



Alberto Mariano Fontela Alonso, 26 años
Autor: Nacho Agustoni
Título: Alberto Fontela Presente
Óleo sobre lienzo. 100 x 80 (2021)

«Cuando me he encontrado hablando con un expreso político o con un familiar he tenido el cuidado de no preguntar, de no sacar del ámbito de los recuerdos aquellos hechos dolorosos que no estuviesen dispuestos a compartir por iniciativa personal. Pero esos recuerdos fueron el motivo de nuestro encuentro.»

LAS FOTOS DEL OBRERO: LA FICCIÓN COMO TÁCTICA DE REMONTAJE DE LA HISTORIA

LAS FOTOS DEL OBRERO: A FICÇÃO COMO TÁTICA DE RE-MONTAGEM DA
HISTÓRIA

LAS FOTOS DEL OBRERO: FICTION AS A TACTIC OF RE-MONTAGE HISTORY

Bertha Díaz Martínez

Universidad de las Artes. Escuela de Artes Escénicas, Guayaquil

bertha.diaz@uartes.edu.ec

Recibido: 09/04/2023 / Aceptado: 01/06/2023

DOI 10.59999/7.1.1

Resumen: A cien años de la matanza de trabajadorxs perpetrada el 15 de noviembre de 1922, en Guayaquil, Ecuador, por parte del gobierno de José Luis Tamayo, el cineasta Mario Rodríguez Dávila configura y dirige un proyecto artístico multidisciplinario: *Las fotos del obrero*, que se vuelve aliado de la memoria de resistencia obrera y de su respectivo germen anarco-sindical. De tal suceso hay escasos registros de imagen. A partir de ahí, Rodríguez concibe una película que desde la ficción rodea al hecho. Su protagonista es un personaje que da vida al fotógrafo-obrero que registró las sublevaciones. Asimismo, compone un archivo ficcional articulado por las supuestas imágenes registradas por el fotógrafo que la película visibiliza, creando unos intracorredores entre cine y (falso) archivo. Aquello levanta un proyecto instalativo que de la mano de tácticas sonoras, performáticas y visuales recrea y sutura la historia. Este texto se posa en dicho trabajo con el objetivo de ahondar en la potencia de la ficción como agitadora de preguntas sobre la materialidad artística como eslabón entre memoria presente, pasada y futura y en su capacidad de subversión frente a los discursos oficiales. Así también, se coloca en la ficción como habilitadora crítica de los vínculos entre ética y representación; y —finalmente— como posibilitadora de actos como el poner el cuerpo, desde la teatralidad, para que cuerpos cuyos rostros han sido borrados por la historia actualicen su toma de posición. Se trata de un ejercicio metodológico de corte descriptivo-analítico que permite poner en palestra cómo las técnicas-herramientas-lenguajes artísticos pueden decrear y complejizar poética y políticamente las narrativas oficiales, al tiempo de alumbrar unas nuevas.

Palabras clave: archivo ficcional; historia; montaje; ética; representación

Resumo: Cem anos após o massacre de trabalhadores perpetrado em 15 de novembro de 1922, em Guayaquil, Equador, pelo governo de José Luis Tamayo, o cineasta Mario Rodríguez Dávila configura e dirige um projeto artístico multidisciplinar: *Las Fotos del Obrero*, que se torna um aliado da memória da resistência operária e de sua respectiva semente anarco sindical. Existem poucos registros de imagem de tal evento. A partir daí, Rodríguez concebe um filme que da ficção envolve o fato. Seu protagonista é um personagem que dá vida ao operário-fotógrafo que registrou as revoltas. Da mesma forma, compõe um arquivo ficcional articulado pelas supostas imagens registradas pelo fotógrafo que o filme torna visíveis, criando corredores entre o cinema e o (falso) arquivo. Daí surge um projeto de instalação que, de mãos dadas com tácticas sonoras, performativas e visuais, recria e costura a história. Este texto se instala neste trabalho com o objetivo de mergulhar no poder da ficção como agitadora de questões sobre a materialidade artística como elo entre memória presente, passada e futura e sua capacidade de subversão frente aos discursos oficiais. Da mesma forma, coloca-se na ficção como facilitador crítico dos vínculos entre ética e representação; e —finalmente— como atos posibilitadores como colocar o corpo, da teatralidade, para que corpos cujas faces foram apagadas pela história atualizem sua posição. Trata-se de um exercício metodológico de cariz descriptivo-analítico que nos permite pôr em evidência como as técnicas-ferramentas-linguagens artísticas podem descrever e tornar poeticamente e politicamente mais complexas as narrativas oficiais, ao mesmo tempo que iluminam novas.

Palavras-chave: arquivo ficcional; história; montagem; ética; representação

Abstract: One hundred years after the massacre of workers perpetrated on November 15, 1922, in Guayaquil, Ecuador, by the government of José Luis Tamayo, filmmaker Mario Rodríguez Dávila configures and directs a multidisciplinary artistic project: *Las fotos del obrero*, which is it becomes an ally of the memory of worker resistance and of its respective anarcho-union seed. There are few image records of such an event. From there, Rodríguez conceives a film that from fiction surrounds the fact. Its protagonist is a character who gives life to the worker-photographer who recorded the uprisings. Likewise, it composes a fictional archive articulated by the supposed images registered by the photographer that the film makes visible, creating intra-corridors between cinema and (false) archive. That raises an installation project that, hand in hand with sound, performative and visual tactics, recreates and stitches history. This text settles on this work with the aim of delving into the power of fiction as an agitator of questions about artistic materiality as a link between present, past and future memory and its ability to sub-version against official discourses. Likewise, it is placed in fiction as a critical enabler of the links between ethics and representation; and —finally— as enabling acts such as putting the body, from the teatrality, so that bodies whose faces have been erased by history update their position. This is a methodological exercise of a descriptive-analytical nature that allows us to put to the fore how artistic techniques-tools-languages can de-create and make official narratives poetically and politically more complex, while illuminating new ones.

Keywords: fictional archive; history; montage; ethics; representation

Preludio: Introducción contextual del suceso que rodea a *Las fotos del obrero*

El 15 de noviembre de 1922 ocurre en Guayaquil, Ecuador, una masacre de trabajadores perpetrada por el gobierno liberal de José Luis Tamayo. El episodio al tiempo que abrocha de manera cruenta una movilización obrera, se convierte en una especie de semilla de resistencia proletaria para el país. El antecedente más importante de este germen resistente es la revuelta de 1896, cuando alrededor de 4 mil carpinteros generaron la primera huelga de trabajadores por derechos laborales.

Sobre este hecho preciso, según un texto publicado en el diario *El Universo*, en octubre de 1922, trabajadores ferroviarios en Durán —ciudad localizada frente a Guayaquil, a la orilla derecha del río Guayas— empezaron sus reclamos por mejores condiciones de trabajo y salariales. La lucha fue extendiéndose gracias a sectores sindicalizados de Guayaquil. El 7 de noviembre los y las obreros/as de la Empresa Luz y Fuerza Eléctrica, los transportistas de Carros Urbanos, los obreros del astillero —entre otros— plegaron a la huelga en la que se solicitaba, entre otras cuestiones, la aplicación de la ley de la jornada de 8 horas (1916) y el aviso en caso de despido con 30 días de anticipación.

El 13 de noviembre, la huelga se convirtió en general y se paralizó totalmente la ciudad; hubo cortes de luz y no circularon los periódicos. Los acontecimientos se precipitaron hasta llegar a una represión el día 15, con un saldo trágico no aclarado hasta hoy (*El Universo*, 2018).

En el mismo artículo de prensa se refiere que los organizadores de la huelga fueron la Confederación Obrera del Guayas (de tendencia liberal), la Federación Regional de Trabajadores del Ecuador (de tendencia de izquierda anarquista) y la Liga de mujeres Rosa Luxemburgo (de tendencia socialista). Se sostiene ahí que alrededor de 5000 personas estuvieron en la manifestación, aunque de esa cifra como de la cantidad de muertos por el atentado estatal no hay certezas.

Interludio I: Es la literatura la que recuerda, es la ficción la que sostiene la memoria

Joaquín Gallegos Lara (Guayaquil, 1909-1947), escritor de izquierda, militante del Partido Comunista del Ecuador, escribe en 1946 una novela que ha permitido en gran medida que la memoria de la masacre obrera de 1922 no se apague. *Las cruces sobre el agua* —así se titula la obra de este integrante del Grupo de Guayaquil— es una especie de ejercicio de ficción documental cuyo detonante argumental es el suceso referido.

Si bien no es la única obra artística que alude a dicho acontecimiento, sí se ubica como paradigmática para rememorarlo. Además del libro de Gallegos Lara, dedicado a la sociedad de panaderos de Guayaquil, está *Baldomera*, de Alfredo Pareja Diezcanseco, en el que se genera también un pasaje importante sobre la masacre. Asimismo, Pedro Jorge Vera en *Los animales puros* y Adalberto Ortiz en *El espejo y la ventana* hacen alusión a tal suceso.

Curiosamente, como los archivos sobre la movilización y posterior masacre son imprecisos o casi inexistentes, es la ficción la que ha producido archivos sobre el suceso. La novela de Gallegos Lara se ha ubicado como el documento fundacional para asentar el hecho en el imaginario social ecuatoriano. Nada más objetivo que la materialidad artística como eslabón de la memoria, así como elemento que excava en los discursos oficiales y los subvierte.

Resulta interesante que uno de los sucesos que sirve de faro para las formas de activación ciudadana para ejercer la resistencia esté sostenido por la membrana de la ficción. Cabe precisar lo que Rancière observaba en relación justamente a la potencia ficcional para develar la fuerza del término. Lo cita José A. Sánchez (2016):

... «ficción» no tiene que ver con la verosimilitud y el artificio, pues procede del latín *fingere* , que significa «forjar» y no «fingir». [...] «Ficción» no debe ser entendida, por tanto, como una «invención» opuesta a la «realidad», sino como un proceso de estructuración y composición del material simbólico con el que se representa y se construye la realidad (pp. 179-180).

Volver a la etimología de la ficción sitúa el carácter político intrínseco en todo ejercicio ficcional. Es la ficción lo que permite poner en duda lo que se entiende planamente por realidad. La ficción dota de carnosidad a la realidad, en tanto le permite a ella misma experimentar una movimentalidad de sí en su reorganización. Es ese ejercicio de reestructuración implicado que permite que se re-produzca a sí misma y reinstituya el imaginario una y otra vez. La realidad, así, muestra su condición viva, vital, vivificante, compleja, aunque nunca completa: siempre abierta a ser reconstituida.

Una sociedad que atiende a uno de los hechos más radicales de su historia contemporánea, tomando la ficción como medio de aproximación a este, implica el permitir escarbar en unas posibilidades que los registros oficiales no propician. La ficción da cabida a una zona siempre plástica, ya que activa los sentidos lejos de un significado zurcido y unívoco. Siguiendo con Sánchez, «lo que la ficción aporta es una indicación de todo aquello que en las historias oficiales se pierde» (2016, p. 197). Esa mirada caleidoscópica sobre un hecho que oficia la ficción libera al proyecto político de resistencia obrera de ser instrumentalizado por lo que el poder salvaguarda, encorsetarlo, darle una mirada fija.

I. El cine como archivo, como continente de pliegues de lenguajes diversos para la memoria

Viajo en el tiempo y me sitúo en el trabajo que convoca reflexión en estas líneas. Se trata del proyecto *Las fotos del obrero*, que se oficia desde varios lenguajes. Comenzaré con la película que da pie al resto. En el más reciente corte de esta, su autor, Mario Rodríguez Dávila (Guayaquil, 1978), no nombra de manera explícita que está hecha en alusión a la masacre obrera guayaquileña del 15 de noviembre de 1922. Hay una serie de paisajes cuidadosamente delineados que parecen situarnos —por la estética de los personajes y de las locaciones— en un ambiente de inicios del siglo xx. No existe, sin embargo, una situación histórica localizable con claridad, a primera vista, pues el trabajo se rehúsa tanto a una lógica de narrativa documental al uso (aunque sí vibra en él una fuerza que enseguida lo enarbola como documento) como a prestar la voz a lo que la subjetividad dominante entiende como Historia.

En su lugar, lanza con sutileza unas pocas pistas a lo largo de la película que alumbran el hecho para quienes conocemos algunos datos de él. Repentinamente, por ejemplo, una imagen de un grupo de personas con un cartel con las iniciales del FRTE (Federación Regional de Trabajadores del Ecuador) u otra de unas mujeres con el nombre Rosa Luxemburgo (Liga de Resistencia Feminista) activan la memoria en torno a quienes estuvieron liderando la movilización obrera referida.

Fotograma de *Las Fotos del Obrero*



Cortesía del equipo del proyecto

Para quienes no conectan de manera precisa tales imágenes con un suceso, igual hay una operación a nivel compositivo visual que agita indicios que apuntan a un fuera de ellas. Las imágenes están señalando otras faltantes en la memoria y, a su vez, propician sus propios llamados. Una especie de árbol genealógico de imágenes de la resistencia y el dolor se va propiciando, pese a que quien especta se vinculen o no con el suceso preciso. Asimismo, se van revelando unos pasadizos en la profundidad de cada imagen que tanto dependen de su concatenación con otras como se manifiestan en la fuerza de su autonomía.

Junto a las imágenes no hay comentarios, nada que se explique sobre ellas. Para quienes le seguimos la pista a la producción cinematográfica de Mario Rodríguez, sabemos que en la morfología de su poética está una especie de economía radical del habla. El decir está manifiesto en la composición casi pictórica de los cuadros que componen sus películas, pero no en la enunciación oral. Tal vez, por eso, ciertas voces o breves diálogos resultan memorables, por la fuerza de la resonancia que producen en la espesura silenciosa de las imágenes.

En una suerte de respiración dilatada sobre el trabajo, la pregunta sobre qué implica hacer historia desde la ficción lanza tentativas de respuesta. Mario se aproxima a la historia, trae restos, materiales residuales que va recogiendo en su propia afición documental. Con una especie de cuidadosa solemnidad los deposita ahí frente a nosotros sin intervenirlos directamente. Lo que nos ofrece, además, son bocetos que se sitúan en los bordes de lo residual y lo expanden. Ello va labrando una especie de mapa que permite que la imagen nueva habite en un mismo espacio que las ya asentadas en el imaginario dominante. Poco a poco ese territorio que va construyendo su poética recupera una calidad carnal que los relatos oficiales han ido apolillando y permiten que se haga tangible su fulgor.

Justo en donde la historia oficial no dio la posibilidad de que se levante un archivo, Mario se permite construir una tentativa de imagen no registrada hasta el momento, pero que emerge incandescente. Lo que hace es una suerte de producción de imágenes borradas. Al generar su emergencia, ellas piensan también en ese estado de emergencia (en su doble connotación: en su carácter naciente y urgente). La historia necesita de dicha fisicalidad para pensarse a sí misma. A su vez, este ejercicio le permite al cine —en tanto lenguaje— agitarse y experimentar su capacidad de arrojar su acción técnico-experimental al servicio de la historia.

A propósito de unas conversaciones con el autor de la película por la articulación de este texto, comenta que en la génesis de este proyecto se dispuso a acercarse a los diarios de la época para rastrear la movilización obrera y contar el número de fotos que circularon y no encontró más que unas pocas. Así, su oficio se situó en producir la aparición de lo que hasta eso momento no había sido mirado, más que a través de la literatura.

La película se aproxima al hecho, lo narra tangencialmente sabiendo que lidia con zonas huecas y mudas. A la vez, va produciendo archivos y va produciéndose a sí misma como archivo. En términos formales hay una cadena de imágenes en movimiento que poco a poco genera paisajes alusivos al suceso (o tal vez cabría decir a *un* suceso que es, al tiempo, todos los sucesos posibles que relatan las memorias de la resistencia en el tiempo), pero hay también una alternancia con imágenes fijas en ese ejercicio.

La película hace visible en su seno una mirada que dispara fotografías que se van revelando delante de quienes la observan y que, a través de ese gesto, ofrece una suerte de desdoblamiento del acto del mirar. Vemos —como espectadoras/es— dos lenguajes que se dan vida entre sí. El cine y la fotografía se traslapan o, tal vez, quepa decir que se contienen y descontienen entre sí. El cine da lugar al nacimiento de una serie de fotos que, dispuestas por efecto del montaje, engendran —a su vez— la película. Ambos lenguajes, de ese modo, hacen otro acto en su complicidad: forjar (volvemos al origen de ficcionar en su *ingere*) la historia.

En un ejercicio que se emparenta con el de Gallegos Lara, a través de *Las cruces sobre el agua*, *Las fotos del obrero* se erige como un proyecto que sale del biopoder —que en términos foucaultianos se enfocaría en la forma en la que el poder administra nuestras vidas— para ir hacia la biopotencia para azuzar la historia. Dice el filósofo y director escénico Peter Pal Pébart:

«La vida», aquello que parecía enteramente sometido al capital o reducido a la mera pasividad, aparece ahora como la fuente mayor de valor, reserva inagotable de sentido, manantial de formas de existencia, germen de direcciones que extrapola las estructuras de comando y los cálculos de los poderes constituidos (pp. 9-10).

Es esa vida mencionada por Pal Pébart la que se agita por efecto de la ficción y por las tácticas de montaje que no es otra cosa que el desordenamiento y la puesta en relación de una imagen junto a otra. Ello, con un cuidado singular en su tempo para que habilite un campo energético que eclosiona lo habitualmente mirado.

Interludio II: Rememorar, establecer vínculos acontecimentales

Tal vez quepa decir que más allá de (re)hacer la historia, el proceso del juego ficcional abre un corredor con los modos de hacer memoria. La memoria es un acto del presente, pero arroja luces al pasado (no solo reconecta con él, sino que lo reobra) y crea un camino alumbrado al porvenir. Es el ejercicio de la memoria que permite configurar un archivo ficcional relativo al pasado y acciona el ejercicio de una archivología para el porvenir. En ese acto se le permite al presente que respire de otro modo como interfaz de esas relaciones con el tiempo.

El proyecto artístico en cuestión hace visible que hay dos acontecimientos que están coproduciéndose entre sí. Ellos son el del suceso histórico como tal y el acontecimiento de la operación artística como reorganizador de tal suceso. Este último, a su vez, arrincona a la Historia en su relato gobernante. Cabría recordar que «hacer o practicar la historia es desvelar los modos en que esta se escribe y al mismo tiempo advertir lo que la historia hace» (De Naverán, 2010, p. 9). De la autora mencionada retomo el hecho de «practicar la historia», lo que habla de una posibilidad móvil de encarar la historia. Es en esa condición kinésica que la historia se decrea a sí misma, para ofrecer lo que está en el núcleo de sí que es expansivo.

Esas dos capas operarias acontecimentales permiten salir de las nociones binarias de criterios de verdad o falsedad para ir al cultivo de elementos de expansión del sentido (de los sentidos que sensibilizan la vida). Y, en consecuencia, de elementos habilitantes de una cadena de afectos que propician otros efectos sobre la memoria. Un ejercicio de justicia poética se produce, lo que genera un pacto con lo vital generativo y no un pacto con la muerte como clausuradora significativa.

Dice Georges Didi-Huberman (2021): «Las imágenes duran, tienen memoria, hacen que la historia dure. ¿Cómo pensar esto? La duración se construye a cada momento en una cierta relación entre historia y memoria, presente y deseo» (p. 11).

II. Las fotografías: la fuerza del retrato, poner el rostro para ocultarlo y develar otro

En el apartado I se indicó cómo la película *Las fotos del obrero* guarda en sí un proyecto fotográfico que, al tiempo, produce al propio filme. Vale decir que esta obra doble es detonante de un proyecto expositivo —que fue inaugurado en la Casa de la Cultura Núcleo del Guayas (Guayaquil, el 15 de noviembre de 2022)— y que se despliega en muchos lenguajes, direcciones, sensibilidades, etc. La película de algún modo es el gran archivo, entendido tal término en sus dos acepciones: como documento, pero también como dispositivo contenedor de otros documentos, que son las diversas formas de expresión del proyecto.

En la película, como se refirió en lo previo, se despliega la construcción del archivo fotográfico de manera discreta. Ese archivo se ha vuelto tangible a través de la configuración de fotografías físicas que, de algún modo, salen del dispositivo cine. Se trata de una veintena de imágenes de tamaño postal y otras de mediano formato se han constituido y se colocan como repertorio gráfico del suceso para la ciudad. El fotógrafo que interviene en dicho quehacer, bajo la conceptualización del director general del proyecto, es Ricardo Bohórquez, un artista que tiene una relación insistente con la ciudad y la memoria. En el conjunto de las fotos hay algo que se

juega de manera radical: la puesta en visibilidad de los cuerpos de los obreros, con un énfasis en particular en muchas de ellas, sus rostros.

Hay, en términos pragmáticos, una recurrencia al retrato como mecanismo para dar un estatuto representacional a las y los obreros que arrojaron el cuerpo a la lucha. El *casting* para la película y para el archivo fotográfico se hizo —mayoritariamente— con el equipo estudiantil de la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad de las Artes, en donde laboro como docente. Es gracias a este puente con el que me conecto con este proyecto y mis propias preguntas investigativas sobre los cuerpos como operadores de sentido, dispositivos de registro, activadores del sentido.

De la mano de Jean-Luc Nancy me arrojo a pensar en lo que el retrato activa. Si bien el autor francés habla del retrato en términos pictóricos me sirve para horadar de una manera en términos macro. Y, a la vez, desplazarme para problematizar lo que se suscita en términos de derecho a la representación, a dar la cara, trocar la cara por otra, poner en tensión mecanismos de presencia y ausencia.

El retrato está hecho para *guardar* la imagen en ausencia de la persona, se trate de un alejamiento o de la muerte. El retrato es la presencia del ausente, una presencia *in absentia* que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta de invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene. El retrato evoca la presencia, con los dos valores de la palabra francesa *rappel*: hacer volver de la ausencia, y rememora en ausencia. El retrato, pues, inmortaliza: vuelve inmortal en la muerte (Nancy, 2006, pp. 53, 54).

Lo estremecedor de la frase de Nancy en el contexto de este proyecto expositivo es lo de «guardar la imagen en ausencia de la persona». Lo que cabe recordar es que esa presencia que se guarda, no es la de los rostros originales, pero sí es la puesta en presencia de unos rostros que señalan una borradura. En tal sentido, lo original es lo que produce lo ficcional, lo que ella da origen, y —por ende— es lo que permite que tenga lugar aquello que no había tenido derecho a ser registrado. En términos teatrales se abren inquietudes relativas a cuál es la posibilidad que tenemos de representar al otro, que siempre compromete a un ejercicio ético radical.

No se trata, pues, en estas fotografías de representar a los y las obreros desaparecidos, sino de prestar los cuerpos para que esas apariciones tengan volumen. Asimismo, tomen posición, nos miren, abran la mirada (en el amplio y no ocularcentrista sentido del término) de la historia y hacia la historia, confronten sin rodeos el espacio de lo hasta ahora ausente.

Dispongo la siguiente imagen para seguir pensando:



Cortesía del equipo de *Las Fotos del Obrero*

Las jóvenes que están junto a la mujer afro en la esquina son mis estudiantes. Veo sus rostros y no los veo. La fuerza del rostro está, pero no están sus identidades. Los cuerpos actúan como vectores de fuerzas que las exceden. En términos actorales no activan unos personajes, sino que ofrecen la fuerza de la persona en un acto de inteligencia corporal que al tiempo que proyecta toda la carnalidad hacia delante de modo expandido y dilatado. Se sustrae un yo demasiado claro para detonar que un espectro aparezca. Ahí, lo vibrátil que implica lo figural hace con quienes las vemos una operación inquietante que contiene lo múltiple.

Los cuerpos, gracias a su poder figural, invitan a un movimiento no solo físico o literal, sino también a una movilización afectiva en quien mira, activando esas figuras mediante asociaciones, desplazamientos, condensaciones de imágenes, recuerdos e imaginarios (Pérez Royo, 2022, p. 23).

Si bien la imagen es fija y activa un mecanismo mimético de la realidad, permite obrar una dislocación en sí misma. Los cuerpos (los fotografiados y los que miramos dichas fotos) experimentan un fuera de sí que conecta con la situación de crisis histórica que el propio proyecto alude. Hay una inmovilidad que en rigor no es tal, ya que produce una turbulencia no solo para el aparato perceptivo, sino para los relatos a nivel político. Sigo con Pérez Royo (2022):

Mediante la crisis los cuerpos se abren a la experimentación, necesaria para que un cuerpo salga fuera de sí, de la corporalidad aprendida cerrada

sobre sí [...]. Lo que las prácticas [añado yo: *artísticas o artistas*] pueden proporcionar es una situación de crisis que conduzca no solo a revisar y analizar la propia forma de habitar el cuerpo, sino a transformarla por medio de una experimentación que la y transforma, y que invita a inscribir hábitos en el cuerpo posteriormente y de forma más duradera. [...]. Se trata de propiciar un «soy un somos», desde el ensayo de corporalidades *fuera de sí* (pp. 147-148).

Vuelvo a la imagen y veo a las chicas que portan el afiche que dice Rosa Luxemburgo. Si no se conoce que hubo un comité en Guayaquil llamado de tal manera en primera línea del levantamiento de noviembre de 1922, igual ese signo guarda en sí la latencia de una memoria de insurrección feminista. Esas mujeres son las estudiantes y la líder sindical, sí, pero son también las mujeres del Comité Feminista y son las compañeras que Luxemburgo tuvo en su momento. Y son también las compañeras que tenemos quienes insistimos en la sororidad para pensar otros pactos con la vida posibles.

La foto genera sus propias correspondencias: no miramos solo la imagen retratada, sino todas las relaciones afectivas posibles que se nos activan, que tienen cuerpos reales que nos tocan, nos convocan, nos inquietan. Los rostros, muy focalizados, curiosamente por su fuerza icónica, nos hacen viajar fuera del foco. El misterio del retrato habla de su extrema fidedignidad poniendo en tensión la precariedad con la que usamos y repetimos el término *verdadero*.

III. Volver audible la memoria, despertar la memoria entre cuerpo y espacio.

Las Fotos del Obrero como proyecto expositivo tiene dos pliegues adicionales que activan la memoria de manera tridimensional y no lo reducen a una experiencia ocularcentrista. Uno de ellos es un trabajo aural configurado por Fredy Vallejos, artista sonoro colombiano radicado en Ecuador. Reconstituir un ecosistema aural del acontecimiento al que alude el proyecto artístico fue fundamental para cruzar el ecosistema del pasado con una atmósfera sonora del presente. En la sala en la que se inauguró la exposición, el trabajo sonoro abrió un portal que dislocó el tiempo del presente artístico. ¿Dónde está nuestro cuerpo cuando nuestros oídos viajan en el tiempo, cuando el sonido llega a ellos y saca a nuestros propios cuerpos en un *fuera de sí* —volviendo a la expresión de Pérez Royo—?

El proyecto de instalación sonora se levanta como un archivo vivo y vitalizante que abre una fisura al presente y permite un desplazamiento radical a los/las espectadoras/oyentes que se tornan, de cierto modo, testigos del acontecimiento artístico y del acontecimiento histórico. Entre disparos, arengas, capas de construcción sónica que generan un espacio de intensificación,

el cuerpo singular del espectador camina hacia una memoria colectiva y re-habilita sus relaciones con los otros cuerpos que se disponen a transitar la sala. El pensador francés Maurice Halbwachs (2004) afirmaba que «uno solo recuerda a condición de situarse en el punto de vista de uno o varios grupos y volver a colocarse en una o varias corrientes de pensamiento colectivo» (p. 36). Traigo a colación la frase porque el trabajo sónico permite justamente ramificar en múltiples direcciones los sentidos del público, ya que la instalación está apelando a su posibilidad de recordar desde el encuentro con modos de emisión resonante diversos.

Asimismo, la activación aural —activada mediante un software configurado especialmente para la ocasión— desajusta el poder de la mirada, puesto que oficia un pliegue que va de la visión a la escucha, pero también de la escucha hacia el movimiento del cuerpo que se pone alerta ante el estado de las cosas. Un recorte del tiempo se ha filtrado en el tiempo presente y provoca que los sentidos se dispongan al suceso en una cierta inclinación sensorial y no guiada por el intelecto en donde es posible, de tanto en tanto, cerrar los ojos, pero seguir siendo testigo de apariciones, de figurantes que arriban de manera misteriosa.

Así también, *Las Fotos del Obrero* se complementa con un trabajo performático activado por un grupo de estudiantes de Creación Teatral y Danza de la Universidad de las Artes, con la dirección de Julio Huayamave, que consistió en un transitar por las mismas calles por las que se produjeron las manifestaciones hace un centenar de años en Guayaquil. Previo a la performance, Julio con las y los chicos generaron un proceso de construcción colectiva de un periódico ficticio que recogía el suceso (acto de renarrar, al tiempo que ampliar, desviar, complementarlo) y ofrecía una mirada desde el presente de este.

El periódico —que en la sala expositiva también habitaba con otras imágenes como la de un mapa que permitía situar por dónde había transitado el levantamiento y un conjunto de frases de movimientos de resistencia obrera— apoyó el recorrido performático como elemento fundamental. Se trató de un ejercicio de recorrer para despertar la memoria contenida en los propios cuerpos de los performers/as al enfrentarse al gran cuerpo que es la ciudad.

Al transitar la urbe tras haber revisado la memoria de los periódicos y confrontarla con las propias respuestas, ella fue entregando los rastros de la violencia, de la desigualdad, de la fuerza obrera que estallan cualquier temporalidad acotada. Y entonces un despertar memorial fue provocándose. Dicha performance empezó justo detrás del monumento de Bolívar y San Martín en la mitad del Malecón 2000, frente a la ría Guayas, donde fueron arrojados los cuerpos de los obreros en la masacre de 1922. La travesía continuó por algunas cuadras a la redonda del centro de Guayaquil y los textos del panfleto real-ficcional fueron voceándose hasta entrar al espacio expositivo.

Al llegar al sitio de la muestra, cuya luz había disminuido, el silencio de los presentes se volvió carnosos. Los y las performantes alumbraron el espacio con velas. Llevaban también ramilletes de plantas. La fuerza de los cuerpos generó un ritual de luto colectivo en donde la audiencia pasó de ser testigo a ser participante de esa suerte de limpia colectiva que se fue dando. Asimismo, en el espacio de exposición estaba ubicado un cúmulo de tierra en una esquina, que recuerda una suerte de fosa anónima. Allí, en palabras de Huayamave, se constituyó la «exhumación de una danza de huesos».

La experiencia expositiva en sus múltiples lenguajes hizo que todos los cuerpos muestren su condición de archivos vivos que remueven y repotencian la memoria. Una reescritura de la historia se produce y provoca su manifestación inquieta, inquietadora e inquietante. Paul Ricoeur (2004) refería lo siguiente: «Veo en las tramas que inventamos el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal confusa, informe y en el límite muda» (p. 34). La frase del filósofo da cuenta de la potencia que contienen los tejidos que surgen de la invención pues son capaces de manifestar aquello que queda arrebatado (en su doble acepción: como sustraído y alterado) en lo vivencial. El lenguaje poético —en el amplio y diverso sentido del término— da cuerpo a esa excedencia.

Conclusiones

El proyecto *Las fotos del obrero*, en sus múltiples pliegues, ofrece una actualización de lo que implica la ficción en varios términos. Por un lado, en la suspensión de las convenciones sobre pasado-presente-porvenir. Por otro, en la pregunta sobre quién tiene derecho a la representación y quién puede prestar el rostro a alguien más. Adicionalmente, en el juego sobre lo original versus lo que es capaz de originar sentidos nuevos, operantes en múltiples direcciones. Y, finalmente, en lo que es capaz como reorganizadora de los relatos. Todo ello, acompañado de la potencia del montaje como fórmula siempre dislocante para poner imágenes juntas de modo inaudito y propiciar disímiles modos de sentir la vida por fuera de la retícula cultural dominantes.

Cuerpos que no habían tenido derecho a la aparición figural, y que solo existían en ciertos casos como nombres y cifras imprecisas, han podido tener fisicalidad con este proyecto. Con ese mecanismo, se sitúan en la memoria ocupando el lugar que requieren. El hecho de que algunas personas otorguen sus cuerpos para que otros cuerpos aparezcan es ofrecer un volumen, una tangibilidad, una posibilidad de ocupación con relación a una borradura macropolítica ideológica. Asimismo, volver audible un plano de consistencia de la memoria es empujar a la Historia a que preste oídos frente a lo que ha querido eludir de su espectro sonoro.

Que estas presencias ficcionales permitan el remontaje de la realidad de maneras insólitas, pone en valor las acciones contrahegemónicas que se sostienen gracias a los dispositivos poéticos. De igual manera, permiten mapear una circuitería de resistencia obrera que para el momento que habitamos puede ofrecer pistas importantes de convivio y poiesis.

Referencias bibliográficas

- De Naverán, I (Ed.) (2010). *Hacer historia. Reflexiones desde la práctica de la danza*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego-Institut del Teatre-Mercat de les Flors.
- Didi-Huberman, G. (2021). *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*. Madrid: Shangrila.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Nancy, J.-L. (2006). *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Pérez Royo, V. (2022). *Cuerpos fuera de sí. Figuras de la inclinación en las artes vivas y las protestas sociales*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración. Vols. I, II y III*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Ciudad de México: Paso de Gato.