

Ecoperformar el archipiélago o morir: Matrias y vidas en el arte de acción caribeño

Amalina Bomnin Hernández³

Resumen

El texto analiza el arte de acción en el Caribe como forma de resistencia frente a sistemas patriarcales, coloniales y capitalistas, destacando prácticas performativas que revalorizan el cuerpo, la memoria y lo común. Se exploran experiencias de artistas de Ecuador y Cuba que, mediante la danza, la parodia o el ritual, desestabilizan imaginarios dominantes. El performance se propone como estrategia ecopolítica, afectiva y cultural para habitar el archipiélago desde la vida, la matria y la insumisión.

Palabras claves: Ecoperformance, Caribe, Cuerpo, Resistencia, Matria.

Abstract

This text analyzes performance art in the Caribbean as a form of resistance to patriarchal, colonial, and capitalist systems, highlighting performative practices that reclaim the body, memory, and collective experience. It explores the work of artists from Ecuador and Cuba who, through dance, parody, and ritual, disrupt dominant imaginaries. Performance is proposed as an ecopolitical, affective, and cultural strategy for inhabiting the archipelago through life, matria, and insubordination.

Keywords: Ecoperformance, Caribbean, Body, Resistance, Matria.

³Curadora, crítica de arte, poeta y docente investigadora acreditada por la SENESCYT en Ecuador. Licenciada en Historia del Arte. Magíster en Educación Superior y doctora en Ciencias sobre Arte. Docente en la Universidad de las Artes y miembro de AICA Internacional. Contacto: amalina.bomnin@uartes.edu.ec

«El Caribe termina en Guayaquil» es una frase recogida en los diarios de viaje de Humboldt por zonas tropicales durante el siglo XIX, pero para una provincia que alcanza la independencia apenas dieciséis años después que Haití y bajo las pugnas entre San Martín y Bolívar, podemos imaginar que el decreto del alemán no sería tan certero. El primero de los generales interesado en que cada pueblo decidiera su propio destino libertario, el segundo enfrascado en liderar personalmente la gesta política, condicionó cierto retardo en la independencia de Guayaquil hacia el 1820; además de provocar que San Martín se retirara de la vida pública después de varias entrevistas que mantuviera, con el nunca bien ponderado Bolívar, los días 26 y 27 de julio de 1822. Costa Rica, Guatemala, Nicaragua y El Salvador lograrían su independencia al año siguiente que La Perla del Caribe. Solo Colombia y México lo lograrían en 1810, un año antes que Venezuela, como fecha más cercana al influjo que pudo generar la gesta haitiana.

¿Qué condiciones dieron lugar a la precarización de la ciudad portuaria a pesar de alcanzar acceso a la emancipación de manera pionera? Los factores fueron diversos, aunque no nos ocupan dentro de este espacio reflexivo en el cual sí consignaremos que, de manera marcada, tal frase lapidaria arrastra casi toda empresa artística en suelo guayaquileño. Regionalismo, frágiles gobiernos democráticos, anomia, es el caldo de cultivo del contexto en cuestión. La frase habría que editar, *El Caribe comenzó en Haití y se proyectó en Guayaquil*. De hecho, en reciente documento hallado en el Archivo Nacional de Ecuador se constató que Bolívar propuso en esta conversación la creación de la Federación de Estados Americanos como la base de la existencia de Sudamérica. La sede sería Guayaquil por la posición equidistante del continente. Este propósito no se pudo concretar después por la resistencia del Perú. Ese hecho en particular daría pie, probablemente, a una singular pieza performativa de la artista Estefanía Peñafiel, curiosa por estos intereses que aportan un sinnúmero de microhistorias. El caso es que todo termina casi antes de dar a luz en la ciudad portuaria: galerías, proyectos, financiamientos, con una tendencia a la domesticación de la mirada hacia visiones turísticas, puritanas, figurativas y blanqueadas de la realidad nacional.

La metáfora del canibalismo, tal como lo expresa Césaire: *La poesía martiniqueña será caníbal o no será* (Césaire, 1994) es parte también del *guayaco*, o extranjero promedio que arriba a Guayaquil: todos quieran comérsela.

Pareciera que este alegato va dirigido sólo a esta ciudad, aunque no es así. También me interesa volver sobre Juana-Cuba, que el 27 de octubre de 1492 fue llamada por Colón *la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto*. Otro territorio que todos quieren engullir, pero hacia donde casi nadie mira, ni siquiera los medios masivos, que ya es mucho decir. Cuba sólo funciona para las mentes mediadas por la interpasividad, ese concepto tan lúcido de Slavoj Žižek que explica la evocación nostálgica de un proyecto emancipador, con aspiración a la igualdad social, en las mentes de intelectuales que viven en otros contextos con estándares de vida de clase media.

Juntarnos nos define

En una entrevista que ofreciera Jenny Holzer al diario El País, en marzo de 2019, al interrogarle acerca de su opinión sobre el espacio público planteó lo siguiente:

¿Hoy es el espacio público o la falta de espacio público lo que define las ciudades? Me pregunto si el espacio más común de hoy no es la soledad de la pantalla en la que uno se conecta con otros solitarios que no salen a la calle. Como casi todo lo que hacemos los humanos. Internet es a la vez fraude y oportunidad. En ese sentido no es nada nuevo.

Pero la falta de espacio público en las ciudades es algo triste, trágico y peligroso. No es el espacio en sí, es hacer posible el derecho a que la gente se junte. Juntarnos nos define (Zabalbeascoa, 2029).

«Es hacer posible el derecho a que la gente se junte, Juntarnos nos define». Reitero estas palabras para acotar una de las ideas que ocupan a este encuentro relacionado con el lugar y alcance del arte de acción dentro del espacio público, especialmente en el territorio caribeño. Que lo acote una artista con la trayectoria de Holzer —que trabaja usando el lenguaje como recurso primordial— resulta sintomático, teniendo en cuenta que su recorrido ostenta un profundo compromiso con su historia personal, convertida en lección de vida para los transeúntes y público en general que percibe sus piezas. Dicho sea de paso, ha sido de las artistas que de manera más expedita ha logrado conectar con sus espectadores.

Hagamos un breve recuento para acercarnos al concepto de *Novaceno*, su autor, y lo que se vislumbra como necesidad impostergable antes de la llegada de una era donde cada vez más la máquina definirá las coordenadas de nuestras vidas.

Casi nadie conoce a Thomas Newcomen, el hombre que dejó sin hogar y sin trabajo a un porcentaje extenso de la población mundial al inventar la *máquina de vapor*. Tampoco se mencionan nombres como Charles Babbage, quien diseñó e intentó construir la primera computadora, de funcionamiento mecánico, a la que llamó «máquina analítica». O sea, fue la idea pionera respecto a la computación. Luego ésta fue completada en 1941 por el alemán Konrad Zuse. Nadie les recuerda, y probablemente a ese paso tampoco nadie hablará de Steve Jobs dentro de unos años. Sin embargo, no ha sido posible enterrar, o dejar en el olvido, la *Teoría Gaia* de James Lovelock, y más bien han aparecido múltiples consideraciones sobre la misma por autores contemporáneos. Por ejemplo, las del filósofo y antropólogo francés Bruno Latour: *Frente a Gaia*. Ocho conferencias sobre el nuevo régimen climático, y cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas —recientemente publicado en Buenos Aires por Siglo XXI Editores en 2017—, esta última es producto de una serie de conferencias que el autor ofreció en 2013 en la universidad de Edimburgo, en el marco de las *Conferencias Gifford*. Para que se tenga una dimensión de su importancia, las mismas hospedaron a figuras como Hannah Arendt, y Noam Chomsky, por sólo mencionar algunos nombres destacados.

Caribe: diversidad, plantación y cuerpos descolocados

Tanto Enrique Bernardo Núñez como Alejo Carpentier han dicho que en el ámbito del Caribe una etapa histórica no cancela a la anterior, como ocurre en el mundo de Occidente. Tal peculiaridad de vivir la historia sincrónicamente no depende de la voluntad de los pueblos del Caribe; es una circularidad impuesta por el aislamiento y, sobre todo, por la repetición implacable de las dinámicas económico-sociales propias del sistema de plantación. No existe un solo país del Caribe que haya podido romper del todo el mecanismo repetitivo de la plantación. La producción de azúcar, de café, de cacao, de tabaco, de frutas, (...) es cosa que en el Caribe siempre está ahí, como si se tratara de algo establecido desde el principio de los tiempos por la naturaleza misma del meta-archipiélago.

Como ya vimos, puede decirse que la historia del Caribe, en buena medida, es la historia del sistema de plantación en el *Nuevo Mundo*, pues las metrópolis que ejercieron su poder económico en el área organizaron los diversos territorios, bien insulares o continentales, de acuerdo con sus propios fines de lucro, y en el Caribe no había otro negocio más lucrativo que el de la plantación (Benítez, 1998). La propuesta del texto es evaluar la potencialidad de lo performativo como posible simulacro que permita a ese *ethos* caribeño solventar su pertenencia a un espacio-tiempo diferente del occidental. Para ello quisiera referirme a las propuestas de Julio Huayamave, Carlos Vargas, Luis Manuel Otero Alcántara, Marianela Orozco, y

Los Carpinteros. Los dos primeros ecuatorianos, específicamente guayaquileños, y los otros de origen cubano. Otero y Orozco están radicados en la isla, y Los Carpinteros, desde el 2018 dejaron de producir como colectivo. En el caso de Otero ostenta la condición de PPL desde el 11 de julio de 2021. Fue detenido al salir de su casa para unirse a las protestas populares masivas que tuvieron lugar en Cuba con motivo de las paupérrimas condiciones económicas, la falta de libertad de expresión, y el rechazo al modelo socialista por su desempeño fallido.

A partir de las piezas *Abanderadx*, 2020; *Devoción* (videoperformance | 7'52 | 2011-2014); *Nuevo mundo*, 2018 (*Musée du Nouveau Monde*, La Rochelle, Francia); *Drapeau*, 2019, y *Conga irreversible*, 2012; analizaré cómo se revierte en manos de estos artistas la condición patriarcal desde el cinismo, desparpajo y refuncionalización de imaginarios, tabúes, y conductas recurrentes al concebir desde la *magia realista* (Morton, 2020) doparnos de esperanza y deseo de superación, o al menos dejarnos en estado de evaluación, que no es poco.

En el caso de Huayamave, el artista explora desde el grotesco-expresivo, el absurdo, lo macabro, lo abyecto, y escatológico presente en los orígenes de la danza *butoh*, nacida en los años cincuenta en Japón, tras el escenario del descalabro nuclear. En sus ejes conceptuales contempla no sólo al mapa geopolítico y sus desmanes globales, sino también la crisis de los estereotipos identitarios y de género, en un regodeo estéticotánático que recuerda aquella frase batailleana de *danzar con el tiempo que nos mata*. Se produce una suerte de escisión entre razón-pensamiento/cuerpo-movimiento, de ahí que los danzantes se mueven en el espacio como en *trance*, fuera de cualquier posible predicción. Esta modalidad danzaría ha sido fundamental en toda su producción.

Hay una mixtura tanático-erótica en el desenvolvimiento del *performance* en Huayamave. Las culturas de la Costa ecuatoriana le han servido como universo donde el cuerpo desnudo tiene un rol significativo. El proceso de reinsertación de *San Biritute*, el monumento manteño-huancavilca en Sacachún, fue experimentado por el artista de manera particular por la connotación erótica que tiene para la comunidad. Asimismo, los *enchaquirados*, quienes antes fueron analizados por el antropólogo Hugo Benavides en su ensayo *La representación del pasado sexual de Guayaquil: historizando los enchaquirados*, en una valoración sobre sus orientaciones sexuales que desborda las categorías binarias, a la vez que cuestiona la tradicional historia heterosexista de la ciudad, sigue siendo motivo de análisis para el performer en la actualidad. Este grupo, caracterizado por su orientación homosexual solía brindar favores sexuales a caciques y personajes de la nomenclatura política durante los procesos de conquista.

Su participación en las ediciones del *Salón de Arte Erótico Espiritual Contemporáneo*, organizado por Xavier Blum desde el 2008, ha sido desde la propia danza *butoh*, y a partir de sus propias investigaciones en las manifestaciones diversas de las culturas ancestrales, sobre todo, de la Costa ecuatoriana. La propuesta de Julio Huayamave se ubica en coordenadas de entrecruzamientos de diversas disciplinas —en este caso la danza, el teatro y las artes visuales— como un exponente representativo del fuerte influjo ejercido por la danza *butoh* en el continente latinoamericano y, en específico, en Ecuador, modalidad que se mixtura con el denominado *teatro expandido*. Después de radicarse en Guayaquil, junto a su esposa Mariuxi Ávila, Huayamave colabora con el trabajo de *ThAMÉ Teatro de Artesanos*, cuyas presentaciones han itinerado entre el activismo, el *performance*, el *happening* y la intervención, con proyectos grupales interesados en la conservación de los entornos naturales y la puesta en valor de los saberes ancestrales. Así han concretado el acercamiento a diversas culturas ecuatorianas, especialmente de la región Costa, para llevar a cabo procesos de investigación teatral que utilizan herramientas antropológicas para incentivar en niños, jóvenes y adultos el interés por el conocimiento de la naturaleza, sus valores, la importancia de la vida en comunidad, el poder de sanación de las plantas, y la necesidad de preservar el medio ambiente.

Desde el 2010 iniciaron el proyecto *Cerros Vivos* en Cerro Paraíso, un bosque seco que protege a la ciudad. Se trata de un plan de rescate ecocultural que comprende talleres, seminarios, charlas, conciertos, recitales, presentación de *performances*, multimedias, videodanza, entre otras posibilidades multidisciplinarias. Ese año resultaron ganadores de los *Fondos Concursables* del Ministerio de Cultura y, con el presupuesto económico de esta plataforma desarrollaron el proyecto *Laboratorio de Artes Escénicas Antropológicas* (LAEA). Durante los últimos años Huayamave se ha desplazado hacia un quehacer más individualizado dentro del arte de acción, sin que ello suponga el abandono del aporte a *ThAMÉ*. Sus intervenciones urbanas, *performances*, y *happenings*, en diversos eventos nacionales e internacionales, se reconocen por su vinculación con el lenguaje danzario; aunque su ingenio para asumir la *performance* desde el acento que ésta comporta en el aspecto visual habla de un artista con una particular intuición creativa.

En 2018 durante la realización de una *performance* de alta complejidad, Huayamave tuvo un accidente que le provocó un daño severo en su columna vertebral, tras una caída desde una altura aproximada de 7 m. La historia sombría que vivió tras su hospitalización, unido a la mala práctica médica, desembocó en la decisión del artista de salir a la calle rompiendo su estado de convalecencia en el día número cien de su supuesto reposo médico. Se colocó tendido en el puente de *Avenida Las Monjas y Carlos Julio Arosemena*, una de las arterias de más tránsito urbano, y cubrió su cuerpo con la bandera de Guayaquil. Para conseguirlo sin mayores interferencias bloqueó la zona con cinta de seguridad. Como los índices de mendicidad y muerte en las calles están a la orden del día, resulta normal que el suceso transcurre sin objeciones por parte de las fuerzas del orden.

El *performance Abanderado* es repetido anualmente por el artista durante las *Fiestas Julianas*, en las celebraciones por el Aniversario de Fundación de Guayaquil, o el 9 de octubre en el marco conmemorativo por la Independencia de la ciudad, u otras efemérides nacionales, como epítome de la orfandad de los cuerpos ante la imagen pública. La bandera a utilizar se alterna entre la guayaquileña y la nacional. Una de las locaciones elegidas ha sido encima del Monumento «Raíces de luz eterna», dedicado a los muertos por Covid-19 en la ciudad. Dicho proyecto desató la indignación de los ciudadanos, pues más que un homenaje constituye un agravio a sus memorias, dada su pésima solución estética y leerse como una suerte de «lavado de manos» de las autoridades locales respecto a su indiferencia secular.

Por su parte, Carlos Vargas, actualmente radicado en New York, mantiene una producción que, si bien no ha sido copiosa, destaca en cada una de sus apariciones por el sentido paródico, el *détournement*, y la crítica de género.

Vargas ha enfocado su quehacer en la reflexión acerca de las subjetividades que subyacen dentro del sistema del arte: las relaciones afectivas, los lazos «políticos» entre artista-curador-crítico de arte, la arbitrariedad, ligereza, y/o exacerbación de algunas posturas, las resonancias de éstos en la aceptación, rechazo u omisión de un sujeto dado, o una práctica artística particular.

Apenas recién graduado del ITAE se radicó en Nueva Jersey, Estados Unidos y allí, integrado a la comunidad hispana, su obra ha puesto acentos en los procesos de autorreconocimiento en torno a su condición de migrante, macho y latino, y su existencia *queer* dentro de la diversidad LGBTQ+, deconstruyendo tal identidad. Su *modus operandi*, que desnuda con manifiesto *choteo* las típicas maniobras para ganarse un espacio en el mundo artístico, para obtener la invitación a una muestra, salón, evento, o granjearse el beneplácito de la crítica de arte; en tal sentido, las acciones de besar, lamer, lambonear, se convierten en un sello de sus *performances* que generan, a un tiempo asco, risa, perturbación, y crítica. Ejemplo de ello lo constituyen las obras: *Devoción. The 99 's Show*. (2012) y *El Cortejo* (2013).

En el primero de estos *performances* el artista decidió viajar por el país para lamer el rostro de 99 agentes culturales —artistas, curadores, críticos de arte, galeristas, y coleccionistas de la esce-

na ecuatoriana—. La clave del «éxito» en un país como Ecuador se resume, de manera común, desde esta postura denota que esconde doblez moral, carácter pusilánime y complicidad aborrecible. Se puede llegar al vasallaje con tal de conseguir sobrevivir y de paso obtener ciertas prebendas en la promoción personal.

El acto de lamer al otro implica también la rendición del adulado. Este sucumbe ante el abyecto ejercicio y la seductora simpatía del gesto que, en su simbología deslizante, le compromete a participar de este show.

Las propuestas del artista movilizan el interés hacia un trabajo cuya interpretación rebasa la reflexión acerca de asuntos propios del sistema del arte, en tanto son extensivos a otros ámbitos sociales.

Vargas participó en dos ediciones (2016 y 2018) de la Expo del Orgullo LGBTQ en El Centro de Arte Contemporáneo de Quito. En la segunda oportunidad presentó una videoinstalación que sólo funciona junto a una caja musical. La orientación que le ofreció el curador fue grabar en video a una icónica *drag queen* de Quito haciendo sincronización labial de la canción *Somewhere over the rainbow*. Su *performance* *Colapso del Modelo a seguir* (2019) fue mostrada en AG Contemporary Art, en New York. Allí cargó un globo que llevaba impreso el texto *Hypermasculinity*; el esfuerzo realizado por el artista lo llevaba casi al punto de desfallecer, a la manera del joven Atlas, condenado a mantener el mundo de la tierra separado del cielo *ad infinitum*.

Las tres propuestas de los artistas cubanos vinculan de alguna manera la cultura popular, el carácter carnavalesco de la propia realidad nacional —a nivel de toma de decisiones gubernamentales, bruscos cambios sociales, sinsentido— y el cinismo que implica vivir del arte sin poder expresarse con libertades de juicio ideológico o político.

Marianela Orozco, artista cubana radicada en la isla, propone en *Nuevo Mundo* (2018) escenificado en un museo de La Rochelle, Francia, una *performance* delicada, resiliente y situada. De las mejores piezas que he visto en arte de acción durante los últimos diez años. Reprodujo una oficina de un esclavista con plantaciones en Las Antillas. Dentro del espacio intentaba dormir a su hijo, ante la vista del público, mientras le cantaba *nanas* al oído antes usadas por las madres esclavas y sus descendientes. Su rol de mujer blanca, que podría enmarcarse en cierta condición de estatus y raza queda traspasada y «conquistada» por la inmaterialidad de la cultura del oprimido. ¿Dar a luz, lactar, criar podría ser leído como otro tipo de esclavitud? ¿Acaso será un comentario sobre la normalización de las relaciones patriarcales?

Drapeau de LMOA, fue una *performance* que provocó el encarcelamiento del artista en marzo del año 2020, durante 13 días, en la prisión de Valle Grande en La Habana. Actualmente está detenido y condenado a cinco años de cárcel por la causa *Ultraje* a los símbolos patrios, desacato y desórdenes públicos en la Prisión de Máxima Seguridad de Guanajay en la isla.

Sólo diré que había un polvillo dorado y antiguo entre sus piernas nudosas, un olor de albahaca y hierbabuena en sus vestidos, una sabiduría simbólica, ritual, en sus gestos y en su *chachareo*. Entonces supe de golpe que no ocurriría el apocalipsis. Esto es: las espadas y los arcángeles y las trompetas y las bestias y las estrellas caídas y la ruptura del último sello no iban a ocurrir. Nada de eso iba a ocurrir por la sencilla razón de que el Caribe no es un mundo apocalíptico. La noción de apocalipsis no ocupa un espacio importante en su cultura. Las opciones de crimen y castigo, todo o nada, de patria o muerte, de a favor o en contra, de querer es poder, de honor o sangre, tienen poco que ver con la cultura del Caribe; se trata de proposiciones ideológicas articuladas en Europa que el Caribe sólo comparte en términos declamatorios, mejor, en términos de primera lectura. En Chicago un alma desgarrada dice «I can't take it anymore», y se da a las drogas o a la violencia más desesperada. En La Habana se diría: «lo que hay que hacer es no morir», o bien, «aquí estoy, jodido pero contento» (Benítez, 1998).

Arrojarse con la bandera cubana de manera cercana, vital, como un acto de entrañable condición humana que prefiere anclar-

se a lo maleable, en lugar de lo perentorio, resistir desde el cuerpo el embate de un tiempo convulso que no apuesta por la epicidad, sino por el carácter transformador que debe atravesar a todo proceso cultural y político, ha desatado una represión desproporcionada contra LMOA, así como hacia todo rastro de manifestación pública que ponga en tela de juicio la conducción de un proceso que rebasó la crisis para entrar en una verdadera depauperación epistemológica. Cronos le teme a sus hijos y prefiere desaparecerlos de la escena pública.

Los Carpinteros presentaron en el 2012 su *performance* *Conga irreversible*. La pieza rememora una tradicional comparsa cubana, de las que se estilan en los carnavales de la isla —en clave de conga—, sólo que ésta, lejos de recordarnos la colorida indumentaria festiva, con desfile bailado y cantado, como es típico en el género conga, donde los cuerpos se entregan dionisiacamente al goce de tambores y trompetas, ha utilizado un vestuario negro, y todos se mueven, la mayor parte del tiempo, en reversa. La puesta en escena ha resguardado en su versión el empuje que suponen estos cuerpos. El ímpetu de su locomoción no disminuye respecto a la comparsa original, pero quizás comenta que la estructura y lógica a la que pertenecen provocan tal desplazamiento inverso. ¿Se trata, acaso, de una manifestación de la depauperación de las expectativas de un grupo social dentro del imaginario local, en consonancia con los presupuestos políticos de unidad e identidad?

La comparsa carnavalesca es un género que se originó en las festividades que realizaban los negros esclavos en su ánimo por mantener ciertas tradiciones originarias, en medio de los procesos de sincretización popular, y como mecanismo de resistencia durante el periodo de dominación española. Estas manifestaciones han estado asociadas a la alegría, el desenfreno y el éxtasis, una suerte de catarsis colectiva donde el consumo de alcohol, el juego, el disfraz, hasta llegar al punto de las discordias y actos violentos, matizaba tales celebraciones populares.

La *performance*, elaborada por Los Carpinteros especialmente para la XI Bienal de La Habana, 2012, podría leerse como la insostenibilidad de la imagen de fiesta y jolgorio que ha acompañado a la isla. Aún hoy, las comparsas están conformadas en su mayoría por una población que pertenece a grupos marginales, aunque al mismo tiempo, siguen representando la imagen que se vende de la isla a nivel internacional. El público que se suma a estas procesiones es más diverso, pero en los últimos años, probablemente represente a las generaciones que van quedando aletargadas, sin muchas motivaciones o vías de salida, y que terminan caminando en reversa junto a la contagiosa puesta en escena. ¿Acaso se erige en panegírico de la regresión social que compromete a todos de manera contagiosa? En resumen, este es un texto sobre la irreversibilidad de la desventura.

Curadurías ¿quo vadis?

Dos ediciones (2019 y 2021) del festival *Cuando las actitudes devienen performances*, constatan las densidades paratextuales que esgrimen los cuerpos en territorios donde la existencia de éstos en el espacio público y el imaginario nación continúa sin solucionarse. El descolocamiento del cuerpo en el contexto ecuatoriano forma parte de estas dos ediciones del evento que organicé dentro de mi trabajo como profesora del Departamento Transversal de teorías críticas y prácticas experimentales de la Universidad de las Artes en Ecuador. La investigación que dio lugar al festival estaba contenida en mi tesis doctoral sobre el arte de acción dentro de la visibilidad ecuatoriana durante los primeros veinte años del siglo XXI.

El primero de ellos se planteó como un tanteo en las posibilidades creativas de la comunidad universitaria —la convocatoria se extendió a todas las personas que trabajaban en la institución: funcionarios, servidores contratados por otras empresas para labores de higiene y limpieza, seguridad, entre otros— y más allá del ámbito institucional. Estudiantes, artistas, profesores, y perfor-

mers, además de presentar acciones, fueron parte de un segmento teórico que calibró el lugar del arte de acción dentro de la historia del arte; así como su alcance en la creación de redes de intercambio y vínculo vital.

Saskia Calderón, Jorge Restrepo, Unidad Pelota Cuadrada, fueron algunos de los exponentes del evento. Sus propuestas coinciden en relecturas y refuncionalizaciones de archivos y documentos históricos, como es el caso de *Disnea melódica* de Calderón, donde interpreta desde el canto lírico algunos fragmentos de la Constitución ecuatoriana donde se alude al supuesto cuidado y resguardo del lugar, espacio y significado de la mujer en la práctica vital.

La segunda edición del festival *Cuando las actitudes devienen performances II: como «monedas vivas»*, se desarrolló por invitación, en sintonía con condiciones de educación en línea, durante los días 13 y 14 de octubre de 2021. Fueron convocados artistas, estudiantes, investigadores, gestores y profesores a reflexionar sobre los desafíos de un mundo que deberá reorientar sus futuras maneras de producir bienes materiales y simbólicos, relacionarse con la naturaleza, y manejar prácticas reivindicativas de remuneración económica.

El concepto *moneda viva* (Monnaie Vivante, 1970) es tomado del libro homónimo de Pierre Klossowski, donde el filósofo expone la necesidad de reordenar la forma en que nos relacionamos con el dinero —trabajo—, una vez que la modernidad contribuyó, sobremanera, en la pérdida del sentido del placer —eros— al esclavizar, o contratar al otro, en condiciones desventajosas. La dependencia del dinero, en general, desarrolló la perversión, en toda la extensión moral que puede acusar el término. Al mismo tiempo, el capitalismo generó falsas necesidades que, en el transcurso de la historia, han incidido en que ciertos trabajos ostenten altos y desmesurados niveles de remuneración económica, mientras que otros comportan situaciones de calamidad financiera, que desencadenan marginaciones de diversa índole.

Este festival de *performance* propone pensar el cuerpo desde la posibilidad de su «presencia, (...) un lugar vuelto-sobre-sí, un lugar como relación con-sigo, como tener-lugar de un sí-mismo, un lugar vibrante como el diapasón de un sujeto o, mejor aún, como un diapasón-sujeto», y en consonancia con esta idea invita a ensayar las relaciones que establece dicho cuerpo, —en un contexto donde el propio arte está minado por las mediaciones económicas—, como intento de desentendernos de tal perversión.

El evento se curó desde dos modalidades: uno dedicado a la exhibición de las propuestas creativas, y otro encaminado a reflexionar —ponencias, charlas— sobre las problemáticas comentadas anteriormente.

Participantes: Xavier Blum, Ana María Crespo, Carlina Derks, MayimB —José Miguel Díaz Pérez—, Fernando Falconí —Falco—, Adonis Ferro, Antonio Guzmán, Julio Huayamave, David Jara Cobo, Manuel Kingman Goetschel, Isabel Llaguno, José Luis Macas Paredes, Cristina Morales Saro, Julissa Massiel Morejón, Juan Alfredo Paredes, Omar Puebla El Depósito, Paulina Soto, Albeley Rodríguez Bencomo, Patricia Rodríguez Umanante, Pamela Silva Salazar, Carlos Vaca, Yasna Vivanco, Danilo Zamora.

La tercera edición del festival derivará en una muestra itinerante que incluirá a un número mayoritario de artistas ecuatorianos y otros *performers* latinoamericanos que han tenido un alcance marcado dentro del arte caribeño contemporáneo durante los últimos cincuenta años.

El arte de acción ecuatoriano ha estado ausente de las revisiones críticas enfocadas en la manifestación dentro del contexto latinoamericano. Lo anterior asienta la carencia de voces sólidas que sistematizan una escritura situada que logre ubicar en el mapa del arte contemporáneo a un quehacer digno de atención. De ahí la necesidad impostergable de tratar de contribuir al caudal reivindicativo de estas prácticas, suscribiendo la sentencia de Helio Oiticica en su *cuasi* decreto cultural de la vanguardia latinoamericana cuando señaló: «de la adversidad ¡vivimos!»; aunque ello comporte una determinada dosis de riesgo, resistencia y perseverancia sostenida para no cejar en el intento.

¿Ecoperformar el archipiélago, como esa isla que se repite, sería acaso la metáfora-continente del eterno retorno planteado primero por Los Carpinteros y luego por Regina José Galindo en sus acciones de las últimas décadas? Es muy probable que visitar el baile, los ritos, la posibilidad de un convivio afectivo, sean conceptos a explorar ante el advenimiento de la *barbarie*; además de que nadie podrá quitarnos lo bailao: ¡Matria y vida!

Referencias

- Bataille, G. (2008).** *La conjuración sagrada: Ensayos 1929–1939* (Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni). Adriana Hidalgo Editora.
- Benítez Rojo, A. (1998).** *La isla que se repite: El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Editorial Casiopea.
- Klossowski, P. (1998).** *La moneda viviente* (Edición preparada por Axel Gasquet). Alción Editora.
- Morton, T. (2020).** *Magia realista: Objetos, ontología y causalidad* (Traducción de Laureano Ralón y Román Suárez). Open Humanities Press.
- Zabalbeascoa, A. (2019, marzo 13).** El trauma está presente en la vida de los artistas: Entrevista a Jenny Holzer. El País. https://elpais.com/elpais/2019/03/04/eps/1551702839_309698.html
- Bomnin Hernández, A. (s.f.).** ¿Cómo monedas vivas? Vivientes. <https://antenabomnin.wixsite.com/vivientes/como-monedas-vivas>

