



Lo documental en propuestas ecuatorianas de arte y creación activista, en la exposición Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción

Por Albeley Rodríguez Bencomo

Resumen

Este texto describe y analiza las propuestas artísticas y de creación activista presentes en la exposición *Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción*, destacando el valor documental de aquellas que están directamente vinculadas a la realidad ecuatoriana y sus problemáticas. Estas propuestas configuran modos inusitados de producción de respuestas politizadas y de incitación a cambios de perspectivas colectivas en torno a una aspiración de lo común encarnada desde la pluralidad.

Abstract

This text describes and analyzes artistic and activist creative practices present in the exhibition *Subversive strategies. The sensible in action*, highlighting the documentary value of those that are directly linked to the Ecuadorian reality and its problems. These practices configure unusual ways of producing politicized responses and promoting changes in collective perspectives around an embodied and plural aspiration of the common.

Sumário

Cine Documental

Este texto se propôs a descrever e analisar as propostas de criação artística e ativista presentes na exposição *Revolt strategies. O sensível em ação*, destacando o valor documental daqueles que estão diretamente ligados à realidade equatoriana e seus problemas, e que resultam em maneiras incomuns de produzir respostas politizadas e incitar a mudanças nas perspectivas coletivas em torno de uma aspiração do comum encarnado e da pluralidade.

Résumé

Ce texte a pour objectif de décrire et d'analyser les propositions de création artistique et militante présentes dans l'exposition *Stratégies de la révolte. Le sensible en action*, mettant en évidence la valeur documentaire de celles qui sont directement liés à la réalité équatorienne et à ses problèmes, et qui se traduisent par des moyens inhabituels de produire des réponses politisées et d'inciter à des changements de perspectives collectives autour d'une aspiration au commun incarné dans la pluralité.

Palabras clave

Arte contemporáneo, creación activista, Ecuador, exposición.

Keywords

Contemporary art, activist creation, Ecuador, exhibition.

Palavras-chave

Cine Documental

Arte contemporânea, criação ativista, Equador, exposição.

Mots clés

Art contemporain, création militante, Equateur, exposition.

Datos de la autora

Albeley Rodríguez Bencomo (Crítica y curadora de arte, docente universitaria). Doctora en Estudios Culturales Latinoamericanos por la *Universidad Andina Simón Bolívar* (UASB). Investigadora en arte, género, interseccionalidades y activismos. Curadora de arte contemporáneo. Docente invitada de la UASB y docente tiempo parcial en la Universidad De Las Américas (UDLA) Ecuador. Ha sido profesora invitada en la en la Universidad del Cauca en Popayán, en la Pontificia Universidad Católica de Ecuador y en la UNEARTES, Caracas, Venezuela. Fue Directora de Posgrado en la UArtes, Guayaquil. Es autora del libro *Cuerpos "irreales" + arte insumiso en la obra de Argelia Bravo* (2014). Ha publicado artículos en revistas especializadas en Argentina, Chile, México, España, Ecuador y Venezuela.

Fecha de recepción: 21 de mayo de 2020

Fecha de aceptación: 24 de noviembre de 2020

El 4 de octubre de 2019 estallaron las expresiones populares de disconformidad en Quito. Las protestas surgieron desde una huelga de transportistas, a la que se le fueron adhiriendo organizaciones y colectivos de trabajadores, a raíz de las medidas económicas anunciadas por el gobierno ecuatoriano de Lenín Moreno a través del Decreto 883. Estas medidas apuntaban a desmantelar los rastros que quedaban del estado de bienestar en el país.

Ya el 7 de octubre, grandes grupos de la fuerza indígena caminaban desde las provincias hacia Quito, decididos a no permitir la avanzada neoliberal. Una feroz arremetida fue comandada desde los ministerios de Gobierno y de Defensa de Ecuador. Vimos cómo el comportamiento policial fue desplegado sin piedad en todos los sentidos sobre los cuerpos protegidos apenas con escudos de cartón y palos. Esto causó, al mismo tiempo que terror, una resuelta resistencia, en la que al menos once vidas fueron borradasⁱ y 1340ⁱⁱ personas heridas (varias a quemarropa, y directo a sus ojos) a manos de la represión estatal.

El 13 de octubre varios representantes populares demostraron que no eran vándalos enviados por el expresidente de Ecuador Rafael Correa —que también los había criminalizado— y el mandatario venezolano, Nicolás Maduro. Estos representantes populares dieron, entonces, discursos y propuestas que contrastaban con la muy visible torpeza del discurso del presidente Moreno y sus ministros.

Un estado de emergencia se fraguó en aquellas dos semanas de octubre, dando pie a una multiplicidad de respuestas desde las organizaciones indígenas, los transportistas, los

feminismos, el campesinado, las universidades, y muchos otros colectivos y organizaciones.

Ahora mismo, mientras escribo, podría pensarse que aquellos días y sus toques de queda, su violencia extrema, racista, clasista y patriarcal, implementada por el Estado, fue el entrenamiento del aparato gubernamental ecuatoriano para la arremetida que ya ejecuta, con la implementación de medidas económicas que incluyen las derogadas en octubre de 2019, y otras que se avizoran mucho más crueles con los menos favorecidos, aprovechando oportunamente la obligada desmovilización que vivimos, en medio del encierro por la pandemia que ataca al planeta y que se acompaña del estado de excepción, muertes masivas sin respuesta oficial, médicos sin insumos para su protección, escenarios dantescos en las calles de Guayaquil y represión policial contra los necesitados que buscan sustento sin poder quedarse en casa. Medidas económicas que anuncian un descalabro socioeconómico sobre el que pequeños grupos están celebrando su jugoso lucro venido del dolor de la mayoría. El estado de emergencia se ha sofisticado y anuncia lo peor mientras, por momentos, lo vemos venir desde una pantalla, encerrados en nuestras casas.

Cuando ocurrió el estallido de octubre de 2019, la investigación en torno a los componentes de la exposición *Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción* (curada por Albeley Rodríguez Bencomo y Jaime Sánchez Santillán, e inaugurada el 11 de diciembre de 2019 en la galería FLACSO Arte Actual, Quito) ya tenía casi un año de discusiones curatoriales y conversaciones con artistas y creadorxs activistas. Se trataba de una latencia de ideas, acciones, y la emergencia de propuestas que, en casi todos los países de Suramérica (si no en todos) se han trabajado en los lenguajes

Cine Documental

contemporáneos del arte desde los años 70, los más agudos de las dictaduras experimentadas por nuestros países pero que, con los desencantos políticos de los últimos años, se han visto reemerger desde otros posicionamientos, visiblemente menos utópicos, menos binaristas y más micropolíticos.

Al plantearnos hacer esta muestra, nos interesaban los modos en que se configuran acontecimientos, se participa de ellos desde las artes, se registra la memoria, y los focos de acción creativa que se trazan desde los activismos en marcos de formas inusitadas de creación.

El interés también apuntaba a asentar lo que, desde hace años, formaba parte de los debates que sus curadorxs veníamos alimentando en la intersección arte-intervenciones políticas-activismos.

Articulamos la exposición *Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción*, a través de cuatro nudos (o estrategias) no conclusivos: *Poéticas feministas. El cuerpo como sublevación; Hilar lo común. Memorias de lo vital; Irreverencias. Crear en medio del abuso; Intersecciones. La insurrección racializada.*

Continuamos agradeciendo la complicidad de lxs artistas y creadorxs activistas: Deborah Castillo (Venezuela); Cayetana Salao (Ecuador); Isabel Llaguno (Ecuador); Erika Ordosgoitti (Venezuela); Nicole Santoro (Ecuador); Anahí Cahueñas (Ecuador); Colectivo Yama (Ecuador); Alejandro Cevallos y María Elena Tasiguan (Ecuador); Eduardo Molinari (Argentina); Fabiano Kueva (Ecuador); Manuel Kingman (Ecuador); *Cuatro* (Hugo Vidal, Cristina Piffer, Lucía Bianchi, Ana Maldonado) (Argentina); Falco (en colaboración con Jorge Palacios)

Cine Documental

(Ecuador); *Black Lives Matter* (EEUU); Pocho Álvarez (Ecuador); Daniel B. Coleman Chávez (EEUU).

Esta exposición apuntó a la reunión de algunos disensos (Rancière, 2014), es decir, de las tensiones entre distintos *sensoriae*, sin que pretendamos encontrar en ellos soluciones definitivas. Las cuatro estrategias nombradas plantean modos muy heterogéneos de instigación a la desobediencia, pero en todas, es constante la búsqueda de maneras más vitales que las que dominan nuestros contextos contemporáneos, desde cuerpos que proponen la germinación de una distribución distinta de lo común, de lo visible, de lo vivible, en medio de la paradoja.

El nudo titulado *Poéticas feministas. El cuerpo como sublevación* se inscribió en el diálogo entre estrategias diversas que le hacen frente al *sensorium* patriarcal, desde la parodia a la erección de monumentos, la afrenta a los mitos políticos y el desmontaje de manidos discursos patrioteros, pasando por la educación, la aparentemente apolítica e inocente carga de sus mensajes, y sus repetitivos discursos en favor del formateo de las identidades para hacerlas funcionales al sistema imperante, o la contestación a los persistentes mandatos socioculturales sobre el cuerpo de las mujeres, y los sacudones, portazos y poemas dados, de cara al peso gigante de los estereotipos.

Hilar lo común. Memorias de lo vital fue un grupo dedicado al reconocimiento de dos experiencias de reconstrucción de la memoria a partir de la creación y que, en la exposición, pudimos revisar desde objetos escenográficos, fotografías, bordados, textos y otros soportes que registramos como material documental, junto con las y los creadores de estas propuestas. Lo planteamos como una aproximación narrada desde

Cine Documental

dos experiencias complejas y llenas de belleza en su esfuerzo por restaurar la energía creadora de dos comunidades azotadas por el poder hegemónico. Por un lado, desde el bordado (*Mujeres Bordando*), por el otro desde las artes escénicas y la fotografía periodística (*Colectivo Yama*). En el primer caso, desde las mujeres que han migrado del campo a la ciudad, quedando despojadas a la fuerza de sus rutinas cotidianas y, en el segundo, desde la comunidad campesina en el Alto Pushka, golpeada y desarticulada por la violencia de la guerrilla y del Estado en los años 80 del siglo XX. Pero, en ambos casos, revitalizadas en lo pequeño, desde la activación de su reflejo en el bordado como espacio pedagógico en doble vía; y en la acción teatral *Memorias de Agua* que devino un festival al que me referiré más adelante, cuando me dedique a comentar esta propuesta más en detalle.

El grupo al que titulamos *Irreverencias. Crear en medio del abuso*, se compuso de un grupo de propuestas que desenmascararan los ultrajes de poder acometidos desde el Estado y su nueva lógica corporativista, y desde lo institucional, para responder con estrategias como "La mirada resiste" del colectivo argentino *Cuatro*, que alude a los ataques a mansalva, directo a los ojos de lxs manifestantes en el contexto chileno, pero que, tristemente, venimos experimentando en varios países latinoamericanos, incluyendo octubre de 2019 en Ecuador, como si de un manual de actuación policial se tratara. Este nudo también señaló, con un muy sutil lenguaje, los abusos del antropocentrismo, que avanza sin detenerse sobre la "bienintencionada" idea de la misión colonial, dejando huellas "descubridoras" en espacios vitales, incomprensidos en sus lógicas no humanas, no racionales.

Intersecciones. La insurrección racializada fue el último momento en el recorrido de la exposición. Las estrategias reunidas allí quisieron recordar el aporte de las feministas afroamericanas de los años 80 con respecto a su necesidad de identificar y reconocer las intersecciones de sus cuerpos racializados, hipersexualizados, empobrecidos, y las opresiones entrecruzadas que éstos han experimentado históricamente. Aunque, asimismo, este núcleo de la muestra quiso destacar las capacidades de atravesar el silencio, y despertar deseos de movilización a partir de gestos creadores que han surgido del dolor y la rabia, pero que sobrepasan ese estadio para transformarlo en acciones insurgentes provenientes de la potencia poética.

Es necesario decir también que, además de los nudos expositivos, también pensamos importante dar espacio a una especie de tributo a la respuesta popular ecuatoriana, de modo que hiciera visible que los hechos de octubre de 2019 y sus antecedentes en las acciones de los distintos movimientos sociales que actuaron antes y entonces, nos resultaban relevantes dentro de la discusión de esta puesta en exposición y a pesar de tenerla ya articulada para el momento de aquellos decisivos acontecimientos.

De esta manera, con la colaboración de dos estudiantes de la Carrera de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), Santiago Quevedo y Sabrina Contreras, se hizo posible una intervención en el Hall de la galería FLACSO Arte Actual [Figura 1], hecha con carteles recogidos de algunas marchas (y recreaciones de algunos otros), además de fanzines y otras gráficas elaboradas en la coyuntura de los estallidos ecuatorianos de octubre de 2019. Esta intervención funcionó como preámbulo de la exposición y

llamado de atención hacia los transeúntes de las inmediaciones de la galería.



Figura 1. Intervención en el Hall de FLACSO Arte Actual, en la antesala de la exposición *Estrategias sublevantes*. *Lo sensible en acción*.

Arte contemporáneo ecuatoriano visto como dispositivo documental

No pretendo aquí ofrecer un recorrido pormenorizado de todas las propuestas que integraron la muestra *Estrategias sublevantes*. *Lo sensible en acción*, únicamente, comentar aquellas que son ecuatorianas, y a las que puedo identificar, de manera heterodoxa, con la práctica documental. Siendo esta relación con lo documental parte constitutiva de la potencia política de cada una de las piezas que a continuación puntualizo desde sus singularidades.

Asumo la categoría "documental" desde las palabras dichas por el cineasta Patricio Guzmán, cuando afirma que un documental recoge los "átomos dramáticos" de los que se

Cine Documental

compone la vida, y que el autor documentalista recoge "como letras sueltas que andan volando por el aire. Y, con esas letras sueltas uno arma palabras. Y con esas palabras uno arma poemas. Eso es ser documentalista, ni más, ni menos" (Guzmán [2011] 2018: 00:14:38). Y me refiero a "lo documental" comprendiendo una ampliación de la práctica hacia ámbitos no necesariamente cinematográficos, y trascendiendo la mera información, para desplegar aproximaciones a la realidad partiendo de sí misma, pero siendo atravesada por tratamientos poéticos singulares que incitan al público a no quedarse inerte.

La propuesta de definición de Guzmán se puede proyectar, así, al trabajo poético que hacen lxs artistas que, en Ecuador, vienen trabajando con "átomos" significantes de la vida, desde la problematización de sus contextos y el punzante llamado de atención a no mirar para otro lado.

En las propuestas artísticas y de creación activista aquí reseñadas, se manifiestan deseos, modos de intervenir la realidad, acciones y ejercicios diversos de interpelación del poder, que son características relevantes y reconocibles en el documental, siguiendo algunas ideas del teórico de este género Bill Nichols (2001).

En una noción ampliada y flexible del documental cinematográfico, y recordando que tiene unos antecedentes en la pintura, la fotografía y la literatura (Ellis y McLane 2006), la diversidad de preocupaciones y maniobras de visibilización de problemáticas humanas, sociales, políticas, culturales y económicas (que, en estos casos, no dejan de estar vinculadas a los procesos previos a los más recientes estallidos sociales en Ecuador), hay una fuerte presencia de

Cine Documental

lo documental como modo de reflexividad y estrategia de intervención.

Iniciaré el recorrido por las propuestas ecuatorianas presentes en la exposición *Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción*, con el cortometraje del documentalista Pocho Álvarez, titulado *Madres de Muisne* (2017)ⁱⁱⁱ.

En la curaduría valoramos este audiovisual de 14 minutos como un testimonio sensible de la experiencia interseccionalmente desigual y de exclusión experimentada en Ecuador y, al decir interseccional^{iv}, me refiero a la experiencia histórica que ha entrecruzado subyugaciones de carácter económico, social y cultural en sujetos en los que se intersectan, fundamentalmente, la condición femenina, la raza y la pobreza.^v

El documental de Álvarez se desarrolla desde las propias percepciones, experiencias y voces de las mujeres racializadas^{vi} del cantón de Muisne (al norte de la provincia costeña de Esmeraldas). En él ellas mismas, desde su voz e imagen (sin la aparición de Álvarez en cámara) y desde la que viven como su tierra, relatan cómo, tras el terremoto de 2016 que afectó dramáticamente a la costa ecuatoriana, se ha desencadenado una persistente presión gubernamental que ha pretendido despojarlas de su tierra y memoria. Sin embargo, esa presión se ha encontrado con un fuerte deseo de cambio para mejor de parte de las madres de Muisne, su voluntad, su resistencia creativa y su perseverancia, aún en medio de la dolorosa precarización que sufren en su vida cotidiana.

Álvarez recoge aquí una sentida crítica a la vida militarizada, aislada y empobrecida a la que se han visto

sometidas, bajo engaños gubernamentales, estas mujeres madres en el olvidado territorio esmeraldeño, al mismo tiempo que deja ver la admirable fortaleza mostrada a pesar de las dificultades. Esta propuesta fue, por lo antes dicho, integrada a la estrategia *Intersecciones. La insurrección racializada*.

Isabel Llaguno es una joven artista ecuatoriana que viene trabajando desde hace varios años en torno a los casos de abuso sexual en mujeres y niñas. En la exposición, la propuesta exhibida fue *Me quiero casar* (2017). Se trata de una performance que está antecedida por una investigación que la artista realizó en 2016, como proyecto dentro de su proceso como estudiante de Master of Fine Arts por la School of Visual Arts de New York, y que desembocó en una instalación que tituló *310 Tizas en forma de torso femenino*. Esas 310 tizas de colores y aromatizadas, con la forma de un *dildo* masculino, con cuerpos femeninos mutilados, aludían a las más de 310 niñas abusadas y asesinadas por Alonso López, conocido como "Monstruo de los Andes"^{vii}. Posteriormente, Llaguno lleva adelante la performance *Me quiero casar* profundizando en nuevas capas del problema, señalando los patrones patriarcales que estructuran la educación desde que somos muy pequeñas. Dice Llaguno:

Desde niña pude notar que existía una diferencia entre ser hombre o mujer. Por ejemplo, en mis primeros años de escuela aprendí que en el recreo las mujeres no debían jugar rudo, sino mejor preparar coreografías. También aprendí que una "señorita de bien" debía usar falda, aunque fuera una helada madrugada en Quito (Llaguno, 2019: 186).

Para hacer patente esta educación sexista y sus efectos, la artista indagó en la canción de infancia "Arroz con leche".

Una canción proveniente del medioevo que, desde entonces, se infiltra con silente violencia en nuestra subjetividad, naturalizando la desigualdad en los roles de género. En *Me quiero casar*, en su versión para la exposición *Estrategias sublevantes*, la artista dispuso un pizarrón y utilizó allí algunas de aquellas 310 tizas [Figura 2, a la derecha], para escribir, con la creciente intensidad de su fuerza corporal, la letra de esta canción, lanzando luego al espacio, con cada vez más rabia, una a una, las tizas usadas. La memoria de los actos de abuso y brutal violencia contra niñas, jóvenes y mujeres no queda impune en esta performance que formó parte de la muestra en el nudo dedicado a las *Poéticas feministas. El cuerpo como sublevación*.

Cayetana Salao (conocida desde 2015 como Caye Cayejera) es una activista con una trayectoria de más de diez años de una producción creativa siempre inserta en las luchas por los derechos de las mujeres, las niñas, y las disidencias sexogenéricas, desde los lenguajes de la performance y de la canción hip hop (género musical y movimiento cultural que ha dado voz y ritmo a muchos descontentos populares en Latinoamérica).

Salao es una creadora que no se identifica del todo con el campo artístico. Aunque sus propuestas apuntan a la producción de sentidos en la fuga a los mandatos heteronormativos de género y sexualidad, así como a la reconfiguración de los imaginarios sociales en función de relaciones no discriminatorias, podríamos reconocer su campo de acción, más apropiadamente, desde lo que he preferido nombrar como creación activista.

En *Estrategias sublevantes*, elegimos mostrar el primer videoclip realizado por Salao, *Puro estereotipo* (2013)^{viii} [Figura 2, en la pantalla de Tv. al fondo], en el que la creadora interpreta una canción de su autoría para denunciar el control de los cuerpos sin que haya ningún cuestionamiento. Dice Cayetana Salao: "géneros, rígidos, perfecto mecanismo, deseos y placeres fijos, puro estereotipo" (Salao, 2013). Un sistema en el que las deficiencias de la masculinidad son incuestionables, y la violencia simbólica y física del hombre sobre mujeres y feminizadas pasa normalizadamente como mecanismo para controlar esos cuerpos de los que él se asume su dueño.

Las imágenes que corren, mientras Salao canta, despliegan un manual de autodefensa callejera en cinco pasos sencillos que, junto con la letra, responden a posibles estrategias de desenganche de los modelos de conducta que se le han impuesto a las mujeres, de la docilidad, y del miedo a la sempiterna amenaza, si las desobedece: "Paso 1: Tomar conciencia del espacio"; mientras en la imagen, un hombre abofetea a una mujer que no desea complacerlo, la letra de la canción afirma que "la rebeldía social se ha quitado la venda", y aparece el "Paso 2: Ceder a la actitud del agresor", la mujer en el video cede, la voz de Salao canta: "tu autoritarismo ya no puede controlarme", y aparece el "Paso 3: Golpe de shock", "Paso 4: Golpe final", "Paso 5: Huye". Dice la canción "Sé que me he convertido en la enemiga que ha venido a quitarle la manía al machito que anula mi autonomía [...] En el margen yace la esencia salvaje, chantaje, boicot, sabotaje. ¡Al patriarcado que se baraje!" y, finalmente, aparece en la pantalla "80.000 denuncias al año en Ecuador, menos del 20 % tiene sentencia. Contra la violencia machista. Autodefensa feminista, entrénate

y organizate". Un modo de mostrar cifras, y propuestas insurgentes que expande, informalmente, las estrategias documentales en el formato de la brevedad y el impacto rítmico del que es capaz un videoclip de hip hop feminista cultivado en este lado del mundo. Una pieza que dialoga con la de Llaguno y con las artistas del nudo *Poéticas feministas. El cuerpo como sublevación*.

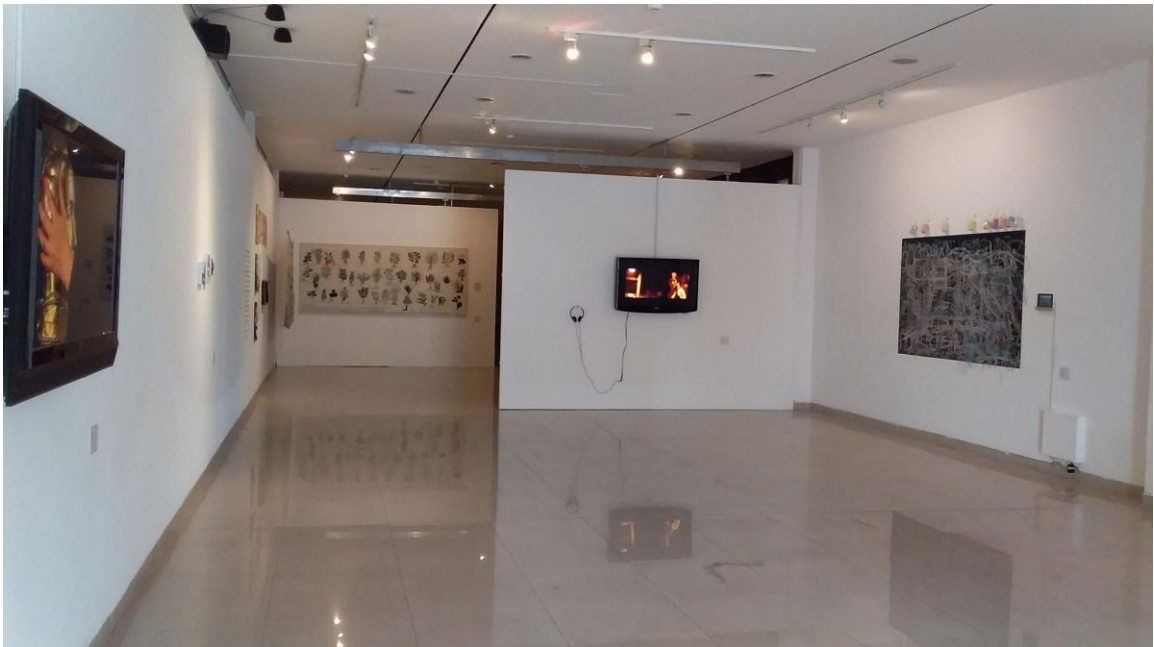


Figura 2. Vista parcial del grupo de estrategias titulado *Poéticas feministas. El cuerpo como sublevación*. Al fondo, del lado derecho, el pizarrón y las tizas de la acción de Isabel Llaguno, *Me quiero casar y*, al fondo, en la pantalla de Tv., el videoclip de Cayetana Salao, *Puro estereotipo*. Fotografía: Albeley Rodríguez Bencomo.

También consideramos importante el trabajo de Fernando Falconí, para ser integrado al grupo dedicado a las *Irreverencias. Crear en medio del abuso*. Conocido con el pseudónimo de Falco, este creador es un performancero que se autoidentifica como *artivista*, es decir, se reconoce como un artista que se implica desde su propia práctica y sus propios lenguajes en luchas sociales, sin por esto hacer de ello un quehacer limitado a la acción política y sus rutinas.

Cine Documental

La acción *A romper el silencio* fue realizada por Falco en la ciudad de Cuenca en el marco de una marcha titulada del mismo modo, con la compañía de Jorge Palacios. Palacios, quien hoy tiene sesenta y cinco años, fue el primero que tuvo el valor de denunciar, en 2010, los abusos sexuales cometidos por un connotado sacerdote cuencano, el cura César Cordero, contra su cuerpo y vida de niño, desde que tenía seis años. El hermano menor de Palacios también fue depredado por el sacerdote, con la diferencia de que él no pudo resistir los daños causados, por lo que terminó suicidándose (Maldonado, 2019). Personeros de la institución eclesiástica encubrieron durante años los actos de Cordero, y ha sido difícil que la justicia avance en la condena de aquellos actos repudiables.

Sin embargo, la colectividad ecuatoriana, y en especial la cuencana, se hizo sentir a través de varias manifestaciones de repudio, entre las cuales estuvo la marcha *A romper el silencio*, realizada el 19 de mayo de 2018, con la participación de más de 3000 personas. En este contexto, Falco preparó una acción que llevó adelante en el parque Calderón de Cuenca, donde culminó el recorrido de la marcha.

Esta acción contó con pocos elementos: una gran cruz en el suelo, hecha con trozos de carbón, una jaula con una paloma blanca en su interior, tapada con una tela negra, Falco vestido completamente de blanco, agua, y la presencia del arquitecto Jorge Palacios. Falco, rodeado por la gente, tomó los trozos de carbón y los comprimió contra su cuerpo con fuerza, manchando la tela blanca de su ropaje, lo hizo varias veces. Tirado en el suelo se revolcó, sintiendo algo que se podría comprender como empatía hacia la terrorífica experiencia de los pequeños que fueron víctimas del cura pederasta. Luego se levantó para limpiar las manchas con el

Cine Documental

agua, destapó la jaula, sacó la paloma blanca, se paró frente al señor Palacios y se la entregó. El señor Palacios recorrió la parte frontal de su cuerpo con aquella paloma blanca y la dejó volar. Falco y el señor Palacios se abrazaron.

No se trata de una acción literal. Falco prefirió usar algunas metáforas y eligió apuntar hacia una especie de limpieza y liberación del daño causado para poder continuar. En la exposición esta acción fue mostrada a través de un videoregistro del performance realizado (un registro callejero de la performance, hecho sin la intervención de luces especiales u otros recursos) de 11 minutos y medio, editado para la exposición por el propio artista.

Junto con Falco, la instalación titulada *ITT* [Figura 3, del lado izquierdo], del investigador, docente universitario y artista Manuel Kingman, apuntó hacia otro tipo de abusos, los efectuados por el Estado. En este caso Kingman eligió desenmascararlos por medio de una estructura tentacular, una aberrada red, trazada en negro sobre una tela blanca, porosa y semitransparente, en la que es posible detectar los múltiples e inverosímiles vínculos corporativos e institucionales que parten desde ITT. Estas siglas corresponden a un territorio amazónico protegido, decretado desde 1998 como Zona Intangible, ubicado entre los cuadrantes de exploración petrolera de Ishpingo, Tiputini y Tambococha, en el Parque Nacional Yasuní. Pero, más específicamente, ITT se trató de un proyecto oficial desarrollado durante el gobierno de Rafael Correa entre los años 2007 y 2013, en el que se planteó el condicionamiento de una parte de esa zona, bajo un mecanismo de compensación internacional, y bajo los criterios de economía ecológica, economía ambiental y economía de recursos naturales. Esta compensación se relacionó con percibir

ingresos por mantener el crudo bajo tierra. El 15 de agosto de 2013, el gobierno de Rafael Correa dio por terminada la iniciativa, y señaló el inicio de la explotación petrolera en la zona. Con esta operación gráfica, Manuel Kingman deja al desnudo una estructura de abusivo extractivismo y engaño, sostenida en una descarada doble moral, y un doble discurso gubernamental, que avanza en la dirección opuesta a lo que abanderara.

También en este mismo grupo de obras se encontraba la videoinstalación del artista transdisciplinar Fabiano Kueva, *Misión Tropical* (2017 -2019) [Figura 3, al fondo], una proyección sobre un panel hecho de caña guadúa (material de construcción de viviendas precarias de muy bajo costo) que dejaba ver un recorrido por una zona virgen del territorio amazónico ecuatoriano, en la que los sonidos se conservan muy poco contaminados por los medios de transporte y las antenas de telecomunicaciones, y en los que fue posible reinsertar instrumentos que, desde la perspectiva occidental son considerados musicales pero, se puede presumir, que también contaron con la función utilitaria de servir para atraer animales por parte de los antiguos cazadores precolombinos.

A Kueva le interesaba aquí interrogar la huella dejada por el paso de distintos modos de colonización, las de carácter académico, las de carácter religioso, las del arte. Su reflexión se ubica en la paradoja del descubridor quien, en su bienintencionada búsqueda, atrofia lo tocado dejando la marca violenta y asimétrica, física y discursiva, sobre lo que explora. Pero también, Kueva piensa desde las capacidades resilientes de la naturaleza para autopreservarse y continuar más allá de la lógica humana.

Cine Documental

La estética del video se articula sin palabras ni voz humana, desde un recorrido por un pequeño lugar en la Amazonía que recoge, en blanco y negro, la sutileza de los sonidos que pueden percibirse en pocos espacios realmente vírgenes. Un modo que explora sentidos desde lo acentuadamente poético y pretende alejarse de lo descriptivo y omnisciente, para otro quehacer documental.



Figura 3. Vista parcial del nudo *Irreverencias. Crear en medio del abuso*. A la izquierda *ITT* de Manuel Kingman. Al fondo *Misión Tropical* de Fabiano Kueva. Fotografía: Albeley Rodríguez Bencomo.

Cerraré esta revisión con las experiencias que reunimos en el grupo al que titulamos *Hilar lo común. Memorias de lo vital*, porque apuntó a recoger maneras particulares de situarse frente a la violencia social y política de dos comunidades golpeadas por la desigualdad y la exclusión, a través de una serie de acciones complejas y de larga duración, acciones creadoras desplegadas para mantener la vida vibrando. En ambos casos las mujeres jugaron un papel troncal. En uno, las mujeres del mercado de San Roque, que

devinieron bordadoras y, en el otro, las mujeres parteras de Masín. La memoria atraviesa de modos distintos estas experiencias de restauración social. Describo algunas de sus singularidades a continuación.



Figura 4. Vista parcial de la puesta museográfica de *Mujeres bordando*. Fotografía: Sabrina Contreras.

Mujeres Bordando [Figura 4] fue una iniciativa del artista y educador popular Alejandro Cevallos y la bordadora kitu kara María Elena Tasiguano. Ambos crearon un espacio cooperativo que implicaba (y aún lo hace) a las mujeres de un mercado popular enclavado en el centro histórico de la ciudad de Quito, el Mercado de San Roque.

Estas mujeres son migrantes del campo a la ciudad (la mayoría de nacionalidad Puruhá), que han vivido diversas dificultades y violencias en su experiencia de migración, incluyendo varios intentos de expulsión de su espacio en el

mercado. Fue con ellas, en una asamblea, con quienes se decidió que el acto de bordar sería el que las reuniría cada sábado.

Ellas son mujeres vendedoras del mercado, conocedoras de las hierbas, cultivadoras, yerbateras, sanadoras, madres que, a través del bordado, mediante un trabajo conjunto conducido por metodologías de la educación popular y artística, la economía feminista y la política de la escucha, han logrado reafirmar su memoria, su autorreconocimiento y la valoración de su propio saber.

El bordado, entonces, ha sido el canal para contar las experiencias en telas e hilos de colores. Se cuidaron las palabras del idioma materno, el kishwa, bordándolas; para apreciar su conocimiento sobre las hierbas, registradas con sus nombres y formas en una gran tela bordada a muchas manos, las de ellas; para reconocer su fuerza luchadora al hacerla libros de tela que cuentan las dificultades vividas; para ser recíprocas; para crear un espacio de abrigo afectivo; para contar los buenos recuerdos; para incluir a los niños y el juego.



Figura 5. Vista parcial de la puesta museográfica de la acción teatral *Memorias de Agua* del Colectivo Yama, con fotografías de Harrie Derks en la exposición *Estrategias sublevantes. Lo sensible en acción*. Fotografía: Sabrina Contreras.

Memorias de agua (2015), en cambio, es una acción teatral producida por el Colectivo Yama, que parte de un relato autobiográfico, escrito y actuado por Carlina Derks, y dirigido por Ana Correa.

Esta propuesta puede, quizá, insertarse en el llamado teatro de investigación, o teatro documental puesto que, para su construcción, no bastó con los hilos salidos de la historia personal de Derks, comenzando por el relato de su nacimiento en Masín, un territorio del Perú alto y profundo, sino que fue necesaria, además, una meticulosa investigación por parte de la autora en su retorno a aquel pueblo, en su etapa ya adulta. De allí que en *Memorias de Agua* se ensamblaran con detalle, sensibilidad y cuidado, la historia de las parteras del

pueblo, los modos de vida precarios en todos los aspectos, el surgimiento de la Comunidad Autogestionada del Alto Pushka (CADIAP), su posterior desmantelamiento tras la incursión “[d]el fuego cruzado entre los senderistas, las Fuerzas Armadas y los insurgentes del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA)” (Diéguez, 2008: 33) en el que quedó sumido Perú entre los años 1980 y 2000, y que también afectó la zona de Ancash, haciendo aparecer una depresión de larga duración en el pueblo, como consecuencia de aquella violenta irrupción.

El teatro documental se suele aproximar a problemas de la realidad desde pequeñas historias y realidades íntimas, más que desde las totalizadoras narraciones oficiales. Desde lo pequeño, estas historias de la intimidad logran, sin embargo, proyectarse simbólicamente hacia las dimensiones más amplias y complejas de carácter social, político, económico, cultural e histórico, provocando giros reflexivos en aquello que la narrativa dominante ha sabido ocultar o enmascarar.

Este relato, contado desde la fuerza de la subjetividad, fue concretado en la escena con la dirección de Ana Correa y las técnicas que esta artista maneja hace mucho, desde su trabajo en el grupo teatral Yuyachkani, “un colectivo ampliamente reconocido por el desarrollo de una dramaturgia escénica en diálogo y compromiso con su entorno cultural y político” (Diéguez, 2008: 34), saliendo de las estrategias más propias del teatro, para transitar hacia mixturas expresivas “contaminadas” no sólo por técnicas y poéticas provenientes de otras artes, como el arte acción o las instalaciones, sino también, por las acciones y estéticas provenientes de los movimientos sociales. Estos elementos, junto con la concepción de un teatro de intervención en y para el tejido social, a partir del rescate de significados compartidos (música,

trajes, colores, afectividades, relación con la naturaleza), también han sido parte medular de *Memorias de Agua*.

Hija de un periodista holandés y de una antropóloga peruana, Carlina Derks cuenta cómo, siendo hija de aquella mezcla histórica y cultural, nace en Masín a manos de una partera ciega de más de cien años de vida, su relación con el río como fuente de vida, como líquido amniótico de lo vital, y en el contexto de una comunidad que se fue organizando en cooperativas de producción y distribución de alimentos, y que logró solventar los graves problemas de salud de sus habitantes a través de 10 principios de autogestión trazados por ellos mismos.

Esta historia es contada, unipersonalmente, desde la encarnación de varios personajes, entre los que se encuentran destacadas las dos ancianas parteras que traen al mundo a la actriz, antropóloga y autora de esta propuesta. De estas parteras, la más antigua, aun estando ciega, logra ver en lo insondable aquello que empieza a enfermar su tierra, y Derks lo narra con la voz de aquella. Así, siendo Carlina Derks una pequeña niña, vive el terror que ya avanzaba con las marcas de la bota militar de los años ochenta y que la expulsa intempestivamente un día, sin poder comprender, y dejando en su cuerpo, pasmado, un susto que la acompañó hasta su adultez (también queda en la obra la voz de triste confusión de aquella niña).

Mucho del duro abatimiento vivido por Masín quedó fotografiado en blanco y negro y en color (la acción militar en el pueblo, sus habitantes, sus costumbres antes de la violencia, sus cambios) por la lente del periodista Harrie Derks, el padre de Carlina, y es mostrado siempre en la

Cine Documental

antesala de la puesta en escena, como un elemento clave del relato contado. Para la exposición fueron elegidas tan sólo unas pocas de esas fotografías, apenas aquellas que daban cuenta de los 10 principios de autogestión concebidos y seguidos por el CADIAP.

Después de que la acción teatral fue montada y mostrada por primera vez en 2015, *Memorias de Agua* ha regresado anualmente, desde hace cinco años a Masín, ya no sólo para devolver, desde las artes del Colectivo Yama, lo dado por la comunidad a lo largo de la escrupulosa investigación realizada para alcanzar el relato contado en la obra, y despertar la memoria de lo que lograron ser y les fue arrebatado, sino para hacer un festival, *Masintín*, un encuentro festivo que ha intentado restaurar la cohesión comunitaria y autogestionaria con la ayuda de artistas nacionales e internacionales que, solidariamente, participan haciendo muestras callejeras, talleres, conciertos, actuaciones y danzas, despertando el asombro, la curiosidad y la alegría de los habitantes de Masín.

Fue un reto traducir una acción teatral a la muestra de sus elementos en una exposición de arte contemporáneo y creación activista. Queríamos mostrar esta estrategia micropolítica de reconfiguración de lo social en el que la organización comunitaria, la memoria y las artes se han tramado con tanta potencia. El artista visual ecuatoriano José Luis Macas contribuyó a encontrar un hilo conductor entre los 10 principios de autogestión, los objetos de vestuario, utilería y escenografía, las fotografías de Harrie Derks, los libros que atesoran las ideas del CADIAP y el video que sintetiza la experiencia del encuentro de arte y memoria titulado *Masintín*. Así logramos una puesta museográfica que reuniera la

complejidad que se trama entre todos los elementos que *Memorias de Agua* contiene [Figura 5].

La exposición en la que fueron reunidas estas instalaciones, videos, carteles, performances, fotografías, bordados y objetos escenográficos y de vestuario, también fue atravesada por una fuerte pulsión de interés documental, una aproximación para contar en conjunto cómo dialogan los modos de responder a diversas problemáticas sociales que se entrecruzan de distintas maneras entre el patriarcado, la colonialidad y el más cruel neoliberalismo, y que se vienen agudizando en nuestra experiencia contemporánea encontrando, en pequeñas historias, modos expresivos de gran potencia poética y documental, capaz de proyectar las grandes dimensiones contenidas en las experiencias moleculares que abordan.

Se trata de estrategias que vienen siendo labradas en Latinoamérica desde el campo social, activista y artístico en la preocupación por modificar las condiciones opresivas a partir de distintas aproximaciones insurgentes. En la exposición *Estrategias sublevantes*, artistas y creadores activistas mostraron, a través de su minucioso trabajo, la necesidad de estar cerca del malestar para empujar, desde la subjetividad, giros de comprensión del entorno, de lo que nos ocurre en este complejo presente que se viene fraguando (y que, en los días que corren, presenta un rostro desconcertante, fantasmal y perverso), pero al que lxs creadorxs y artistas ecuatorianxs continuarán interpelando e interviniendo, con la realidad como materia moldeable y la poesía como herramienta de transformación.

Cine Documental

Bibliografía

Álvarez, Pocho (2017), *Madres de Muisne*, Producción independiente, (Ecuador), 14 min. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VAzhHAUbBS4>

A&E Biography (2004), "Pedro Alonso López", EEUU, A&E, 44 min. 12 seg.

Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador (2019), "Análisis espacial de la resistencia, protesta social y represión vividas en Ecuador entre el 7 y 14 de octubre de 2019", 21 de octubre. Disponible en: de 2019 https://www.cenae.org/uploads/8/2/7/0/82706952/informe_geograf%C3%81acri%C3%81tica_paroecuador-21oct2019.pdf

Criminalia La enciclopedia del crimen, Pedro Alonso López disponible en <https://web.archive.org/web/20170807030144/http://criminalia.es/asesino/pedro-alonso-lopez/>

Diéguez, Ileana (2008), "Prácticas escénicas y políticas en Latinoamérica: Escenarios liminales peruanos" en *Latin American Theatre Review*, Spring, pp. 29 -47.

Equipo Wambra (2020), "Las muertes sin respuesta del paro nacional en Ecuador", *Wambra Medio Digital Comunitario*, 8 de enero. Disponible en: <https://wambra.ec/muertes-paro-ecuador/>

Ellis, Jack y McLane, Betsy (2006), *A new history of documentary film*, New York/London, Continuum International Publishing Group.

Cine Documental

- Guzmán, Patricio ([2011] 2018), "La condición del autor en el documental contemporáneo. Del documental de creación al cine de no ficción", Charla, Madrid, Casa de América. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=j-ANPxsBhH8>
- Lugones, María (2008), "Colonialidad y género" en Rev. Tábula Rasa, Cundinamarca: Universidad del Colegio Mayor, pp. 73 - 101.
- Llaguno, Isabel (2019), "El arte como estrategia de denuncia en casos de abuso sexual sin justicia" en *Index Revista de Arte Contemporáneo* #8, Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 184 -190. Disponible en <http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/291/251>
- Maldonado, Carla (2019), Jorge Palacios: "El cura César Cordero arruinó mi vida" en *Diario El Telégrafo*, 10 de febrero. Disponible en: <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/sociedad/6/jorgopalacios-pederasta-cesarcordero>
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Indiana University Press / Bloomington & Indianapolis.
- Rancière, Jacques (2014), *El reparto de lo sensible: Estética y política*, Buenos Aires, Prometeo.
- Salao, Cayetana (2013), *Puro estereotipo*, Producción independiente, (Ecuador), 2: 34 min. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=e5VW7jhlf9E>
- Segato, Rita (2007), *La nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

ⁱ Aunque la información entre las fuentes oficiales y los medios alternativos varía en las cifras proporcionadas, uno de los medios que se mantuvo crítico, imparcial y confiable para las fechas de los acontecimientos relatados fue el Medio Digital Comunitario Wambra. Ver "Las muertes sin respuesta del Paro Nacional en Ecuador" Disponible en: <https://wambra.ec/muertes-paro-ecuador/>

ⁱⁱ Según el "Análisis espacial de la resistencia, protesta social y represión vividas en Ecuador entre el 7 y 14 de octubre de 2019" realizado por el Colectivo de Geografía Crítica del Ecuador, y presentado el 21 de octubre. Disponible en: https://www.cenae.org/uploads/8/2/7/0/82706952/informe_geografi%C3%81acri%C3%81tica_paroecuador-21oct2019.pdf

ⁱⁱⁱ Se puede acceder al documental *Madres de Muisne* (2017), del Pocho Álvarez a través del link <https://www.youtube.com/watch?v=VAzhHAUbBS4>

^{iv} Interseccionalidad es un término acuñado por Kimberlé Williams Crenshaw en 1989, para especificar el sufrimiento por la experiencia histórica de opresión de múltiple carácter y de manera simultánea por la yuxtaposición de varias categorías sociales en un mismo sujeto (por ejemplo: mujer, negra, lesbiana, pobre). Es una categoría que ya había sido pensada y discutida antes desde el feminismo afronorteamericano (Audre Lorde, bell hooks, Angela Davis), y que es atizado por María Lugones en su texto "Género y Colonialidad" para discutir con Aníbal Quijano la obliteración, en la teoría de este autor, de la experiencia particular de las mujeres a partir de la colonización de América.

^v El Censo de Población y Vivienda realizado en 2010 en Ecuador por el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INEC) arrojó que, de los 14'483.499 ecuatorianos, el 7,2% de la población se identificó como afroecuatorianx y el 7% como indígena. De estas cifras, el 50,9% de los indígenas y el 49,3% de los afroecuatorianos son mujeres, es decir que son identificados como grupo minoritario, aquel sobre el que recaen las tasas más altas de pobreza y analfabetismo.

^{vi} Cuando menciono la palabra "racializadas" en este texto, me estoy refiriendo a mujeres de la costa ecuatoriana que, aunque son mestizas, en su gran mayoría son mujeres que, como dice Rita Segato (2007), portan la raza como signo al ser de piel oscura. Son identificadas como negras, lo que marca una diferenciación en el modo en el que son y han sido tratadas históricamente por el poder, esto es, sufren el impacto del racismo en sus cuerpos y en su vida.

^{vii} El llamado "Monstruo de los Andes", Pedro Alonso López (1948), es un asesino en serie, de nacionalidad colombiana, apresado en 1987 en Ambato, Ecuador (donde se hallaron 53 cuerpos asesinados por él). Este hombre admitió haber violado y estrangulado a más de 300 niñas entre Colombia, Perú y Ecuador. Aunque la cifra exacta de sus víctimas se desconoce, él mismo confesó (sólo con la mediación de un sacerdote) haberle quitado la vida a por lo menos 110 en Ecuador, 100 en Colombia y "muchas más de 100" en Perú. Estuvo en prisión en Ecuador hasta 1994, cuando fue extraditado a Colombia por petición de las autoridades de ese país. En Colombia, tras ser declarado mentalmente inimputable, fue asilado en un hospital psiquiátrico hasta 1998, cuando fue dejado en libertad al ser diagnosticado como sano.

Cine Documental

En 2002 la INTERPOL emitió una orden de captura de López, por el asesinato de 350 personas. Actualmente, y desde 1999, se desconoce su paradero (Ver *Criminalia La enciclopedia del crimen* y A&E Biography (2004) "Pedro Alonso López").

^{viii} El videoclip *Puro estereotipo* (2013), de Cayetana Salao, está disponible en el link <https://www.youtube.com/watch?v=e5VW7jhlf9E>