle / esthétique / politique de la fête du Vendredi Saint de Alangasí (Équateur), à laquelle j'ai assisté entre les années 2010 et 2015. Il s'agit d'une célébration qui se développe à partir de ses spécificités (géographiques / territoriales, sociales et culturelles), de certaines stratégies d'articulation entre l'autorité religieuse / spirituelle, communautaire, religieux / politique, entre autres. Comme un artiste visuel et chercheur, situé simultanément dans l'art / la pratique du cinéma et du milieu universitaire, j'ai développé une méthodologie combinée, très utile pour examiner la relation art-culture. Ceci à partir d'une idée d'études artistiques en tant que domaine critique qui problématise le concept de culture déployé par la modernité-colonialité, proposant des itinéraires de recherche à partir du travail artistique.

Mots clés: Études artistiques, corporéité, connaissances populaires, Alangasí, gestes esthétiques.

Resumo: Este artigo sistematiza uma série de reflexões e gestos estéticos surgidos no âmbito do projeto Turbantes, uma aproximação transdisciplinar à dimensão cultural/estética/política da festa da Sexta-feira Santa de Alangasí (Equador) a que assisti consecutivamente entre 2010 e 2015. Trata-se de uma celebração que desenvolve, desde suas respectivas especificidades (geográficas/de território, sociais e culturais), determinadas estratégias de articulação entre o religioso/espiritual, o comunitário, a autoridade religiosa/política, entre outras. Como artista visual e investigador, situado simultaneamente na prática artística/cinematográfica e na academia, desenvolvi uma metodologia combinada, útil para revisar a relação arte-cultura, a partir da ideia de estudos artísticos como campo crítico que problematiza o conceito de cultura que se desdobra pela Modernidade-colonialidade, propondo rotas de investigação do ponto de vista do fazer artístico.

Palavras-chave: Estudos artísticos, corporeidade, saberes populares, Alangasí, gestos estéticos.

*Conocemos al otro por medio de nosotros,
pero también a nosotros por medio del otro.*
Tzvetan Todorov (La conquista de América)

*El tiempo se dedica todo el día a este juego
cuya visión clara tuvo Heráclito, el oscuro,
cuando proclamó: 'El tiempo es un niño'.
Todo ha sido verificado hoy por la comprobación
de que el tiempo es impensable sin el espacio.*
Salvador Dalí (Diario de un genio)

Puntadas iniciales: a modo de introducción

Concebir un proyecto crítico en relación con lo cultural, como dimensión contradictoria, vital y en constante dinámica, implica repensar las aproximaciones a las prácticas culturales revisando a fondo los lugares de conocimiento/enunciación y la relación teoría-praxis, gestos claves para desmontar el patrón civilizatorio de la Modernidad-occidental en crisis. Central a esta etapa reciente del proyecto Turbantes es el desafío por pensar “unos conocimientos otros, contruidos desde las fronteras y las exterioridades producidas por la modernidad/colonialidad, desde experiencias de mundo distintas, pero en diálogos interculturales paritarios” (Gómez, 2014:9).

El diseño metodológico buscó entonces entretrejer estrategias etnográficas de los Estudios Culturales y Visuales con técnicas de observación y registro desarrolladas desde el video y el dibujo. Así, la etnografía visual y sonora con su correspondiente análisis visual/sonoro, la historia oral (conversaciones, entrevistas, ejercicios de memoria) y finalmente el análisis escénico que tomé prestado del teatro para indagar en determinados elementos (personajes, escenificación, espacio, tiempo, dramaturgia/retrato, etc.), alimentaron mis archivos personales desde los cuales pude crear un proyecto experimental concebido como un proceso continuo (work in progress) con unos primeros cortes que dieron lugar a lo que llamé secuædros, combinaciones de secuencias de cine experimental y cuadros fijos ¹ (imágenes fotográficas, dibujos, mapas, esquemas, bocetos, sketches, ejercicios caligráficos, entre otros).

Si bien me centré en mirar y documentar/analizar los aspectos visuales de la *dimensión escénica*² de esta celebración (color, tamaño, textura, composición/disposición, escenificación, postura, ritmo, etc.), la “amalgama” para tal imbricación surgió del acercamiento a la oralidad (escuchar-hablar/preguntar-traducir) que se desplegó entre los danzantes, sus familiares y mi persona; mi desconocimiento de la lógica que vertebra la celebración me permitió hacer preguntas que detonaron en los actores generosos relatos sobre la infinidad de detalles que acompañan esta celebración. Los relatos más significativos, motivos de este artículo, surgieron en mi quinta visita a la Semana Santa de Alangasí, en el año 2015, cuando Patricio Tenemasa, una de las Almas Santas me permitió conocer a su familia en su casa y, en consecuencia, el espacio en el que se mantiene “en vigilia” el personaje durante el resto del año. Tenemasa no solo aportó una cantidad indescriptible de detalles en torno a la celebración en la que su familia participa desde hace generaciones, sino que además aceptó llevar dos cámaras en su turbante, una en el interior del visillo y una en la punta del mismo turbante. Yo llevaba la tercera cámara, junto al diario de dibujos y apuntes.

Esta “cobertura” me permitió generar una suerte de archivo visual personal cuyo desafío inmediato se configuró entonces alrededor de las posibilidades documentales y poéticas que mis gestos estéticos, a través de la imagen en movimiento o dibujada, pudieran desarrollar frente a la celebración del Viernes Santo de Alangasí. Mi objetivo central no era el de documentar la fiesta en su totalidad -tarea abordada ya con anterioridad en Viernes Santo en Alangasí; 25 min.-, un documental realizado en 2012 tras el primero y segundo año de visitas, (2010 y 2011), sino permitir que mi propia experiencia en esta celebración detonara gestos visuales que hablaran, desde mi propia subjetividad, de los

elementos visuales observados/abordados. Una forma de descolonización de lo estético en la era de la información pasa por liberar a la creación de la racionalidad del lenguaje referencial de la información. Mi aproximación no explica cómo es esta celebración, sino cómo viví la misma.

Para la presente investigación resulta central la noción de estudios visuales/campo visual como un territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad –lo que se ha dado en llamar cultura visual. Estas prácticas incluyen (sin limitarse a las mismas) lo artístico, el cine y algunas formas comunicacionales sin restringirse a requerimientos disciplinares estrictos y sin someter de hecho su economía productiva a la de ningún sector específico de la producción cultural constituido, reconocido y asentado (Brea, 2004: 10-11). Lo visual (en tanto imagen visual/sonora) es un modo de estar en el mundo, una forma de vida; se trata de un entramado que entreteje las instancias de ver/ser visto/darse a ver como estrategia para generar sentido. Las negociaciones que surgen entonces al interior de esta urdimbre de miradas son el sustrato sobre el que surgen las condiciones de posibilidad para generar sentidos frente a la vida y los modos en que la misma puede estar siendo colonizada en distintos ámbitos (identidad, género, territorio, saberes, entre otros.)etc.); una compleja urdimbre que entreteje “los saberes, haceres y sentires de las artes, los de las disciplinas de las ciencias humanas y sociales, y los saberes, haceres y sentires ancestrales y populares.” (Gómez 2014: 8). Un aspecto importante que se desprende de estas consideraciones metodológicas es el paso del análisis visual al análisis de las visualidades. Así, las indagaciones desplegadas en la presente investigación tomaron como punto de partida –sin limitarse a los mismos- los aspectos “visibles/audibles” (aquello que puede ser registrado) de las celebraciones del Viernes Santo en Alangasí; de manera general se trata de los sentidos que tales aspectos generaron en mi propio proceso de creación y reflexión.

De las Almas Santas llamadas Turbantes: contexto general

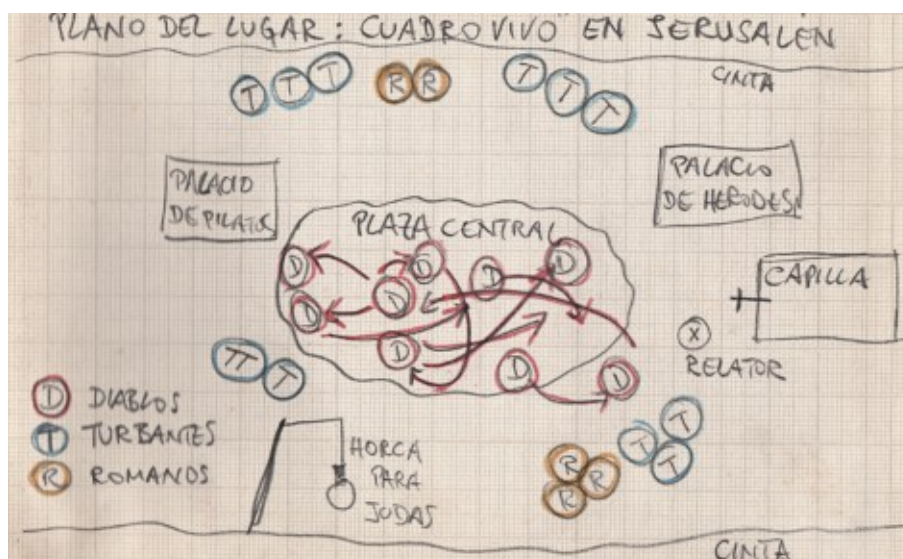
Cada año, y desde hace casi cuatro siglos, se celebra en la población de Alangasí (en los Andes centrales y a 35 Km. al sur de Quito) la Misa de Viernes Santo, una celebración que, en el marco de la Semana Santa, entreteje rituales de la Iglesia Católica con elementos de la religiosidad popular y múltiples aspectos culturales, posiblemente de mayor data, de origen andino. La fiesta está compuesta por distintos momentos que se articulan a lo largo de varias semanas o incluso meses y que confluyen finalmente en una escenificación de varios días de enorme importancia para un significativo número de personas que participan como organizadores, personajes, autoridades o público.

La llamada Semana Santa, es una celebración católica que inicia el Domingo de Ramos y finaliza con el Domingo de Resurrección o de Pascua; se concibió para recordar la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo. La celebración del Viernes Santo incluye el llamado Cuadro Vivo (la Prisión de Jesús, los interrogatorios de Herodes y Pilato, la flagelación, la coronación de espinas), la salida del perímetro del Cuadro Vivo, el Vía Crucis hasta la iglesia mayor en la plaza de Alangasí, la Crucifixión de Jesús, el descendimiento y la Sepultura de Jesús. La escenificación por parte de actores y grupos-participantes

provenientes de la misma comunidad es una forma de participación de lo que originalmente en España se llamó la cofradía de penitentes que convoca a quienes buscan acompañar y vivir el momento doloroso de la Crucifixión de Jesús. La consolidación de este auto sacramental (género de teatro religioso que pone en escena distintos momentos del relato bíblico) en España en el Siglo XVI coincide con la invasión española a las Américas. Es muy probable que tal escenificación fuera traída al continente americano como parte de las estrategias de evangelización de los indígenas por parte de la Iglesia Católica española. Para el caso de Alangasí este auto sacramental se centra en la llamada Pasión de Cristo. Fernando Moncayo, antropólogo e investigador teatral, considera que el auto sacramental de Alangasí se escenificó por primera vez a mediados del Siglo XVII y que su ejecución, si bien es cierto que ha incorporado ciertos elementos surgidos desde la cultura popular (rural) a través del tiempo, se mantiene a lo largo de estos casi cuatro siglos muy fiel a los textos-guía (libretos teatrales) que llegaron con la Conquista española y que fijan los elementos y momentos⁴ del mismo (Moncayo, 2012).

En mis diversas incursiones hechas durante 5 años recogí y analicé apenas algunos elementos (participantes, vestuarios, escenarios, elementos.) y unas pocas dinámicas de organización involucradas en la mencionada celebración en Alangasí. Un primer intento por establecerme al interior del tiempo-espacio en el que la Semana Santa de Alangasí se despliega fue la elaboración de un mapa de momentos y participantes en el que distinguí los distintos “actos” que se desarrollan entre el *Domingo de Ramos* (entrada de Jesucristo a Jerusalén)

El domingo de Resurrección (resurrección de Jesucristo) y los distintos actores participantes con sus roles específicos; emplearé aquí el término rol en una doble acepción: como función y como papel en el sentido escénico de “personaje a ser interpretado”. Los principales grupos-participantes que pude identificar fueron: *los devotos/las familias devotas; La Sociedad de los Santos Varones de Alangasí; el cura y los devotos “fieles”, los Diablos de Alangasí, los Cucuruchos, las Almas Santas o Turbantes, las Guardias Romanas, los Angelitos*, los músicos, las bandas, el coro; las autoridades, los familiares, *la guardia de honor*; a estos se suman los espectadores (locales y llegados de lejos).



Plano del lugar (Cuadro vivo); Alex Schlenker, Diarios de campo 2010-2015.

Un mapa hecho casi al apuro me permitió describir y entender la ubicación espacial durante el *Cuadro vivo*:

Debido a la enorme cantidad de momentos y participantes en la Semana Santa de Alangasí, tuve que volver durante varios años para poder conocer una buena parte de los actores y momentos. Finalmente, me concentré durante los dos últimos años en la jornada del Viernes Santo; los acontecimientos registrados y analizados inician al amanecer y concluyen al anochecer. En la mañana aparecen poco a poco en el espacio público de Alangasí los principales grupos-participantes para iniciar con las tareas de preparación de la celebración que incluye varios momentos: el armado del escenario o Monte Calvario; los preparativos del Cristo de Alangasí; el Vía Crucis en la Plaza; El Cuadro Vivo (escenificación del juicio a Cristo y la colocación de la corona), la Pasión de Cristo, el sermón de las siete palabras; el descendimiento de la cruz, la procesión de Viernes Santo, la toma de la iglesia por parte de los diablos; el ahorcamiento de Judas. En mi intento por abordar con cierto nivel de detalle una parte del Viernes Santo me vi enfrentado a la necesidad de tomar una serie de decisiones epistemológicas que transferí de mi formación como cineasta y que anoté como preguntas de trabajo de la siguiente manera:

- ¿Qué personaje principal? ¿Qué hace/cómo lo hace/por qué lo hace?
- ¿Cómo indagar en su(s) punto(s) de vista? (físicos/filosóficos/cognitivos)
- ¿Cómo entrar y salir? ¿Cuál será el recorte de tiempo?

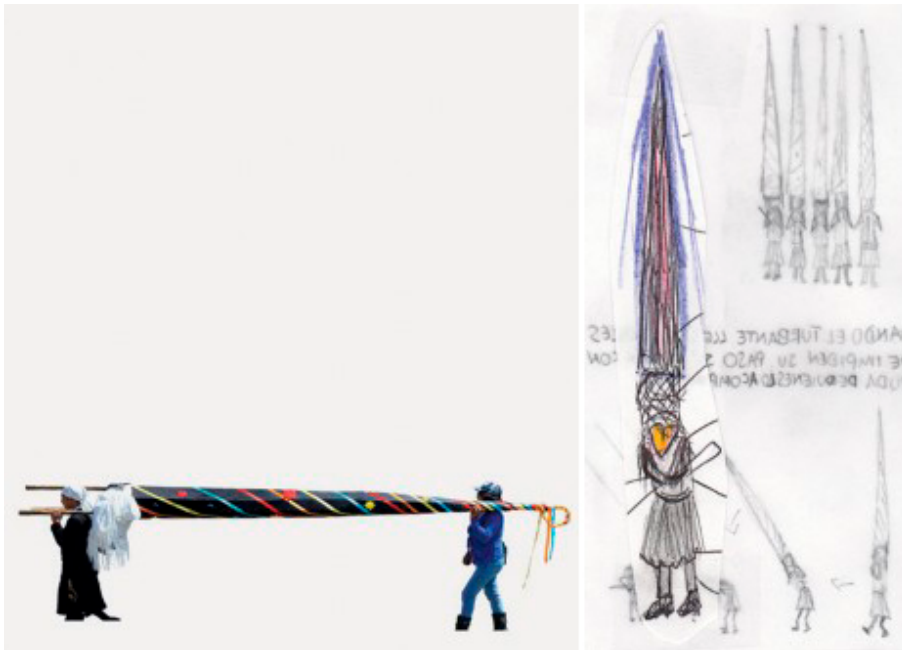
Las preguntas me permitieron elaborar una suerte de fichero que, complementando el mapa del lugar, resumía los personajes, su caracterización y sus roles. Incluyo los apuntes iniciales del diario de campo y algunas imágenes 5 :

La guardia romana (hay varias guardias con capas de distintos colores): escoltas "arrepentidos", vestidos con trajes romanos que recrean el estilo y los detalles de la época, acompañan y custodian distintos momentos de la celebración. En la escenificación del cuadro vivo detienen a Cristo; lo flagelan, le colocan la corona de espinos y lo escoltan hacia su crucifixión.

Los cucuruchos: (conté apenas 3 ó 4) son versiones locales de los nazarenos, personajes centrales de la Semana Santa en España, caracterizados por una

túnica morada, una máscara de tela del mismo color y una corona hecha con ramas y hojas. Accesorio imprescindible de los cucuruchos es un bastón con horqueta metálica en el tope. Durante la escenificación se limitan a custodiar parte del perímetro, durante el desfile del Vía crucis encabezan el desfile y evitan la intromisión de espectadores; en la misa del descendimiento se colocan a la entrada con un plato para la limosna. Finalmente en el desfile alrededor del parque escoltan a los sacerdotes y la Sociedad de los Santos Varones.

Las Almas Santas o turbantes: otra “versión local” de los nazarenos o penitentes con capirote o cono de hasta 6 ó 7 metros que llevan sobre los hombros y la cabeza. A diferencia de los Santos Varones, son de origen indígena/campesino. Hay dos Almas Santas mayores (uno viste de blanco entero, el otro de negro) y diez turbantes que llevan chaqueta negra, medias negras, un faldón negro y zapatos negros. Accesorios: un pañuelo blanco en la cabeza y guantes blancos, un cordón blanco o cinta negra en la cintura y un machete al que nombran “espada” y que sirve como “señal de protección y respeto por la virgencita”. En señal de devoción por la Virgen, cada integrante lleva en el pecho un corazón rojo de 20 a 25 cm de diámetro decorado con bordes de encajes, estampas, escapularios y cruces.



"madre e hijo" fotografía digital; dibujo (diario de campo) para una secuencia filmica (Alex Schlenker 2010-2015)

Este primer rastreo de personajes dio paso a algunos dibujos sueltos y a algunas fotografías como estudio inicial de lo que podría filmarse posteriormente:

El mapeo de los personajes y de los momentos de la celebración me llevó finalmente a centrarme en las *Almas Santas o Turbantes*; para ello partí de indagar en mi posible ubicación espacio-temporal/punto de vista (desde dónde y cuándo mirar/acompañar/preguntar) centrándome en dos momentos: “los previos” (las horas previas al *Cuadro Vivo*) y el desfile del *Vía Crucis* desde la Capilla de Jerusalén, lugar de escenificación del *Cuadro Vivo*, hasta la iglesia para la Misa de las Siete Palabras. Seguí a los turbantes de manera general en el 2014; en el 2015 me acerqué semanas antes de la celebración a la cofradía de los turbantes y

conocí a Patricio Tenemasa, turbante de Alangasí en tercera generación, quien aceptó ser parte del proyecto como informante, actor, asesor y camarógrafo. Dado que no me interesaba indagar en el sentido canónico (y estático) del objeto *cultura* -tratando de nombrar tal o cual elemento-, sino en las posibilidades que surgen en el encuentro con lo cultural, en tanto práctica de sentido, me enfoqué en la celebración del 2015 en investigar la relación que surgía entre Tenemasa y mi persona en torno a nuestros encuentros y convivencias. “El sentido no está en el objeto, persona o cosa, ni está en la palabra. Somos nosotros los que fijamos el sentido de manera tan firme que, después de cierto tiempo, parece ser una cosa natural e inevitable. El sentido es construido por “el sistema de *representación*” (Hall, 2011: 3) y en tal virtud por nuestra capacidad de superar el imaginario estático (estereotipado) de las acciones de un actor cultural que, como Patricio Tenemasa, es mucho más que un simple danzante. ¿Cómo abordar y desarrollar entonces un sistema de representación en el que participemos los dos desde nuestras experiencias subjetivas, situadas en espacio-tiempo específico compartido de manera breve, casi efímera?

Atravesar el espacio / el tiempo: algunas consideraciones para aproximarse a un turbante llamado Patricio Tenemasa

En la víspera de la Semana Santa de 2015, tras haber entrevistado a Patricio Tenemasa ⁶, y una vez que las visitas realizadas en cuatro años anteriores me habían conferido un cierto entendimiento de la mecánica del ritual, invité a Patricio a ser el personaje de un film a ser rodado entre él y yo, y nuestras dos familias, durante el Viernes Santo. Dado que no me interesaba reconstruir/recrear⁷ los distintos momentos del ritual de la celebración, sino de establecer, a partir de corporalidades distintas ⁸, un diálogo entre los movimientos de Patricio y los míos, el film debía asumir en todo momento ciertas premisas experimentales:

1. filmar las acciones, no debía partir de un guion (visión previa del mundo), sino responder con/desde las cámaras a los flujos de movimiento que son parte de su participación en la celebración;

2. el tiempo lineal, anclado a la ejecución de un movimiento que inicia, se despliega y concluye (caminar, levantar, agacharse, inclinarse, entre otros.) debía ser sustituido por un tiempo poético que remita a modos (corporales, gestuales, rítmicos, estéticos) de estar en el mundo;

3. cualquier imagen resultante debía renunciar a explicar *por qué* se hacen ciertas acciones y mostrar *cómo* son ejecutadas.

Estas premisas, comunes en muchos de mis trabajos fílmicos, me permitieron establecer en la aproximación dos grandes estrategias espaciales y temporales con sus respectivos gestos estéticos/poéticos: de un lado *miradas de ida y vuelta* y por otro la creación de *secuadros*.

Para el caso de *miradas de ida y vuelta* ⁹, me propuse desarrollar movimientos de narración y de cámara que pudieran proponer, sin pretender en ningún momento establecer el inicio y el final (origen/destino o inicio/desenlace en un sentido más aristotélico), formas visuales para ir y venir entre dos puntos/dos momentos. Así me propuse ir y volver entre lo visible (el gesto escénico concebido para ser visto por una audiencia) y lo no-visible (preparativos, reuniones, ayuda por parte de familiares) en la celebración; esta forma de oscilar temporal/narrativamente

deviene además en el montaje en un desafío por conectar a la celebración con los previos de la misma. Una segunda forma de ir y volver me llevó a plantearme una dialéctica (movimientos, flujos, estructuras, uso del espacio) entre los diablos como formas del caos (sus movimientos no siguen un orden reconocible, no hay coreografía alguna, sus gestos son en buena manera improvisados/imprevisibles) y los turbantes como parte de una estructura ordenada (su composición en el espacio es simétrica, sus movimientos constantes - interrumpidos tan solo por cables).



Fichas de personajes para una secuencia fílmica (Alex Schlenker 2010-2015)

Anivel estético y poético la idea de una ida y vuelta me permitió pensar en los posibles diálogos entre la secuencia fílmica (imagen-tiempo) y el cuadro (imagen fija - fotográfica o en dibujo) que denominé secuædros. Así, distintos momentos de la celebración tienen sus respectivos secuædros. El material producido en el 2015 incluye casi 10 horas de cine digital, alrededor de 200 fotos y dos diarios con apuntes y dibujos. Tal cantidad desborda mis posibilidades reales de incluir/editar/comentar todo. Cada cierto tiempo realizo una nueva incursión a los archivos para generar nuevos secuædros de ciertos momentos. Sistematizaré aquí varios secuædros de tres momentos: *orden y caos*; *rituales de existencia*; *el cuerpo que resiste*.

Orden y caos. Este corte del proyecto conjuga los elementos (materiales y culturales) que componen ciertos rasgos de la celebración, a la vez que permite reconocer en las imágenes resultantes de la observación alternada entre los diablos y los turbantes, la naturaleza del movimiento, los lugares a ser ocupados en el espacio y las acciones desplegadas. Los turbantes resguardan el perímetro del espacio en que se escenifica el cuadro vivo; los diablos están ausentes en gran parte del mismo, irrumpiendo apenas durante el apresamiento de Jesús a manos de los romanos en el último acto del cuadro.



"Orden / Caos" fotofija, dibujo, still de video; (Alex Schlenker 2010-2015)

Concluido el cuadro vivo, son los diablos quienes encabezan y escoltan el desfile desde el lugar hasta la iglesia en la que se celebrará el acto litúrgico conocido

como el sermón de las siete palabras que se desarrolla al medio día. Al atardecer ingresarán a la iglesia durante la misa de descendimiento, acompañarán a la procesión de viernes Santo y luego, dado que “el hijo de Dios ha muerto” se tomarán la iglesia hasta la noche del sábado. Su visibilidad y participación les es de enorme importancia a los diablos. Cada vez que descubren que una cámara está intentando registrarlos se detienen y posan para la misma de la manera más complaciente y colaboradora. Los turbantes permanecen anónimos ocultos tras el visillo:

La fuerza dialéctica entre el caos de los diablos y la armonía de los turbantes es parte integral de dos fuerzas que se combinan. Si bien los diablos son leídos de manera general como quienes “representan el mal”, su accionar durante la celebración es ambivalente. Por un lado desestabilizan distintos momentos del rito con sus carcajadas, sus bromas y travesuras, por el otro integran el desfile, custodian el perímetro y rinden honores a Jesucristo. Así la naturaleza dual de los diablos-personajes de la Semana Santa de Alangasí permite pensar en una cierta estrategia que recupera la condición liminal o disglósia del supay prehispánico ¹⁰.

La otra dialéctica advertida en la celebración remite a las nociones de estable / inestable. Varias varas de eucalipto y caña de 5 a 7 metros de longitud son montadas para generar una estructura tetraédrica ¹¹ que operará como esqueleto del turbante. Cada vara por sí sola tiene una alta flexibilidad; el montaje de las cuatro varas alrededor de un aro de metal le confiere a la estructura resultante un alto grado de resistencia y estabilidad:

El acto de construcción del objeto estructural no puede trascender al plano de la creación/irrupción de un objeto (estético) sino hasta que el esqueleto es “vestido” a punta de aguja e hilo por Carmen Andrango, esposa de Patricio, con la tela negra que le da cuerpo y distintas ornamentaciones como cintas, imágenes adheridas a la estructura, estrellas, papeles en forma de la luna o del sol:

Para entender a los turbantes hay que ir y volver entre ellos y su opuesto. La diferencia (aquello que son / no son) permite entender a los otros por negación. Los diablos despliegan el caos (en el desfile ocupan cualquier lugar / todos los lugares ¹²), los turbantes ocupan lugares pre-establecidos para sus acciones proponiendo así un orden (solemne).

El cuerpo que resiste.

Este secuadro nace del intento fallido por plantearnos en algún momento de nuestros diálogos la posibilidad de intercambiar artefactos; así, Tenemasa debía llevar y operar mi cámara y yo debía llevar el turbante. Si bien Patricio pudo sostener y operar mi cámara sin mayores complicaciones, a mí me resultó casi imposible sostener con cierto control el turbante en mis hombros y cabeza. Entendiendo entonces el enorme peso que Tenemasa carga por horas, decidimos hacer retratos de su rostro en esfuerzo. Cuando le pregunté por qué asumía tal esfuerzo, me explicó que para “él es un acto de fe” (Tenemasa 2015); tal acto de fe, más allá de mover montañas, mueve el turbante...

Rituales de existencia.

El objeto llamado turbante o cucurucho que Patricio Tenemasa lleva sobre su cabeza y los modos de portarlo son el resultado de una compleja madeja de acciones que entreteje lo personal, lo familiar y lo colectivo-grupal. Ninguno de los turbantes (actores) puede colocarse por sí mismo el turbante (objeto) que, previsto de una construcción cónica de 5 a 7 metros (su base la componen cuatro

“patas” que se insertan sobre los hombros, el quinto punto de apoyo es la cabeza misma sobre la que se apoya la base plana del mismo), puede llegar a pesar entre 10 y 20 Kg. Son los familiares los que ayudan a colocar al cucurucho sobre los hombros y la cabeza del participante; en un segundo momento ellos mismos aseguran la estructura con una cinta alrededor de la cintura y cubren finalmente el rostro de Patricio con un visillo que lo oculta parcialmente:

La suma de los gestos personales anudados con los de su agrupación y los de sus familiares ha creado la ilusión de un “gigante” a punto de danzar. En su desplazamiento por el territorio los turbantes entran permanentemente en conflicto con la modernidad tecnológica. Sus movimientos avanzan con dificultad (cuando puede, apunta al cielo con su estructura cónica desde la que surge un (tercer ojo) frente a los obstáculos que presuponen cables de corriente y de teléfono que solo pueden ser superados avanzando con la cabeza y el turbante inclinados y sostenidos con la ayuda de los familiares y amigos que lo acompañan.

Para registrar esta suerte de genuflexión ritual coloqué dos cámaras adicionales: una en la punta del turbante y otra en el interior:

El material generado en dibujos, fotografías digitales y cine digital permitió generar un film experimental concebido como instalación de espacio expositivo y un libro de artista.



“Orden / Caos” fotofija, still de video; (Alex Schlenker 2010-2015)



“Orden / Caos” dibujos (diario de campo); (Alex Schlenker 2010-2015)



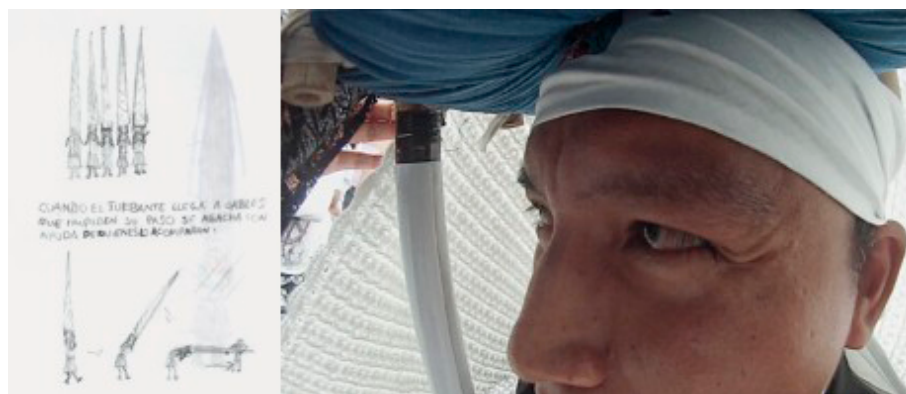
Orden / Caos” dibujos (diario de campo); (Alex Schlenker 2010-2015)

Investigar desde la visualidad y la creación: a modo de conclusión

Las aproximaciones a determinadas fiestas populares exhortan a tomar en cuenta los múltiples tiempos que se inscriben su escenificación. Tales tiempos componen finalmente dos ámbitos, el de lo *visible* y de lo *no-visible*; en el primero se negocia y define en cierto modo el *ser* (el actor es en tanto puede escenificar un personaje) y en el segundo ámbito, concebido para mostrarse al mundo, se lo escenifica en el desfile o traslado que lleva a Jesús del *Cuadro Vivo* a la iglesia para su descendimiento. La consideración de estos dos ámbitos es un importante desafío metodológico; usualmente se accede a la celebración desde el segundo momento -el ámbito de lo visible- que es el que invita y tolera las miradas. Desde esta aproximación se debe indagar por el ámbito anterior -el de lo no-visible- en el que se organiza, dispone, enseña, etc. Para la lectura artística / etnográfica que hice del *Viernes Santo* de Alangasí me propuse una estrategia que llamé *miradas de ida y vuelta* para poder ir y volver entre uno y otro momento de la celebración, en algunos casos incluso superpuestos. En tal aproximación, el punto de partida se centró en el ámbito de lo visible, aquel momento en que los distintos grupos salen de sus espacios más íntimos para interactuar y escenificar con los demás grupos y elementos; una temporalidad que presupone su voluntad para ser observados y registrados fotográficamente (la manera en que muchos de los integrantes posan ante la cámara da cuenta del deseo de ser fotografiados / filmados). Tal visualidad (ver / ser vistos) me permitió escoger a un grupo participante (losturbantes) y a un actor específico (Patricio Tenemasa). Así, desde un diseño metodológico centrado en la subjetividad que de mi propia participación se desprende, me aproximé a la fiesta en el quinto año, con el objetivo de elaborar un ir y volver entre el análisis de aquello que los turbantes escenifican al mundo y una serie de gestos estéticos y poéticos que no buscan explicar tan solo cómo funciona la celebración, sino cómo abordé yo sus distintas formas en una investigación-creación que contempla estrategias narrativas / estéticas en las que el tiempo lineal se disuelve en otras temporalidades que narran desde la simetría silenciosa de los turbantes o las bromas de los diablos otras formas para contar el mundo.



“Orden / Caos”, dibujo (diario de campo), still de secuencia de video HD; (Alex Schlenker 2010-2015)



“El cuerpo que resiste”, dibujo (diario de campo), stills de video HD; (Alex Schlenker 2010-2015)

El objetivo estético de esta estrategia consistió en revisar las temporalidades de la celebración y de los posibles lenguajes que las puedan abordar. Estas lecturas me llevaron a sugerir lo que llamo secuædros, combinaciones de secuencias de cine experimental y cuadros (imágenes fijas), que remiten a distintos elementos del ámbito de lo no-visible [al ojo ajeno]. Este momento de la fiesta/celebración presupone unos modos determinados de organización, de financiamiento, de movilización, de creencia / devoción que obedecen al “casa adentro” en el que la agrupación de los turbantes y el colectivo de familiares y amigos hacen posible que exista la base material (vestuario, cucurucho, accesorios, entro otros.) sin la cual no existiría el personaje llamado turbante y sus acciones escénicas no se podrían realizar.

Sin perder de vista que todo tiempo se despliega sobre un espacio determinado, la dialéctica (imagen-tiempo vs. imagen fija) permite explorar desde el análisis visual (entrecruzado con entrevistas, conversaciones y apuntes de los diarios de trabajo) y la creación artística, los distintos tiempos de esta celebración. Así, mis secuædros buscan indagar en las posibilidades de leer la participación de Patricio Tenamasa, en el rol de uno de los turbantes, como una suerte de *disrupción / discontinuidad* de los múltiples tiempos entretrejidos y en la que se encuentran “reglas distintas del tiempo social y diferentes códigos temporales: la relación entre el pasado, presente y futuro, [...] el ciclo de la vida y la urgencia; los ritmos de vida aceptados, las secuencias, las sincronías y diacronías” escenificadas (de Souza Santos, 2005:118).



“Rituales de existencia”, fotografía, still de secuencia de video HD; (Alex Schlenker 2010-2015)



Rituales de existencia”, dibujo (diario de campo), still de secuencia de video HD; (Alex Schlenker 2010-2015)

El segundo momento de una posible disrupción opera desde lo espacial. Los espacios son parte de complejos procesos en los que el espacio recorrido se vuelve parte de un estratégico territorio simbólico para desplegar el ser [turbante]. Lo espacio-temporal entonces se configuró de manera significativa en las formas, texturas, colores, tamaños, composiciones, corporalidades, movimientos, ritmos, voces, ruidos, sonidos, tonos que componen la ritualidad de esta celebración que es vivida y escenificada por una variedad de personajes (los devotos/las familias devotas; la Sociedad de los Santos Varones de Alangasí; *el cura y los devotos “fieles”, los Diablos de Alangasí, los Cucuruchos, las Almas Santas o Turbantes, las Guardias Romanas, los Angelitos, los músicos, las bandas, el coro; las autoridades, los familiares, la guardia de honor*), de los cuales escogí a los turbantes.



Rituales de existencia”, dibujo (diario de campo), fotofija, still de secuencia de video HD; (Alex Schlenker 2010-2015)



Los distintos elementos culturales desplegados a lo largo de esta celebración remiten a complejas estrategias de representación sobre el terreno de la escenificación (Hall, 2010). Patricio Tenamasa, construye así su identidad y su pertenencia a partir del acto de asumir un rol escénico que deviene en político; ser turbante es un modo de organizar y participar en la celebración del Viernes Santo, y por último, parte de unos modos específicos de estar en el mundo. Estas formas de aproximarme a Patricio Tenamasa, a la celebración y a sus posibilidades estéticas (en la celebración y en mis propios gestos artísticos), permite pensar en lo que Boaventura de Souza Santos llama el **Interconocimiento**: “un proceso de aprendizaje gobernado por la ecología de los saberes [en donde] la utopía del interconocimiento es aprender otros conocimientos sin olvidar lo de uno mismo” (De Sousa Santos, 2009:56); se trata de posibles formas de abordaje poético de la realidad entre retratado y retratante.

Referencias

- Albán Achinte, Adolfo. (2009). “Pintores indígenas y afrodescendiente: entre las memorias y las cosmovisiones”. En: *Arte y estética en la encrucijada decolonial*. Zulma Palermo (compiladora), Prefacio Walter Mignolo, Ediciones del Signo, Buenos Aires – Argentina, pp. 83 – 111.
- Almela Vinet, Francisco. (2003). *Historia de la Semana Santa en Sevilla: descripción de las cofradías que hacen estación durante la misma a la Santa Iglesia Catedral (1899)*. Ediciones Espuela de Plata (Editorial Renacimiento), Sevilla.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F.C.E..
- Bajtín, Mijail (1897). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, (El contexto de Francois Rabelais)*, Alianza Editorial, Madrid.
- Bechara, Zamir (1998). “Notas para una estética del barroco de Indias”, en Schumm, Petra, *Barrocos y modernos (Nuevos caminos en la investigación del Barroco Iberoamericano)*, Vervuert, Iberoamérica, Madrid.
- Aveiga, María (2014). *La pasión de Jesús en Alangasí*, Ministerio de Cultura del Ecuador (Editor Literario), Quito.
- Carrero Rodríguez, Juan (1981). *Gran Diccionario de la Semana Santa*. Editorial Almuzara.
- Cárdenas, Cléverth. (2014). *El advenimiento de los primeros travestis o la china morena travesti: memoria, tradición e invención en Gómez, Pedro Pablo (editor)*, *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*, Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.

- De Sousa Santos, Boaventura (2005). “Hacia una sociología de las ausencias y sociología de las emergencias”, en *El milenio Huérfano, Ensayos para una nueva cultura política*, Madrid, Trotta.
- Dupré, Louis(1999). *Simbolismo religioso*, Editorial Herder, Barcelona.
- Dussel, Enrique (2005). *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, (UAM-Iz., México City), en: www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf
- Pagano Fernández, Carlos María. (2014). “Rodolfo Kusch más allá de los bicentenarios de Abya Yala: apuntes filosóficos para un kuty (vuelco) intercultural de la educación y para una ciudadanía liberadora de “nuestra América” desde aspectos de la obra del pensador argentino” en Gómez, Pedro Pablo (editor), *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*, Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Gómez, Pedro Pablo. (2014). “Estudios artísticos: un espacio de relación e intervención”, en Gómez, Pedro Pablo (editor), *Estudios artísticos: conversaciones desde Abya Yala*, Fondo de Publicaciones de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá.
- Gómez, Pedro Pablo. (2011). *Apuntes sobre el pensamiento de Adolfo Albán Achinte*, Universidad Andina Simón Bolívar, Doctorado en estudios Culturales Latinoamericanos, documento digital, Quito.
- Harrison, Regina. (1994)*Signos, cantos y memoria en los Andes: traduciendo la lengua y la cultura Quechua*, Abya Yala, Quito.
- King, Errol. (2012). *Production of meaning: spectacle as visual rhetoric in the AUTO SACRAMENTAL*, Graduate College, The University of Arizona.
- Kusch, Rodolfo. (2003). “Anotaciones para una estética de lo americano”, en *Kenos: revista digital*, No. 1, Buenos Aires, pp. 1-5.
- Lavelli, Jorge. (abril- julio, 2004) *El teatro es un arte de sugestión*, Revista Picadero Año 2, No. 11, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.
- Martínez Kleiser, Luis. (2003). *La Semana Santa de Sevilla (1924)*. Ediciones Espuela de Plata (Editorial Renacimiento).
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (1987). *El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: de la lógica instrumental a la descolonización de la historia*. Revista TEMAS SOCIALES, de la carrera de sociología de la UMSA, La Paz.
- Sánchez Herrero, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Editorial Sílex. Sevilla s.f.
- Sontag, Susan. (2006). *Sobre la Fotografía*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires.
- De Souza Santos, Boaventura. 2005. “Hacia una sociología de las ausencias y sociología de las emergencias”, tomado de *El milenio Huérfano, Ensayos para una nueva cultura política*, Madrid, Trotta.
- Wallerstein, Immanuel.(s.f.) *The Time of Space and the Space of Time: The Future of Social Science*, en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwtynesi.htm>
- Vásquez, Anabel. (2012). *Guía para sobrevivir la Semana Santa de Sevilla*, disponible en <http://blogs.revistavanityfair.es/radar/2012/04/02/guia-para-vivirsobrevivir-la-semana-santa-de-sevilla/>.
- Walsh, Catherine. (2007). “¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales”, en *Nómadas*, 27, pp.102-113.

Notas

- 1 Tal combinación de secuencia (imagen-tiempo) y cuadro (imagen fija) dio lugar a secuædros; expresión que detallaré en el tercer capítulo del presente artículo.
- 2 Los danzantes (los Santos Varones, los diablos de Alangasí, los cucuruchos, las Almas Santas o turbantes, la guardia romana, los angelitos) centran su participación en esta celebración en el despliegue de cierta forma de teatralidad en la que se construyen personajes, se ejecutan movimientos (escénicos) y aporta a una narrativa (dramaturgia) colectiva.
- 3 Las almas santas o turbantes son versiones locales –interpretaciones o incluso apropiaciones- de los nazarenos, personajes centrales de la Semana Santa en España, especialmente de Sevilla. Su rasgo más característico es el uso de un cono de 5 a 7 metros de longitud sobre sus cabezas.
- 4 Para un exhaustivo análisis de los autos sacramentales españoles del Siglo XVI/XVII, especialmente los que escribiría Pedro Calderón de la Barca, ver: King, Errol. (2012). Production of meaning: spectacle as visual rhetoric in the AUTO SACRAMENTAL, Graduate College, The University of Arizona.
- 5 El caso de las fotografías fue retirado todo fondo o entorno para sugerir una suerte de catalogación en movimiento de los personajes.
- 6 Patricio Tenamasa (30 años, técnico de ascen-sores) vive en Angamarca, a la salida de Alangasí, junto a su esposa Carmen Andrango (costurera). Patricio y Carmen tienen un hijo llamado Jimmy.
- 7 El desarrollo del evento está cubierto en todos sus momentos por cerca de 300 cámaras de fotos y video; aproximadamente el 50% de las mismas pertenece a periodistas, realizadores documentales e investigadores de las Ciencias Sociales.
- 8 Patricio y yo tenemos pesos corporales, estaturas y contexturas distintas; nuestras labores cotidianas (mecánica industrial de ascensores vs. docencia e investigación universitaria) hacen usos distintos de tales formas corporales.
- 9 La idea de unas lógicas de “ida y vuelta” que configuran una dimensión estética ha sido desarrollada ampliamente en los llamados “cantes de ida y vuelta” que intenta explicar los Palos del flamenco como resultantes de flujos entre España y distintos territorios americanos.
- 10 El *supay* prehispánico, dependiendo de ciertas condiciones, podría actuar en distintos momentos como ángel o demonio. Este carácter dual fue reducido durante la conquista y la posterior colonia española a través de un ejercicio de traducción del quechua/ quichua al castellano que redujo las posibilidades semánticas y la correspondiente cosmovisión a sentidos aparentemente unívocos y a una sola visión del mundo, la del vencedor. Así, el término *supay* fue desambiguado simplemente al de diablo de la tradición cristiana que lo entiende como sinónimo de demonio, una figura moralmente maligna. Regina Harrison dice al respecto que “La definición de *supay* como demonio, no aparecía en los primeros diccionarios. Santo Tomás menciona “çupay ángel, bueno, o malo. demonio” ([1560] 1951: 279; Taylor 1980b: 49). La distinción entre ángel o demonio se efectuaba precediendo un adjetivo calificativo alli (bueno) o mana alli (malo); alliçupay podía ser entendido como “ángel”. La forma original çupay era “moralmente neutral”; sola-mente mediante su modificación formal se refería a un espíritu capaz de causar daño o de conceder favores (Silverblatt 1982:42). Treinta y ocho años más tarde, en el diccionario de González Holguín, se encuentra çupay definido únicamente como “demonio”, sin ninguna mención a “ángel” (...))En la misma época, vemos a un quechua-hablante y escritor, Guamán Poma, pro-mover esta definición singular de la siguiente manera: “Eran diablos y ací decían zupay que por talle conocían por supay” ([1615] 1980: 234). Alli supay, la palabra quechua para “espíritu bueno”, no era usada por los españoles; en vez de esto alinearon su propio lenguaje con la connotación positiva y usaban la palabra española “ángel”. Así, las líneas fueron más adelante dirigidas hacia la batalla teológica; los indios fueron asociados con el demonio, conservando para ello el uso de la palabra suya; mientras que, la hueste celestial de ángeles fue descrita únicamente en español. (Harrison,1994: 64).

- 11 A nivel (sub)atómico y molecular, la forma tetraédrica de los enlaces químicos del carbono -estructura central del diamante por ejemplo- es una de las más estables y resistentes.
- 12 En el desfile suele haber escenas de tensión entre los padres de los angelitos (niñas de 9 o 10 años que llevan la corona, las potencias y los clavos de Jesús) y los diablos que irrumpen con imágenes pornográficas.