

Conferencia performativa y ejercicio intercultural

Siete actos para pensar en cómo descolonizar un sánduche de brontosaurio con aguacate

Marco A. Alvarado López
Universidad de las Artes

Resumen

En este texto abierto, escrito como si fuese un pre-guion para una conferencia performativa, reflexiono en torno a los cruces interculturales que percibo en mi trabajo. Empleando la imagen de Plácido, el viejo gasfitero del cerro, como contra argumento, que representa al montubio inmigrante, para quien el trabajo de los artistas, políticos e intelectuales es cosa lejana, algo que no entiende ni le interesa porque no le afecta en su esfuerzo diario por su plato de comida. Contrastado con las sutilezas del encuentro fantasmagórico entre lenguas indígenas y español, manifestadas a través del trance fantasmagórico que empleo como método de creación artística. Puntos de toque y distanciamientos sobre los que falta mucho por investigar y que usted, amable lector, podrá detectar y juzgar.

Palabras claves: arte contemporáneo, descolonización, interculturalidad, epojé.

Abstract

This open text was written as if it were a draft script for a performative conference. Here I reflect on the intercultural crossings I find in my work. I use the character of Placido, the old plumber from the hill, as a counter argument. He represent the montuvio (coastal peasant) immigrant, for whom the work of artists, politicians and intellectuals is something distant he does not understand and is not of interest to him simply because it does not affect his daily efforts for making a living. I contrast the nuances of the clash between the indigenous languages and Spanish as expressed through the phantasmagorical trance which is my own method of artistic creation. Throughout the text I present to the reader several points of disagreement and estrangement which are in much need of exploration and clarification.

Keywords: contemporary art, decolonization, interculturality, *epoché*.

Shunku yuyay

Kay killkapika imashinami arawata shuk rimanakuyta rikuchikshina, tawka manyakunamanta chimpapurachishpa ñuka llankaypika rikuchini. Shuk urku wasi allichik shuk rukushina Plácido Domingo unanchashkata hapishpa shuk mitmayuk montubio runata rikunchik. Llaktayukkunapash, killkakkunapash, arawikkunapash paypakka karu manyami rikurin. Paypak punchanta mikunapak llankaypika imapash mana harkankachu. Ñuka kapchi llankay wiñachiypi ñawpamanta runakunapak shimikuna español shimiwan takarinakuytaka, punchapi muskukuyshinami rikuchini. Wakinpika manyayachishka, wakinpika kimirinakushka shinami rikunchik; kawsaypuramantaka chayrak taripanarakmi sirikun, chaymanta, kanpash kayta killkakatis hpaka yanapankimanmi.

Unancha shimikuna: Kunanpacha kapchi rurau; mana mitmayak, kawsaypura yachay, *epoché*.

Preámbulo

Debo empezar por disculparme con mi audacia al aceptar el reto de escribir un texto que a simple vista requeriría amplia experiencia teórica algo que no tengo, ni pretendo, pues me siento muy complacido con ser un artista visual autodidacta y por agradecerte, estimado lector, el permitirme argumentar el porqué del formato que empleo. Este texto es, básicamente, un guion para una conferencia performativa, que es mi forma de resolver las dificultades de escribir sobre un tema tan complejo en un contexto en que arte y academia mantienen álgidos debates. Esta conferencia performativa, más próxima al teatro o a la danza que a la disertación teórica, está pensada para realizarse en un espacio, auditorio o teatro, adecuado con luces de escenario y audio.

[Al inicio de la conferencia, en el escenario está montada con una hamaca una representación escultórica del *sánduche de brontosaurio con aguacate* hecha con materiales diversos (textiles, resinas, papel mache, etc.), una mesa, sillas o quizás pupitres, una vitrina pedestal cubierta por una tela y una fotografía de Boris Karloff colgada en una pared. La conferencia se inicia con el encendido de luces en un solo color (amarillo o verde), un audio estridente y un actor que entra a escena, se sienta en la hamaca, mientras varios ayudantes reparten material impreso al público].

Primer acto: Querido amigo

[En silencio, ingresa al escenario y se sienta en la hamaca un actor que representa a Plácido, un anciano y pobre gasfitero ya fallecido. Seguidamente entro yo y me dirijo al público].

Amigo mío, gracias por tu interesante y gentil invitación para que reflexionemos sobre interculturalidad y artes. Como respuesta quiero proponer este guion para una conferencia performativa que tomó forma en caminatas reflexionando en torno a mis experiencias como alguien que decidió ser artista sin saber qué significaba. Las reflexiones que surgieron en torno a estas relaciones me llevaron a caer en cuenta de la gran relevancia actual que estos conceptos tienen en los debates teóricos vigentes en las ciencias sociales, las humanidades y las artes, principalmente, pensé, desde las perspectivas que ofrecen el posestructuralismo, los estudios poscoloniales en particular, y la noción de transculturación, conceptos que en este momento se sienten incómodos de no estar en un espacio de cátedra o cómodamente explicados en una nota al pie.

Primero me gustaría señalar la escena que tenemos aquí: se trata de un sánduche de muchos pisos, hecho con ingredientes sorprendentes, en alusión al cliché de las identidades latinoamericanas abigarradas, ruidosas e inaprensibles. Por eso mismo llamado *sánduche de brontosaurio con aguacate*. Esta obra me parece que ilustra perfectamente lo que vinimos a hablar aquí, ahora, y por ello le da título a este primer acto.

Te comento que, en un primer momento, mi punto de partida fue un inesperado recuerdo que se me vino a la mente: la imagen de Plácido, el viejo gasfitero rengo que vivía en el cerro de Las Peñas¹ y que era muy parecido a Boris Karloff interpretando al Dr. Frankenstein. Plácido carraspeó, saludó y habló como solía hacer: poco, pero con sentido común. Dijo algo que ya te contaré en breve. Después de Plácido seguí caminando, pero con más atención, dejándome llevar por lo que miraba o me miraba, al acecho de ideas provechosas que compartir.

Ahora bien, antes de continuar con lo que me llevó a la escena de Plácido el viejo gasfitero, un pequeño comentario sobre el concepto de “interculturalidad”. [Enseguida me acuesto en el piso, mientras baja una pantalla donde se proyecta un video en el que alguien habla.]

Como mencioné anteriormente, desde la teoría y las investigaciones

¹ Las Peñas es el más antiguo y tradicional barrio patrimonial de Guayaquil. Emplazado al pie del cerro Santa Ana y junto al río Guayas, es considerado el sitio donde nació la ciudad en el siglo XVI.

académicas se habla de las relaciones entre distintas culturas, teniendo en cuenta la combinación de estructuras y procesos culturales dados en dinámica de mezclas, préstamos y apropiaciones. Sin embargo, cuando hablamos de relaciones entre culturas, no debemos olvidarnos del choque, la diferenciación y la exclusión. Ya sabemos que el proceso de colonización no fue uno amigable, por ser eufemístico. Este olvido suele presentarse cuando hablamos de la interculturalidad como un fenómeno alejado y restringido a ciertas comunidades minoritarias o fronterizas desde el lenguaje teórico. Los diferentes esfuerzos teóricos han utilizado términos que dan cuenta de la parte biológica, como el mestizaje y, más actualmente, la hibridación, o bien metáforas botánicas como el trasplante al hablar de la transculturación. Podríamos hacer una genealogía de estos conceptos, pero en realidad lo que nos interesa es ver cómo el concepto de interculturalidad denota una dinámica. Esta dinámica se despliega sin asentarse en un concepto teórico que en su calidad excluye lo que no puede explicarse desde el lenguaje académico, porque es intrínsecamente humana, presente y constantemente cambiante. Por ello me parece más interesante reivindicar la interculturalidad pensada desde las artes, es decir, producida desde lo artístico, para que así las dinámicas de hibridez, transculturación, la calidad de resto y resistencia cultural, se manifiesten, se digan solas, en lugar de hacer que la interculturalidad entre en un debate teórico que no la entiende y que excluye muchas de sus aristas. Solo así voces como las de Plácido pueden incorporarse como manifestaciones y no como discurso, reconociendo efectivamente la pluralidad más allá de lo que permite la élite heredera de la ciudad letrada desde la época colonial. El objetivo es ver la otredad en la mismidad, no desde el afuera. Eso nos acercaría a un entendimiento más completo entre el sujeto artista y lo que se cuele de la otredad en su obra y en sí mismo.

En esta performance no busco ahondar en esos conceptos de manera teórica. Este accionar escénico configura justamente una acción crítica a estas teorías que se quedan en el papel y en círculos académicos. En cambio, reflexionaré sobre mis procesos y experiencias desde esta perspectiva que a grandes rasgos acabo de comentar. Voy a emplear el término fantasmagorizar citando al ‘espíritu’ de un manifiesto que escribí en clave psicográfica y que forma parte de una obra titulada *Catalino*,² mi alter ego.

2 *Catalino* (2016), obra autobiográfica hecha en torno al retrato de Catalino, un alter ego que pinté en 2006. Aquí, Catalino hace una declaración psicográfica que determina el arte como un

[En este momento el actor del video detiene su lectura, levanta su mano y muestra al público una reproducción gráfica de la obra mencionada mientras Plácido y yo la colgamos en una pared. Posteriormente continúa su locución]

El término fantasmagorizar contiene la idea del miedo infantil a los fantasmas de los que hablaré más adelante y que empata graciosamente con el sánduche multicultural que le encantaba a Pedro Picapiedra y que yo soñaba con comer algún día cuando era niño. Fantasmagorizar también se refiere al término lacaniano *fantasme* y consiste en llegar al trance de forma consciente, provocando con ello estados de suspensión o momentos de movilidad entre campos energéticos distantes y separados. [Plácido y yo compartimos una sábana disfraz de fantasma]. Puedo decir que es un método para responder al deseo latente e inevitable de proyectarnos hacia lo inmanente, hacia aquellas memorias colectivas, atávicas, inaprensibles, innombrables y transhumanas que cruzan nuestras membranas de percepción e inesperadamente nos tocan y nos unen con otros campos de conocimiento o de vida.

Mucho del arte contemporáneo se desmarca de los modelos hegemónicos y se mueve con mayor proximidad al arte popular o indígena. Lo que nos hace pensar que en el arte, método, vía y fin operan simultáneamente. Podemos decir que, por estar del otro lado, solo logramos comunicarnos e intuir a través del lenguaje. Aquello que no logramos develar completamente, a pesar de las maniobras y esfuerzos que hagamos por nombrarlo, es la poesía, es la filosofía que se danza, es la imagen que nos mira. [Fin del video].

[Nuevamente me dirijo al público]. Esto es relevante, querido amigo, porque nos permite reconocer que estamos conectados y compartimos, a pesar de que operemos desde campos separados por brechas de poder y temporalidades distintas, entre ilustrados o no ilustrados, contemporáneos y populares, vínculos de resistencia y sincronidad contrahegemónica.

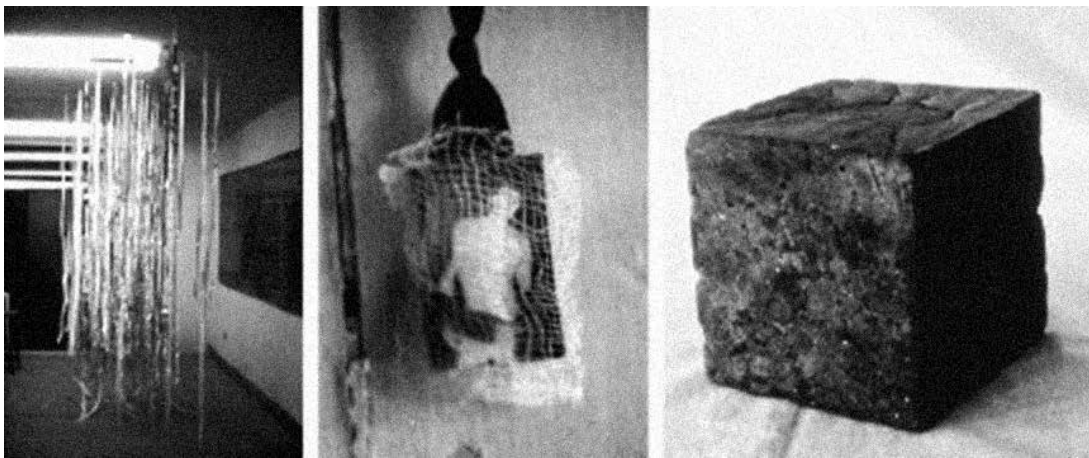
En este caso abordaré aquellas resistencias que emergieron intuitiva y

fluido ectopsíquico, es decir, natural. Es el registro de un momento suspendido en que ocurre una bifurcación del sentido, entre la plataforma logocéntrica y el camino paranormal del azar y lo innombrable.

espontáneamente, de tal forma que podría decirse que respondieron a procesos biológicos, naturales, desencadenados en reacción a circunstancias adversas y hasta hostiles. Por esta razón me parece oportuno hacer esta introducción citando, a manera de antecedentes, tres obras muy tempranas que produjo a inicios de los años ochenta, cuyas imágenes tienen en sus manos, y que espero me ayuden a ilustrar lo que nos convoca: el cómo las miradas de los fantasmas nos miran, se filtran y se manifiestan.

Vivienda mínima fue una proto-performance que hice en 1982 cuando tenía 19 años, estudiaba arquitectura y no sabía que quería ser artista, ni siquiera sabía qué era el arte contemporáneo, pues no había visto arte distinto al cliché indigenista. Hice esta acción contestataria para cuestionar a la institución universitaria en la que estudiaba, un modo de hacer arte en la contemporaneidad que seguramente estaba latente en todas partes por el declive de la modernidad en Latinoamérica. Sin embargo, lo interesante fue que, a pesar de mi formación confesional, absolutamente alienada y retrógrada, pudiese renunciar a seguir una línea programada y buscar otras respuestas haciendo contacto con comunidades campesinas, cuyo acercamiento provocó esta acción. El esquicio propuesto por la cátedra consistía en diseñar una vivienda en veinte metros cuadrados para una familia de inmigrantes invasores campesinos que venían a la ciudad. Era la época del florecimiento de los cinturones de miseria en Guayaquil.

[Se proyecta un video que ilustra los procesos de formación de cinturones marginales en Guayaquil]



Desaparecido (imagen del centro), 1982. Esta obra la produje para la *Revista Objeto Menú* de La Artefactoría, un libro de artista que hizo el

grupo como parte de un planteamiento de obra múltiple. [Mostrando la obra al público]. Consistía en un escapulario de gasa que tenía dentro la pequeña fotografía de un alguien anónimo. Como parte de la obra había reducido el tiempo de fijado de la foto en el proceso de revelado del papel, para lograr un paulatino desvanecimiento de la imagen, tal como ocurre con las imágenes de las personas en nuestra memoria. Entonces tenía 21 años, aún era católico y no tenía consciencia de la cantidad de desaparecidos por las dictaduras militares en América Latina. Entre esos años, hasta 1985, fui mutando las barbas cristianas por las revolucionarias del Che Guevara, y entonces, ya enterado de la historia reciente, pude reconocer el significado de lo que había visualizado y llevado al plano artístico.

[Mostrando la obra al público] Con *Sangre, cemento y pólvora* (derecha), en 1986 hice un objeto-intuido, sin mayor elaboración teórica. Desde mi percepción de lo que pasaba en la calle y veía en la prensa produje manifiestos que reclamaban una estética virulenta, contaminante, inyectada al campo epigenético cultural, a través de objetos cuya estructura de significados se desmarcaban de las estéticas oficiales, cargados eso sí de la estética marginal o lumpen que tenía a mano. En este caso, utilizando un referente inmediato como la albañilería, hice un encofrado en el que vertí una mezcla de cemento, sangre humana y pólvora. Se trataba de una operación de ‘composición’ química de significados, una suerte de metáfora cínica del ‘arte elegante’, un proceso escultórico invertido en que el material emerge del colectivo y no hacia el colectivo, como lo hacía la estética institucionalizada.

Desde estas prácticas deduje que se “aprende haciendo” y trabajé desde entonces bajo este método —si se quiere— intuitivo de acercamiento a aquello que era latente, que estaba por producirse en la forma. Aun así, debido a una crisis ideológica-personal, luego del fin de la guerra fría y de la utopía marxista, decidí autoexiliarme de la escena local del arte y de la ciudad misma en busca de otros escenarios y plataformas para mi trabajo. En 2007, luego de diez años de constatar en carne propia que las miserias del poder actúan en todas partes, decidí volver y enfrentarme al sentido del arte hoy. Los primeros cuestionamientos fueron sobre mi/la competencia moral del arte, lo que me llevó a formularme una serie de ordenanzas, o imperativos categóricos en términos kantianos. Al ‘fantasmagorizar’ estos imperativos obtuve mutaciones hacia ensamblajes ‘monstrificados’ de palabras castellanas

e indígenas que abrieron ante mí un caudal de nuevas posibilidades. Las agrupé en dieciséis imperativos y las acompañé de nueve urnas en las que incorporé pinturas, junto a mis archivos fotográficos, dibujos y textos. Este conjunto conformaría la muestra “Difícil de leer entre mi luto y mi fantasma”.³

A continuación, querido amigo, me concentraré en el proceso de fantasmagorización de los imperativos; es decir, compartiré mi percepción sobre cómo descolonizar un sánduche de brontosaurio con aguacate en siete actos para encontrarle un sentido al caminar entre Plácido y mi fantasma. Con esta performance buscaré traer a escena el arte en relación con la interculturalidad que encuentro en mi trayectoria artística. Justamente, el mayor desafío para los que piensan la interculturalidad es el abrir espacios en los que sea pensada y reconocida como parte de nuestras relaciones cotidianas. Este modo de presentar la interculturalidad desea despertar un modo de leer/interpretar la interculturalidad en el arte e, inseparablemente, en la vida.

Segundo acto: Plácido

[De manera mecánica se descubre la vitrina pedestal que contiene una pequeña escultura dorada titulada *Plácido* (previamente montada en escena)]

[Dirigiéndome al público] Recuerdo que una tarde a mediados de los ochenta, en mi casa junto al río en el barrio Las Peñas, manteníamos con un grupo de amigos artistas un acalorado debate sobre arte, política y poder. Mientras en la habitación contigua Plácido, el viejo gasfitero del cerro, reparaba las tuberías de la antigua casa. De pronto, seguramente provocado por la intensidad de nuestra acalorada conversación, Plácido soltó una carcajada y para que lo escuchásemos comentó en voz alta: “yo voto por plato y comida y mi único partido ej el de mi mujer, lo demás e de blancos”. Sorprendidos y en abrupto silencio, solo atinamos a festejar con risas su interrupción, eso sí, dándole la razón, antes de retomar el ritmo de la conversación. Poco a poco fuimos abandonando nuestro tema de discusión hasta que Plácido terminó su trabajo y se despidió con su mordaz y desdentada sonrisa. [Plácido, el actor en

3 Título del montaje que fue presentado en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil, MAAC, en el 2016, como parte de la exposición ¿Es inútil sublevarse? La Artefactoría: Arte y comentario social en el Guayaquil de los ochenta.

escena, sonrío mostrando su desdentada sonrisa]. Todos lo vimos irse caminando rengo a la tienda a comprar su comida con la paga del día.

Tercer acto - El fantasma

La obra *El Fantasma* ingresa a escena, se la ubica e ilumina.

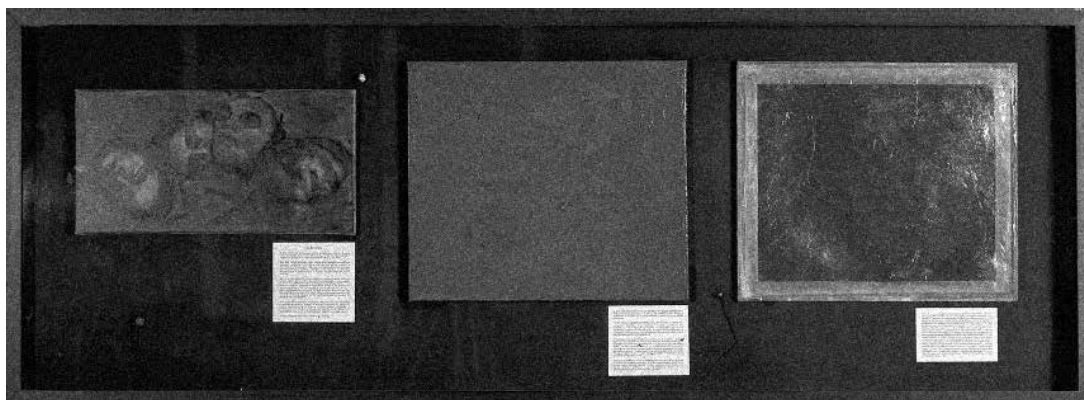


Fig. 2: El fantasma. Urna de 82 x 230 x 14 cm.

Contiene: La sorpresa. 2013 / Óleo sobre canvas / 30 x 70 cm. La sorpresa. 2016 / Óleo sobre canvas / 40 x 60 cm. Calcado en resina transparente / 40 x 60 cm. Cuentos "La sorpresa 1, La sorpresa 2, La sorpresa 3". 2016. Textos impresos sobre papel. 3 paquetitos de plástico transparente, atados con hilo textil y conteniendo pigmentos minerales.

El fantasma es el título de una obra en la que registro el proceso que llamo 'fantasmagorizaciones'. Allí explico cómo la expansión del sentido —o trascendencia— opera desde lo inmanente. [Inicia un video con imágenes de los contenidos de la obra que describo a continuación]. En la obra ensambló una secuencia de objetos que funcionan descorporizándose: una pintura que registra el horror de cinco cabezas de hombres decapitados por una venganza, y un texto que narra el evento como si fuese un cuento del realismo social ecuatoriano de los años treinta. La pintura se vuelve a presentar en un primer símil, despojándola de su relato figurativo para enfatizar lo matérico del objeto pictórico (bastidor, tela, óleo) hasta llegar a un estado translúcido y convertirse en un 'objeto' distinto que, aunque cobra autonomía, guarda la memoria de todos sus contenidos.

Algo similar ocurre con el texto, que pierde secuencialmente su estructura original hasta quedar reducido a un registro de signos impresos, como una parcela de letras parecida a los sembríos por cuadra que se puede observar en los campos. En el momento en que desactivé la lógica gramatical desordenando las frases, se hizo visible

otra ‘presencia’ que se conecta con contenidos de otro orden cultural que luego pasan a operar en un campo netamente visual. Así, en mi condición de artista visual, sin ser escritor, los narro aproximándome de manera intuitiva a este otro orden que se encuentra implicado y es inmanente.

Llamo fantasma a este estado perceptivo-inducido de suspensión, provocado sobre el objeto de mi interés, que funciona a su vez como mecanismo de “suspensión de sentido” o *epojé*.⁴ Muy parecido a la práctica de la meditación analítica budista que consiste en enfocar la percepción en ‘presencia’ de algo, desenfocando la atención de la mirada hacia la periferia. Concentrándome en la percepción, soy consciente de lo que estoy observando, en una especie de proyección de mi apego o deseo expandido. Permanezco así, en silencio, sin otro interés que mi propia respiración, me concentro en sentir fluir el aire en mi cuerpo, hasta que ocurre el aquietamiento y la manifestación de lo imprevisible. Mi opinión es que logramos expandir la percepción del momento como si fuese una membrana o sistema de membranas que enlaza campos simultáneos de memoria, un sistema de osmosis psicobiológica.

[Las luces bajan su intensidad hasta apagarse.]

Cuarto acto: Ikiakár⁵

[Se encienden las luces sobre la obra ÉELPPUEEBRLONAOEXAISTRAE que ha sido previamente montada en escena. Suena un audio del siguiente texto mientras el actor ensambla objetos escultóricos acompañado del sonido de una cascada, un instrumento de viento y la proyección del video de un armadillo]

4 *Epojé*, del griego ἐποχή, cuenta con otras dos transliteraciones, epoché o epokhé, y significa ‘suspensión’. En sentido husserliano propio, la *epojé* fenomenológica significa el cambio radical de la «tesis natural». En la «tesis natural» la conciencia está situada frente al mundo en tanto que realidad que existe o que está siempre «ahí». Al cambiarse esta tesis se produce la suspensión o colocación entre paréntesis (*Ausschaltung, Einkammerung*) no solamente de las doctrinas acerca de la realidad, sino de la propia realidad. Ahora bien, estas no quedan eliminadas, sino alteradas por la suspensión. Cf. *Diccionario de Filosofía*, de José Ferrater, Tomo I.

5 El concepto de *ikiakár* no se remite exclusivamente a la experiencia de visiones, sino a la transmisión de fuerzas espirituales en distintos contextos: por ejemplo, el consejo que dan personas mayores más poderosas, la transmisión de cantos *anent*, la transmisión de fuerzas shamánicas, y la transmisión interpersonal de fuerzas en distintos rituales. Elke Mader. *Metamorfosis del Poder. Persona, mito y visión en la sociedad de Shuar y Achuar* (Ecuador, Perú). Ed. Abya Yala 1999. Trad. Jorge Gómez Rendón, p. 245.



Fig. 3: ÉELPPUEEBRLONAOEXAISTRAE
El pueblo no existe + Éperaara
(ser humano, persona, en lengua sia pedee).
Impresión glicée sobre papel. 2016

Entre los antecedentes que considero relevantes para reflexionar sobre cómo llegué a esta manera de procesar mi trabajo está una experiencia que tuve el año 2005, durante una visita a una comunidad shuar en la Amazonía ecuatoriana. Había tenido varias experiencias anteriores en rituales shamánicos decepcionantes e insípidos, pero de manera inesperada, y luego de tomar la medicina,⁶ pude percibir en medio de la selva el contacto vívido con una anciana shuar, que con su serena e infalible sabiduría me habló toda la noche. Durante la curación ella me explicaba, y literalmente expulsaba de mi cuerpo los conflictos y psicodramas que me atormentaban (*ikiakâr*). La abuelita Ayahuasca me enseñó que no estamos solos, que se crea con el corazón y que cuando has acertado el camino, la mirada se te hace nítida y percibes todo claro como un cristal.

En efecto, estas experiencias me aclararon el escenario y me ayudaron a ver. Entonces supe que hasta el lenguaje se torna hábito, que también es envoltura y a veces pura bambalina. Fue así que emprendí una sistematización de mis experiencias, de la que obtuve un primer glosario con términos como individuación, anarquismo, decrecimiento, desapego, empatía, psicoanálisis, meditación, indígena,

⁶ Ayahuasca, palabra quechua que significa “bejuco de los espíritus”, designa el preparado enteógeno que los chamanes usan para sanar enfermedades físicas y psíquicas, con fines mágicos, adivinatorios y para la resolución de conflictos de convivencia dentro la comunidad.

biorregionalismo, permacultura. Sin embargo, una subsiguiente exploración bibliográfica me llevó a una segunda e interesante lista con términos como neurofenomenología, miedo, el descubrimiento de Lucy (*Australopithecus afarensis*), gen, epojé, Dios. Sumados a una provocadora pulsión por rebasar los clichés del discurso descolonizador de mi hábitat académico, estos términos movilizaron su devenir en imperativos categóricos como puntos de partida para vivir y hacer arte.

[Mostrando papeles manuscritos] En los años ochenta solía escribir manifiestos en los que convocaba a contaminar el arte y a expandirnos fuera de su campo porque los escenarios son trampa y señuelo. Pienso, querido amigo, que esta energía permanece detrás de los señuelos y es lo único que nos queda para defendernos contra el neoliberalismo global.

[Plácido camina hacia mí, yo me siento]

[Corre video de obras de la serie Imperativos Categóricos]



Fig. 2: El fantasma. Urna de 82 x 230 x 14 cm.

Contiene a la izquierda DUESWERRIEMUSTTEHÍSAITEN - Deserremutteísate + Uwishin (shamán en lengua shuar). A la derecha WDEISSMHIEDÍZSAHTIET - Desmiedízate (de miedo) + Wishishit (sonrisa en lengua shuar). Ambas son impresiones glicée sobre papel. 2016

Fantasmagorizados, estos imperativos operaron como volúmenes tipográficos rectilíneos y sólidos. Algo como un viento que venía silbando llegó a estos imperativos, entrando desde la periferia de mi campo perceptivo visual. Entonces vi que las palabras se abrieron y en medio de ellas entró a posarse ese viento que, silbando, decía algo que no

reconocía. Solo sabía que era viento, volátil, numinoso, teñido de colores, y sonaba. Percibí que lo escultórico es también una operación de tiempo, y ello me llevó a pensar en utilizar fotografías como soportes escultóricos. Fue cuando identifiqué las voces indígenas en el viento. Todo funcionó: la clave eran las palabras indígenas que se habían manifestado, que habían atravesado mi membrana de presente. Las palabras alimentarían, guiarían y darían fuerza a mis imperativos. Las palabras indígenas, o, mejor dicho, su sonido dialogaba amablemente con mis formulaciones kantianas. Creo que era *ikiakár* que cruzó la selva y llegó cantando a enseñarme.

Las palabras en español se abrieron para que las voces indígenas entraran y se posaran entre ellas como pájaros. Como un arútam⁷ que a través del lenguaje llegó silbando, serena y amablemente, para hacer más fácil entender estos mundos *difíciles de leer*. Las imágenes quedaron hechas de palabras que hablaban mi lengua materna con las palabras en lenguas indígenas, marcadas con colores distintivos como territorios y grabados sobre fotografías de mis memorias.

Quinto acto – Consideraciones sobre el papel de la interculturalidad en el arte

[En esta escena se desenrollan y cuelgan textiles hechos por indígenas y artistas. El escenario se va atiborrando de objetos]

[Video] Cuando uno hace el ejercicio de suspender mentalmente el sentido de algo que observa —por ejemplo, el nombre de algo— está actuando por fuera del modelo cartesiano y pragmático occidental. Meditar, ritualizar para llegar a la percepción del instante inmediato que se expande y empuja, es anarquía, porque es invocación a la autoorganización. Cuando viajamos en trance, navegamos en la memoria hacia la naturaleza de lo prenombrado, que bordea el silencio que envuelve a la cosa que está allí, viva. En ese momento solo queda esperar a que algo, gobernado por otra voluntad, se deje ver. Cuando esto sucede, somos guiados hacia una memoria de presente mayor.

Al meditar liberamos elementos bioquímicos que de manera natural tienden a ponernos en el estado de equilibrio adecuado para la sostenibilidad de la vida. Cuando meditamos, liberamos la tendencia natural a la auto-organización. Cuando invocamos voluntades,

7 Dios principal, dios de los dioses shuar que vive en las cascadas.

ancestros o fantasmagorizamos, nuestro cuerpo neuronal atenúa las fronteras gobernadas por el miedo que habitualmente contaminan todo tejido cultural. Invocar creyendo, aunque no sea algo específico. Como voluntad expandida, la acción de invocar agrega significados a las dinámicas cognitivas y evolutivas, lo que permite que las operaciones estéticas detonen lo preexistente o prelingüístico para que emerja lo poético en el arte.

Diseccionar las palabras de mi lengua materna fue relevante para conectar con una visión del arte que actúa como sistema, como cuerpo que enfrenta su propia entropía: lo hace observándose, criticándose, desmantelando su propia piel sin destruirla, porque la necesita para migrar. Pero sí puede cortarla, tatuarla, sudarla o quemarla. Estas son algunas metáforas de las pulsiones adaptativas de dispositivos genéticos que se despliegan en anarquías poéticas. Lo que te digo es que no se cruza ‘guacharito’⁸ a otras temporalidades; se tiene que ir solo *en confiando con lo fantasma*;⁹ ellos que siempre están ahí y te responden, siempre lo hacen.

Por eso, mientras el arte instruido se esfuerza por permear los filtros civilizatorios, se vuelve, como dicen los campesinos del litoral, ‘aciudadanado’.¹⁰ Las nuevas identidades sociales se conducen inconscientes de su ansiedad y terror al desarraigo urbano. En términos neurológicos la lengua funciona como parcela padre o patriarcal, por lo que, diseccionar la lengua natal, caotizarla, anarquizar las epistemologías engramaticadas e insertar voces desconocidas, podría significar ansiedad simbólica antes que necesidad de comunidad. Eso dicen las palabras indígenas que vinieron a ‘inseñarme’ que, aunque no estamos solos, sí permanecemos incomunicados.

Quinto acto - Invocar un fantasma: ensayos y simulacros en la membrana cultural

[En esta escena Plácido no está. Estoy sentado delante del “*sánduche de brontosaurio*”, usando una máscara de Plácido mientras hablo y dos asistentes instalan la obra *Cuando estoy triste*¹¹]

8 Palabra en lengua indígena extinta que significa solo, solitario y que aún se utiliza en el litoral ecuatoriano.

9 Frase ruralizada ex profeso.

10 Término que es empleado sarcásticamente por campesinos en el litoral ecuatoriano, para señalar la alienación de los habitantes urbanos.

11 Obra en proceso que muestra una caja de acrílico transparente con polvo blanco movido por ventilador, que simula coca y que acompaña el audio de una variación de la canción Cajita de música (José Pedroni y Damián Sánchez).

Plácido, el rengo gasfitero del marginal cerro Santa Ana, vecino del patrimonial barrio Las Peñas de Guayaquil, nos dijo algo muy cierto: las preocupaciones de los intelectuales son blancuras, cosas lejanas de los blancos o blanqueados. La política de Plácido era la del sentido común del cotidiano, de la inmediatez de la vida diaria. Plácido se parecía a Boris Karloff, era un hombre de baja estatura, de apariencia descuidada y desaseado. Tenía la habilidad de aparecer y desaparecer sin que nadie en el barrio supiera de dónde venía o en qué parte del cerro vivía. Plácido también era mentiroso y hacía de las suyas. En cierta ocasión nos robó un antiguo anillo con un rubí. Sabíamos que se lo había llevado y se lo preguntamos, pero lo negó, y nosotros decidimos no acusarlo. Era su necesidad enfrentada a nuestra joya. Pero Plácido nunca más volvió.

Quién dijo “yo camino y miro como método para pensar” aprendió mirando en el tiempo. Se mira y se hace. Así es distinto, se siente diferente y se hace mejor.

Sexto Acto - ¿Y Plácido?

[Se activa la obra *Cuando estoy triste* y suena la canción]

Este acto concluye con un taller en el que se realizan las siguientes acciones:

1. Repartimos material de dibujo e invitamos al público a intuir y dibujar variaciones de las dos fotografías que se cuelgan en cordeles montados en el escenario. En la primera fotografía se muestra a una piedra colocada sobre un libro y en la segunda se ve la misma piedra junto al libro. Ambas imágenes tienen el mismo fondo infinito, neutro y gris.
2. Se pide a los asistentes leer las instrucciones impresas entregadas al inicio, que piden su participación:
 - Si el fondo gris es un obispo y la piedra es una cosa cerrada, como, por ejemplo, la mala educación nacional, el libro ilustraría lo inminente y la membrana se generaría al mostrar simultáneamente las dos ubicaciones distintas de los mismos elementos.
 - Contestar escribiendo o dibujando: ¿qué puedo hacer para abrir la piedra sin hierirla?, o ¿qué hizo que la piedra se abriera? (el público dibuja y/o responde).
 - Se pide a los asistentes montar sus trabajos en el escenario (participación voluntaria con apoyo de asistentes).

Los asistentes pueden ver que han aportado al abigarrado paisaje en que se convirtió el escenario, un escenario en el que ahora participamos todos.

[Suena un audio:] Se informa que Plácido murió un viernes santo y resucitó al segundo día o lo que es lo mismo, pero no es igual a la pregunta ¿cómo se educan los niños de hoy? Se pide al público que dibuje y/o responda a partir de las palabras: obispo, niño, educación.

Séptimo acto - Un final abierto y reflexión final a partir del sexto acto: ¿Qué papel juegan o pueden jugar las artes en el ejercicio de la interculturalidad?

[Me dirijo al público] Con los resultados del taller en mano y a la vista, podemos trazar las huellas de lo intercultural y reflexionar cómo desde el arte se escenifica de manera óptima o mejor que desde cualquier lenguaje académico cargado con el peso de la semiosis colonial. En esta instancia, quisiera comentar en conjunto, desde la experiencia y pensando lo que se propuso sobre el tema, cómo experimentan la interculturalidad en su vida cotidiana, a lo largo de este taller performático, y lo que quisieran aportar al respecto.

Proponemos tres finales posibles (mientras asistentes entregan un nuevo material impreso y pedimos registrar sus datos para compartirlos con todos los participantes que lo deseen. Las hojas con la información recogida se distribuyen sobre una mesa para que todos puedan acercarse a copiarla e intercambiar).

Primer final posible: varios actores se levantan y mienten al público anunciando que Plácido no ha muerto, que está afuera de la sala y se los invita a ponerse de pie, salir y saludarlo. El público se levanta y sale a buscar a Plácido. Lo que significa que el arte puede desencadenar reacciones inútiles, aunque artísticamente efectivas, pues al moverse y salir, están actuando para buscarse a sí mismos a través de un Plácido imaginario.

Segundo final posible: se entabla un diálogo con el público y se invita a formar redes de amistad virtual o física, con el objetivo de compartir a través del arte.

Tercer final posible: las personas observan y fotografían el montaje final de la conferencia, entablan diálogos y toman la iniciativa de formar redes interculturales de amistad de cuerpo presente.