

ECUADOR

# Debate<sub>95</sub>

Quito/Ecuador/Agosto 2015

## **Imágenes y objetos: etnografía y vidas sociales**

¿Declive de la Revolución Ciudadana?  
Conflictividad socio-política: Marzo-  
Junio 2015

Para una etnografía de ciertos  
objetos: La joyería contemporánea

Repensando la imagen y el imaginario  
del comunero costeño en Ecuador:  
Reflexiones teóricas y audiovisuales  
del documento etnográfico  
"Comuna Engabao" (2014)

El cuerpo como lugar de cono-  
cimiento: Visualidades alternas y  
paisaje encarnado en Ecuador y  
Bolivia

La fotografía como indicador de las  
relaciones entre anfitrión y visitante:  
el turismo comunitario en Yunguilla,  
Ecuador

El imaginario de los monumentos  
locales en contextos migratorios: el  
caso de Machala

¡Carajo, soy un indio! Me llamo  
Guayasamin: 'Raza' y producción  
cultural en el Ecuador

Islamofobia: la lucha contra el estigma  
del terrorismo islámico en Quito

Propuestas conservadoras frente al  
problema agrario: un análisis en la  
década de los treinta del Siglo XX

Clases subalternizadas en el desarrollo  
urbano de Guayaquil: el caso de los  
comerciantes informales ciegos

Una aproximación a las agendas de  
integración suramericana: ALBA y  
UNASUR

# ECUADOR DEBATE 95

---

Quito-Ecuador • Septiembre 2015

PRESENTACIÓN / 3-5

## COYUNTURA

- ¿Declive de la Revolución Ciudadana? / 17-26  
*Hernán Ibarra*
- Conflictividad socio-política: Marzo-Junio 2015 / 27-32

## TEMA CENTRAL

- Para una etnografía de ciertos objetos: La joyería contemporánea / 33-48  
*Xavier Andrade*
- Repensando la imagen y el imaginario del comunero costeño en Ecuador: Reflexiones teóricas y audiovisuales del documento etnográfico 49/64 “Comuna Engabao” (2014)  
*Libertad Gills Arana*
- El cuerpo como lugar de conocimiento: Visualidades alternas y paisaje encarnado en Ecuador y Bolivia 65/82  
*Violeta Montellano Loredo*
- La fotografía como indicador de las relaciones entre anfitrión y visitante: el turismo comunitario en Yunguilla, Ecuador 87/97  
*York Neudel*
- El imaginario de los monumentos locales en contextos migratorios: el caso de Machala 99/110  
*Patricia Ramos*
- ¡Carajo, soy un indio! Me llamo Guayasamín: ‘Raza’ y producción cultural en el Ecuador 111/128  
*Angélica Ordóñez Charpentier*
- Islamofobia: la lucha contra el estigma del terrorismo islámico en Quito 129/144  
*Fadia Paola Rodas Ziadé*

## DEBATE AGRARIO-RURAL

- Propuestas conservadoras frente al problema agrario: un análisis en la década de los treinta del Siglo XX 145/154  
*Manuela Sánchez Noriega*

## **ANÁLISIS**

- Clases subalternizadas en el desarrollo urbano de Guayaquil: el caso de los comerciantes informales ciegos 155/170  
*Arduino A. Tomasi*
- Una aproximación a las agendas de integración suramericana: ALBA y UNASUR 171/186  
*César Ulloa Tapia y Patricia Hidalgo Albuja*

## **RESEÑAS**

- Balance crítico del gobierno de Rafael Correa 187/189
- Identidades en transformación: Juventud indígena, migración y Wexperiencia transnacional en Cañar, Ecuador 190/193

# Repensando la imagen y el imaginario del comunero costeño en Ecuador: Reflexiones teóricas y audiovisuales del documental etnográfico *Comuna Engabao* (2014)

Libertad Gills Arana<sup>1</sup>

*El propósito del video etnográfico y experimental fue generar un espacio público donde los participantes de la Comuna Engabao, pudiesen dialogar sobre su pasado y presente y de esta manera, participar activamente en la construcción de su futuro, no solo sobre las luchas territoriales de la comunidad, sino también sobre las cotidianas de supervivencia. De esta manera, el cine y el formato audiovisual tienen la capacidad de acompañar un debate, no para definirlo ni limitarlo, sino para expandirlo tanto en el pensamiento del espectador como del participante; (es parte de) un proceso para recordar a través de la imagen y del sonido, en la que tanto la memoria como la forma que ésta adquiere van cambiando según el contexto del espectador-participante.*

## El caso Engabao

**A** principios de marzo de 2015, después de décadas de ser prácticamente invisible para los medios, la comuna Engabao, ubicada en la provincia de Guayas a cien km de la ciudad de Guayaquil y a siete km del Cantón General Villamil Playas, con aproximadamente 4.300 habitantes, de pronto estuvo en los titulares de los periódicos más importantes de Ecuador: “Grupo Noboa defiende posesión en Engabao” (*El Universo*, 13/08/2014), “Malestar en Engabao por obra de muro en terreno disputado” (*El Universo*,

19/02/2015), “Comuneros de Engabao derrumban siete casas en terreno en disputa” (*El Universo*, 04/03/2015), “Desalojo en Engabao terminó con la quema de viviendas” (*Expreso*, 04/03/2015), “Comuneros defienden sus tierras de ‘invasores’” (*El Telégrafo*, 15/03/2015).<sup>2</sup> Fue tanto el alboroto en los medios y las redes sociales que hasta el presidente de la nación Rafael Correa mencionó Engabao en su enlace ciudadano, desde Puyo, diciendo:

Hubo violencia, disturbios en la comunidad Engabao, cantón Playas, provincia

---

1 M.A. Antropología Visual y Documental Antropológico, FLACSO-Ecuador. Docente en la Escuela de Cine de la Universidad de las Artes, Guayaquil.

2 En Ecuador, y específicamente en la Península de Santa Elena y en la Provincia del Guayas (donde está ubicada Engabao), las “comunidades” son comunidades conformadas por personas de origen indígena quienes tienen un derecho ancestral a la tierra, derecho reconocido por la Ley de Organización y Régimen de Comunas de 1937. Hasta que punto dicha ley “reconoce” este derecho es cuestionable. Según la antropóloga Silvia

del Guayas. Compañeros, saben que estamos con ustedes... Pero es inaceptable cualquier acto de violencia. Se han quemado casas, por favor paren eso. Tampoco vamos a permitir que sean agredidos... Para nosotros la justicia y la verdad está de lado de los comuneros de Engabao. Nuestra preferencia, la opción preferencial, por los más pobres. (Rafael Correa, Enlace Ciudadano # 415, 14 de marzo de 2015).

El Grupo Noboa pidió órdenes de captura contra seis comuneros, reclamando “la debida protección a la propiedad privada a la Gobernación de Guayas” contra la “permanente amenaza de los comuneros” (*El Comercio*, 22/03/2015). Luego fue arrestado Clovis T., uno de los dirigentes de la comuna. Después, los medios se olvidaron del tema; no hubo seguimiento con el comunero encarcelado. Quedó ahí.

En 1991 el escritor guayaquileño Jorge Martillo Monserrat, en su libro *Viajando por Pueblos Costeños*<sup>3</sup> describe su paso por Engabao: “Todos parecen dormir un sueño eterno. Unos pocos tejen redes envueltos en un silencio de mar dormido”, empieza su relato. Sobre el Puerto: “A las dos de la tarde llegan, como por arte de magia, los pescadores... Parten a las 4 de la tarde. En Las Piedras, los tablistas no cesan de cabalgar olas. En sus carros suena música

moderna” (142-143). Queda en evidencia la percepción de una pasividad extendida dentro de la comunidad, cuyos integrantes “parecen dormir un sueño eterno”, trabajando rodeados de un “silencio” estático, interrumpido de vez en cuando por la música “moderna” de los ciudadanos surfistas que visitan Las Piedras. Esta representación poética y romántica pinta un cuadro estigmatizado del costero latinoamericano dentro de un pasado etnográfico: un ser que permanece en un pasado pasivo y pre-moderno, amenazado con ser despertado por una modernidad ajena.

Adicionalmente a las representaciones del comunero por un lado, como violento, y por el otro, como pasivo y pre-moderno, se suma una tercera representación del comunero como “raro”. Es común en Playas y Guayaquil que la gente se refiera a los engabadeños con el nombre “los rusos”, para describir su supuesto bajo nivel de educación, sus “tradiciones” particulares –como la costumbre de usar dientes de oro– y en general porque parecen provenir “de otro mundo”. Dependiendo a quien se le pregunte, cada uno da una razón diferente para el apodo. La razón no importa tanto como el efecto que produce. Para los engabadeños, el

---

Álvarez, “...En ningún caso parece que la medida jurídica impuesta por el gobierno nacional, tuviera como intención el reconocimiento de la territorialidad a las entidades étnicas... La racionalidad en términos coloniales continuó orientando las decisiones legislativas. Se trataba, aunque consintiendo formas particulares de reproducción y tenencia de bienes colectivos, de adaptarlas al orden del sistema jurídico hegemónico en consonancia con las políticas económicas de orden internacional” (2002: 10). La situación se hace más compleja aún por un sistema corrupto de titulación de tierras que ha permitido que varias personas tengan supuestos títulos de propiedad privada en tierras comunales –sucede–, incluso, que varios individuos tienen títulos para exactamente las mismas hectáreas. A causa de problemas inherentes a la medida jurídica como al sistema de titulación de tierras en el país, comunas como Engabao han pasado por lo menos las últimas cuatro décadas en constante disputa con individuos y grupos empresariales que reclaman derechos de propiedad sobre terrenos comunales.

3 Este libro de Jorge Martillo Monserrat fue financiado por el Programa de Manejo de Recursos Costeros, la Fundación Pedro Vicente Maldonado y el Banco del Progreso, en un convenio técnico entre el Gobierno de Ecuador, la Universidad de Rhode Island y USAID.

nombre “los rusos” es despectivo; no es un nombre que viene desde el pueblo y con el que los comuneros se identifiquen. Es un nombre que lo excluye al engabadeño y lo reduce a un “otro”; y de esta forma le niega al pueblo de Engabao su propia historia y el protagonismo para narrarla.

Estas representaciones, la del costeño salvaje y la del costeño pasivo, rústico o raro, son representaciones esencialistas que crean un imaginario del costeño ecuatoriano del cual él está excluido como protagonista. Por esta razón, cuando suceden eventos como el de marzo de 2015, se pinta al engabadeño comunero como un violento salvaje (“amenaza permanente”) o como un ser pacifista que lucha por primera vez contra un gran poder (“gente de paz”, “no tienen formación militar ni experiencia en conflictos”); en un artículo, incluso, resaltan ambas representaciones: “Es un pueblo tranquilo, con gente muy pacífica”, comenta [un comunero], pero esta versión se contradice con los recientes hechos” (*El Telégrafo*, 15/03/2015).

Edward Said en su trabajo *Orientalismo* (1990 [1978]) analiza como el imaginario del Oriente que ha perdurado durante varios siglos, a través de la literatura occidental, fue construido para legitimar y justificar intereses coloniales e imperialistas y los actos de violencia cometidos para sustentar dichos intereses. La representación esencialista del Oriente, que le atribuye “sensualidad, su tendencia al despotismo, su mentalidad aberrante, sus hábitos de imprecisión y su retraso” (ibid: 248), construye un imaginario que se convierte mediante el lenguaje (textual y visual) –en el juego de lo verdadero y lo falso– en un objeto de pensamiento que persiste hasta el presente y que tiene efectos muy

concretos en la vida de las personas que han sido objetivizadas.

En el caso de Engabao, como en otras comunidades, el imaginario del comunero costeño como un ente pasivo ha sido usado para justificar incursiones de bandas armadas desde la década de los 80 con el fin de amenazarlos, humillarlos y crear un estado de miedo que permanece en la comunidad hasta el presente. Hoy en día, el costeño, y en particular, el pescador, es esencial para la producción de riqueza en el país, sin embargo, su memoria histórica, es decir su conocimiento de sí mismo, está continuamente negado por los procesos de “modernización” de los puertos y por ende, en los procesos económicos del país y de la región. En dichos procesos de “modernización”, el pescador está subordinado a una posición de dependencia frente a los intereses de los comerciantes, de los líderes y políticos y hasta del mismo Estado. De esta manera, las lógicas del pasado persisten en el presente, y al pescador comunero se le sigue negando su lugar en la historia como agente de conocimiento, productor de memoria y protagonista.

Dentro de este contexto particular, se realizó este proyecto de investigación y de creación audiovisual de 2011 a 2013. Desde mis primeros viajes a Engabao, observé que la comunidad vive un momento clave de transición entre comuna y parroquia, puerto pesquero y balneario turístico, propiedad colectiva y privada, caracterizada por una intersección de múltiples intereses económicos y políticos. Un punto que contiene todos los puntos, Engabao es un microcosmo, un aleph, de tensiones de poder contradictorias que existen, no solo en esta comuna sino en la mayoría de las comunas de la provincia de Santa

Elena, y otras comunidades de Latinoamérica.

La Comuna Engabao se diferencia de otras comunas de la región por su organización y unión, que se fortalecieron en una larga lucha para defender su territorio contra el empresario y seis veces candidato presidencial Álvaro Noboa –considerado el hombre más rico del Ecuador–. Esta lucha empezó en la década de los 80, continuó en los 90 y se extiende hasta el presente, como lo confirman las confrontaciones recientes. A pesar de la existencia de otros “invasores”, es la lucha prolongada contra Noboa por el puerto de Engabao la que más resalta como una “memoria social”, es decir, una memoria que “está ligada a un sentido de pertenencia a grupos sociales de un tipo o de otro” (Fentress y Wickham 1992:ix) y se menciona de manera sorprendentemente similar de una narración a otra (Roseman 1996:843).

Para Halbwachs (1950) la memoria es una reconstrucción social del pasado modificada y re-modificada desde un presente a través de narrativas construidas socialmente. La memoria, en otras palabras, no está solamente basada en la realidad de los acontecimientos ocurridos, sino que también conlleva los conocimientos y experiencias que ocurrieron desde entonces, los cuales implican otra relevancia para el momento temporal desde el presente de donde se recuerda. Las memorias son representaciones de lo que fue desde un punto de vista retrospectivo donde los detalles de lo que fue (y cómo y dónde) tienen significados y valores de importancia en un constante proceso de transformación.

Para Engabao, la memoria de la lucha contra Noboa está estrechamente co-

nectada a la decisión de la comunidad de iniciar el proceso para convertirse en comuna, en el año 1982 y a su éxito, cuando por fin consiguieron el estatus jurídico en 1995. Para el pueblo de Engabao, el ser comuna y la lucha por la tierra son hechos interconectados porque si no fueran comuna, se entiende que no habrían ganado la lucha por la tierra, o como dice un comunero, “Si no hubiera habido comuna, ¿a dónde nos recostamos? ¡Ya nos hubieran invadido todito esto!” (Julio, comunero fundador, 2012, entrevista con la autora).

Por otro lado, esta lucha territorial también adquiere un mayor significado cuando se encuadra en el contexto de la fuente principal de trabajo: la pesca artesanal, que se desarrolló como fuente principal de trabajo en los 80. En esa década los pescadores empiezan a comprar motores de borda y a invertir en equipo. Es justamente en este momento cuando amanecen un día con el puerto cercado, el paso prohibido al lugar de trabajo. Por esta razón, como confirmé en mi investigación, existe una fuerte conexión en la memoria colectiva de los comuneros de Engabao entre 1) la fundación de la comuna iniciada en 1982; 2) la lucha por la defensa de su territorio contra Álvaro Noboa que empezó en los 80 y 3) la identidad como comunidad pesquera que se concretó también en los 80.

### **El cine etnográfico como herramienta de investigación de la memoria colectiva**

Una cosa es declarar a través de la escritura académica que una parte importante de la identidad engabadeña está formada por estos tres elementos (comuneros-luchadores-pescadores),



cada uno conectado a un evento particular (formación de la comuna-pelea contra Álvaro Noboa por el puerto-desarrollo de la economía pesquera) que ocurrió más o menos en la misma época. Otra cosa, muy distinta, es poder reflejar y transmitir estas conexiones a través del cine y sus dos componentes principales: la imagen y el sonido.

El lenguaje del cine puede ser un lenguaje mucho más poético que la escritura académica porque es un lenguaje metafórico. Como explica David MacDougall: “Cuando un filme crea ideas, lo hace mediante variaciones recurrentes de un conjunto de temas, o superposiciones de material, o lo que Eisenstein llamó “colisión”. Comenzamos a ver las cosas en términos referidos a otras cosas, es decir, las vemos metafóricamente” (MacDougall, 1996: 373). El montaje de imagen y sonido es clave en este proceso de transmisión de ideas.

Mientras los medios escritos valoran la explicación (la objetividad), los medios visuales –al transmitir “comportamiento humano testimonial”– tienen la capacidad de valorar la experiencia (la subjetividad), tanto del sujeto de estudio como del investigador o de la persona detrás de la cámara en el caso del cine (MacDougall 1978: 420). De esta manera, los medios visuales ofrecen posibilidades para encontrar una solución al problema planteado por la crisis de la representación. En vez de exigir una totalidad del conocimiento empírico como tienden a hacer los medios escritos etnográficos clásicos, los medios audiovisuales tienen la capacidad de ofrecer un conocimiento parcial de la experiencia personal (Möller Gonzalez 2011: 5).

Como principal herramienta de investigación decidí utilizar la cámara y realizar un proyecto audiovisual que

acompañe el componente textual. Estuve viviendo y filmando en Engabao desde fines de enero hasta mediados de julio del 2012; luego edité un primer corte del documental y lo proyecté en Engabao, primero a los “protagonistas”, después en una asamblea comunal y luego (varias veces) en el espacio público del parque central. Sobre estas proyecciones hablaré más adelante. Filmé las reacciones y los comentarios de los comuneros y con este material realicé un video en doble pantalla donde por un lado vemos escenas del primer corte, y por el otro vemos a los comuneros mirando el film y reaccionando. Este video, titulado “Cine Foro: Comuna Engabao” se proyectó en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito en enero 2014, en la exposición Proyectos sobre los trabajos ganadores del Premio Mariano Aguilera 2012. Seguí trabajando el documental y lo estrené en junio 2014 en el Festival de Cine Documental Internacional EDOC y en el Festival Ecuador Bajo Tierra. Un par de meses después, lo estrené en Engabao y en el cantón General Villamil Playas. El documental se titula Comuna Engabao y tiene una duración de 52 minutos.

¿De qué forma la memoria colectiva de Engabao se visibiliza en el presente? ¿Cómo puede la cámara reflejar esto y transmitirlo al espectador? Estas son las preguntas que me hacía antes, durante y después de filmar y las continúo pensando mientras escribo. Encontré que el protagonismo del pueblo y su memoria colectiva se visibiliza tanto en la narración y el testimonio local como en el cuerpo y su relación al entorno o paisaje.

El documental muestra, por un lado, las subjetividades de los comuneros a través de varias secuencias construidas a partir de relatos de vida, donde



la voz del comunero fundador está impuesto sobre imágenes de la actividad comunal. Como explica Bertaux (1999 [1980]: 15), el relato de vida es un relato de experiencia y, por ende, nos informa sobre la persona que lo cuenta pero también sobre su mundo y cómo él o ella lo entiende.

En este caso, el uso de los relatos de vida también tienen una importancia dentro de las lógicas de la misma comunidad. Un señor, ex presidente de la comuna, después de la proyección del documental en la casa comunal, dijo: “...Hemos tenido conversaciones con los abuelos, tatarabuelos... Y a mí siempre me ha gustado tener esa visión, conversar para conocer, saber... Porque desgraciadamente en antes como dijo la señora, no había profesores” (Comunero, 2013, entrevista). La historia oral –más allá del relato de vida como técnica de investigación– tiene un valor irremplazable para Engabao porque es un pueblo que ha estado geográficamente aislado por falta de carreteras y por ende, sin acceso a formas institucionales de educación. Bajo estas circunstancias, la historia oral y las experiencias de la gente mayor cobran otro significado porque ofrecen una manera de “salir adelante” a través del conocimiento compartido y colectivo, pasado de una generación a otra. Al mantener la historia oral en los relatos de vida, el documental es coherente con esta forma local de narrar y preservar historia.

Otro método de investigación de importancia para este trabajo fue la observación participante. Para Rosana Guber (2012), la participación es parte necesaria de la observación.

Es tarea del investigador aprehender las formas en que los sujetos de estudio producen e interpretan su realidad para

aprehender sus métodos de investigación. Pero, como la única forma de conocer o interpretar es participar en situaciones de interacción, el investigador debe involucrarse en estas situaciones a condición de no creer que su presencia es totalmente exterior ni que su interioridad lo diluye” (Guber: 45).

Tanto yo, en posición de investigadora, como la cámara, mi herramienta de investigación, oscilábamos entre lo observacional y lo participativo. Al principio especialmente, la cámara era esencialmente observacional pero a medida que transcurría el tiempo y la gente me conocía mejor, y yo a ellos, la cámara se volvió más participativa, me permitía moverme con los actores, predecir sus próximos movimientos e interactuar con los actores. De esta manera, la cámara como extensión de mi cuerpo se “convierte entonces, en el principal instrumento de investigación y producción de conocimientos (*ibid*).

Para Jay Ruby (2000), antropólogo visual y autor, el etnógrafo visual comunica su experiencia personal en el proceso investigativo a través del uso de la cámara. Ni la cámara pasiva ni la observación participante bastan para hacer antropología. La cámara necesita revelar la posición teórica y metodológica del etnógrafo y ser el vínculo a través del cual se expresan sus experiencias e interpretaciones. Afirma:

Una cámara pasiva usada para crear filmes de estilo observacional puro no revela cultura. El investigador debe, de alguna manera, extrapolar desde las particularidades de una conducta observable hacia las generalidades de la cultura. Algunos de los datos necesarios deben ser inducidos de los sujetos estudiados a medida que el etnógrafo se vuelve un agente provocador. Otros datos se vuelven parte de la experiencia del etnógrafo como participante. (Ruby: 241).



Al revelarse en su documental, el etnógrafo declara su participación en la investigación y de esta manera, evita el error de pretender estar mirando desde afuera de la acción, observando pasivamente sin influir en lo que ocurre delante de la cámara. De esta manera también el etnógrafo se anuncia como coetáneo al sujeto de estudio; ambos habitando el mismo espacio y tiempo, tanto el que está delante de la cámara como el que está detrás de ella (Fabián 1983).

Jean Rouch, antropólogo y cineasta francés, utiliza la cámara de mano y la libertad corporal para acercarse al sujeto de observación y disminuir la distancia entre el etnógrafo y el sujeto de estudio. Rouch utiliza el concepto de *ciné trance* para describir este estado de participación activa de la cámara, del grabador de sonido y del director, cuando éste cae en un trance durante el ritual de rodaje. Rouch dice:

Para mí, entonces, la única manera de filmar es caminar con la cámara, llevándola a donde sea más efectiva e improvisando otro tipo de coreografía con ella, tratando de que cobre vida al igual que la gente a la que está filmando... [el cineasta] deja de ser lo que era, para convertirse en un ojo mecánico acompañado de un oído

electrónico. A este estado extraño de transformación que experimenta el cineasta yo le he llamado, haciendo una analogía con el fenómeno de posesión, como “*ciné trance*” (Rouch 2003: 39).

Lo que Rouch describe aquí es la capacidad de la cámara de transformar la experiencia del cineasta mientras está filmando.

En mi experiencia, la cámara de mano me permitió ver realmente lo que estaba delante de mí, y al cuadrar cada imagen y cada movimiento, ir interpretando y dando otro sentido a todo lo que ocurría. Mientras más me fui conscientizando sobre la historia de Engabao, sus conflictos pasados y presentes, mejor pude filmar los eventos cotidianos porque tenían un sentido que iba más allá de lo que se veía a primera instancia. Por ejemplo, mientras una señora se preparaba para descabezar el chancho, yo re-cuadraba la imagen y vi una camioneta de militares al otro lado de la calle. Cuadré la imagen para que cuando ella finalmente corte la cabeza, se puedan ver los militares en el mismo cuadro. Probablemente no habría filmado de esta manera si no hubiera sabido que la comuna de Engabao tenía problemas de tierras con la Fuerza Aérea Ecuatoriana, que hace rutinariamente prácticas con explosivos detrás de la escuela del puerto de Engabao.

Filmando lo cotidiano, poco a poco, vi que todo momento del presente puede ser interpretado y es interpretado tanto por ellos como por mí, desde un pasado, desde un conocimiento basado en la experiencia. Mientras más experiencia tenía en Engabao, mientras me-

mejor conocía sus historias, sus leyendas y anécdotas, mejor podía *ver* y *filmar* lo que pasaba en el presente. Fue así que encontré un sentido en el presente desde el pasado y en el pasado desde el presente, a través de la cámara de video y gracias a las relaciones que pude formar con la gente de Engabao.



Está claro que la cámara tiene la posibilidad de mostrar la experiencia del investigador/cineasta y de la relación entre el investigador/cineasta y la persona filmada. La cámara observadora-participante también puede transmitir la memoria del sujeto filmado a través del cuerpo. Para la antropóloga y cineasta argentina Carmen Guarini, la memoria se visibiliza en el cuerpo. En su último documental, *Walsh entre todos*, Guarini se centra en el trabajo del pintor Jorge Perrín y de un colectivo de artistas y no artistas que reinterpretan las fotos en blanco y negro de rostros de desaparecidos, pintándolas a mano. Guarini filma el proceso detrás de este trabajo colectivo de memoria, mostrando un espacio en el cual el arte y el activismo son el común denominador. La materialidad de la memoria colectiva, es decir, cómo el concepto abstracto de la memoria colectiva se expresa a través de procesos y objetos reales, es el principal interés de Guarini. Como explica, "Las voces son importantes, pero a veces producen silencios también. Cuando las voces y las palabras no alcanzan, aparecen estas manifestaciones y ahí el arte juega un rol importantísimo en la posibilidad

de expresar cosas que la palabra no alcanza a expresar" (Entrevista, 2015). A través de su trabajo audiovisual y académico fue desarrollando una forma de filmar la memoria colectiva que no se enfoca tanto en el testimonio ni en las palabras, sino en las acciones de las personas. Como ella dice: "Dejé de recurrir a la cuestión de la voz para pasar a la voz de los cuerpos, como yo le llamo: hay una memoria en los cuerpos también y los cuerpos hablan. Me pareció que eso podía fusionarse y así mostrar de otro modo el cómo se construye la memoria y qué son esos procesos de memoria" (Entrevista, 2014).

En una de mis primeras visitas a Engabao observé que los niños juegan a ser pescadores, como sus papás. Sus padres les construyen pequeños botecitos equipados con trozos de redes y peces de papel. Los niños se entretienen horas y horas jugando en la calle frente a sus casas mientras sus padres pescan en el mar. En el documental, corto entre el juego de la pesca y la pesca real, entre los niños y sus padres pescadores. En un momento vemos a un niño sacar su "bote" y entrar al mar (a la calle) y escuchamos el motor de un bote real,

grabado en el puerto de Engabao. La yuxtaposición entre imagen y sonido crea una asociación entre los niños y sus padres, uniendo sus mundos para mostrar que la actividad de la pesca se enseña desde temprano y forma una parte importante de la identidad del engabadeño. Es parte de la memoria de la gente expresada en el cuerpo.

La memoria se expresa en el cuerpo y en la relación del cuerpo al espacio. Una escena muy importante en el documental *Comuna Engabao*, que sirve como hilo conductor para el filme, es cuando una de las “protagonistas”, Lucía Panchana, camina por La Loma de los Muertos, antiguo cementerio indígena que fue destruido por las camaronearas. Para Lucía este lugar es importante porque es donde sus antepasados se enterraron cuando supieron que venían los “bautizados” para convertirlos. “Como ellos eran malos, no eran bautizados, se enterraron con todas sus cosas”, explica Lucía mientras camina por las ruinas, buscando alguna “joyita de barro”. Filmar esta escena era importante para mí por varias razones. Primero, hacía meses que quería que Lucía me llevara ahí (fue su idea pero como era temporada de lluvia era difícil el acceso). Segundo, mientras filmé la escena sentía que era valioso para Lucía, que estaba compartiendo algo íntimo, que formaba parte de su identidad y memoria. Cuando ella pasa por debajo del alambre de púa, ignorando este símbolo tan fuerte de “propiedad privada” y de fronteras impuestas por personas de afuera, me quedó claro que para los comuneros fundadores que viven de la tierra, que han crecido en Engabao, que conocen su historia y de dónde vienen, el alambre impuesto por un invasor (no importa cuán rico y poderoso sea) jamás les

impedirá el paso. Yo, en cambio, sentí el peligro, pensando que tal vez alguien nos diría algo. Le expresé mi preocupación a Lucía quien me respondió con confianza: “Este es mi terreno, mío, este es mi suelo donde yo nací, sino ¿para qué voy a andar estorbando por aquí?”. Filmé sus pasos fuertes por el terreno, su andar seguro, porque es justamente a través de estas imágenes que nos damos cuenta –como espectadores– de la relación entre los comuneros y la tierra comunal. La tierra es memoria, también.

Filmar a los comuneros trabajar, caminar, pescar, festejar, bailar, también me ayudó a responder a una pregunta que me hacía desde el principio de la filmación: ¿Cómo filmar a un colectivo? ¿Cómo filmar a una comuna? Entendí muy rápidamente que la fuerza de la comuna está justamente en su unión; individualizar su lucha colectiva es una forma de desestimarla o reducir su importancia. Es justamente eso lo que intenta hacer el Grupo Noboa cuando arresta arbitrariamente a ciertos dirigentes y comuneros. Es una forma de dividir la lucha, de dividir la comuna. De la misma forma, tener protagonistas en un documental sobre una comuna corre el riesgo de individualizar la lucha, de resaltar a algunos individuos sobre otros y quizás generar problemas en la comunidad por consecuencia. Al mismo tiempo, el uso de protagonistas es una convención del documental actual como del cine de ficción. El espectador se identifica con este personaje y se engancha más fácilmente con la historia. Para resolver este problema, decidí seguir los pasos del antropólogo-cineasta Jorge Prelorán, quien separa la voz de la imagen. Pero mientras Prelorán emplea el relato de vida de un individuo como una voz en off sobre imágenes de esa

misma persona –normalmente sumergida en su trabajo– en este documental hago un montaje del relato de vida individual superpuesto con imágenes de otras personas y eventos comunales, de esta manera desenfatico el aspecto individual y enfatico visualmente la historia de un pueblo. Considero que logré el efecto que buscaba: los personajes ayudan a crear un enganche inicial con el espectador, pero luego el espectador entiende que es la historia de un pueblo, y no la historia de tres individuos.

Decidí incluir mi voz en ésta y otras escenas porque no quise ocultar mi posición en el film. Para Ruby, el cine antropológico no debe intentar eliminar u ocultar la posición del etnógrafo para construir una imagen supuestamente objetiva de la realidad estudiada. Todo lo contrario: el cine antropológico tiene que ser reflexivo. Dice: “Los cineastas etnográficos deben disociarse de su realismo nativo y producir filmes que sean percibidos como la construcción hecha por los cineastas de la construcción social de la realidad de la gente retratada -una interpretación de la interpretación realizada por otra persona” (Ruby 2000: 275). Esta es una referencia a la posición del espectador frente al etnógrafo y al documental: el espectador debe entender que está mirando una interpretación –en el sentido de *descripción densa* de Geertz (1973)– que proviene de un etnógrafo, que está basada en su experiencia al intentar entender la realidad de los sujetos de estudio (Ruby: 276).

Ruby propone crear un *trompe l’oeil*, literalmente un “truco de ojo”, definido por la tensión creada cuando el cineasta etnográfico produce una ilusión temporaria de la realidad, mientras simultáneamente llama la atención sobre la construcción detrás de ella. Este estado

reflexivo es lo que Ruby espera del cine antropológico:

Si los cineastas etnográficos producen filmes que cuentan la historia de su trabajo investigativo de campo, y la historia del pueblo que estudian, de una manera reflexiva que permita que el público disfrute de la ilusión cinematográfica de verosimilitud sin hacerle creer que está viendo la realidad, entonces, habrá nacido un cine antropológico (*ibid*: 278).

Este trabajo también intenta contribuir a este tipo de cine antropológico, un cine comprometido con la comunidad en la que está construido, y que incorpora una reflexión sobre su propia construcción y sobre el papel que tiene el etnógrafo-cineasta en ella.

### **El cine y el cine foro como espacios de debate y reflexión**

La teórica política Hannah Arendt sostiene que el dominio público se caracteriza por la diversidad de perspectivas de las personas que lo conforman. Poder expresar la particularidad social, ser escuchado, visto y entendido por otros es el significado de la vida pública. “Sólo cuando las cosas pueden ser vistas por muchos en una variedad de aspectos [...] sólo entonces puede aparecer verdaderamente la realidad”, escribe Arendt (2000:204) y afirma que el “mundo común” desaparece al eliminar la pluralidad humana. Eso ocurre en las sociedades tiránicas, con el aislamiento, la “sociedad masificada” o la “histeria de masas”, donde las personas reproducen la misma perspectiva.

El dominio público es el espacio donde la experiencia individual toma forma; la presencia de los que nos escuchan y nos ven hace que una idea abstracta e individual se convierta en



una expresión social. Continúa Arendt: “Cualquiera que cuente una historia de lo que ocurrió hace media hora en la calle ha tenido que dar forma a ese relato. Y la configuración del relato es una forma de pensamiento” (1995: 139-140). El dominio público, como espacio de configuración de relatos, es donde se forma el pensamiento y por ende, donde los ciudadanos desarrollan su capacidad como sujetos críticos.

En el cine etnográfico este “dominio público” existe tanto durante el proceso de filmación como después de él, en la proyección del filme y en las distintas proyecciones y foros. El cine, como toda creación artística, adquiere distintas significaciones con el paso del tiempo. Aparecen nuevos factores sociales, culturales, políticos y económicos que pueden alterar el significado de una obra en un presente que es siempre cambiante. Entonces, la relación cine-espacio público comienza con la intención inicial de filmar, continúa en la producción y sigue presente en cada proyección. Es a través de las reacciones posteriores a la filmación que se visibiliza cómo la comunidad se ubica frente a estos conflictos y logros en el presente, mirando hacia el pasado, y con una perspectiva de futuro, como una suerte de ángel de la historia de Walter Benjamin (2008).

Después de filmar el documental, edité un primer corte y en marzo de 2012 volví a Engabao para mostrar este corte a la comunidad. Filmé las reacciones y edité un video en doble pantalla titulado “Cine Foro: *Comuna Engabao*” donde vemos escenas del primer corte (en la pantalla derecha) y las reacciones de parte de los comuneros durante y posteriormente a las proyecciones (en la pantalla izquierda). Algunas reacciones también forman parte del corte final de

*Comuna Engabao*, en una suerte de en el sentido de Ruby.

Para hacer “Cine Foro” convoqué a los socios comuneros a una proyección especial en la casa comunal con un conversatorio. El documental generó un diálogo en el que participaron numerosos comuneros quienes, en su mayoría, se sintieron conmovidos y motivados para compartir más opiniones y recuerdos. En el intercambio de opiniones, los participantes no se enfocaron principalmente ni en la construcción del documental, ni en la representación de ellos, tampoco hubo muchos comentarios dirigidos a mi persona, sino que más bien, se abrió un espacio donde los comuneros hablaron entre sí y juntos recordaron y reflexionaron sobre su pasado-presente-futuro.

El tema sobre el que más se conversó fue la pesca. Los socios comuneros –en su mayoría mayores de 60 años– recordaron con nostalgia cómo salían a pescar antes en balsa, contra viento y marea, para alimentar a sus familias y salir adelante. Por ejemplo: “Yo quiero decir algo a todos mis compañeros... Les digo yo que yo pescaba en balsa primero, en balsa no más, en las balsas de tres boyas, ahí era mi trabajo. Pero ahora ya, es más rápido el pescado que se consume ahora aquí” (Comunero, 2013). Cabe resaltar la audiencia de su reflexión: “compañeros”. No se dirigía ni a mí, ni a la cámara (y el público nacional o internacional que ésta implica), sino a sus compañeros comuneros.

Otro tema planteado en el documental y que fue motivo de reflexión para los comuneros fue la educación, específicamente cómo había cambiado en el presente. Un profesor y dirigente de la comunidad, expresó su opinión al respecto:

Algo importante y esencial en la comunidad: el tema de la educación. Desde que yo tengo uso de razón... la educación era un poco baja. Y el cambio de los veinte años hasta la actualidad, veo cantidades de niños y adolescentes, hasta los mismos adultos, están dando su paso al estudio superior... Como vimos en el documental... Entonces sí se está dando un logro aquí en la comunidad. (Comunero, 2013, entrevista).



Este conversatorio fluyó de manera espontánea, cada cual tuvo el espacio para expresar su opinión tal cómo quería. Mi única intervención a propósito del contenido de los comentarios fue acerca de cómo había reconstruido/representado la pelea territorial con Álvaro Noboa. El primer comunero en responder expresó su aprobación: "Por medio de este documental, damos a conocer que siempre la gente pudiente quiere aplastar al que no tiene, a la gente humilde, pero en la cual nosotros no hemos dejado aplastar". Otro comunero expresó la importancia de que la juventud conozca los hechos referidos a la lucha y al conflicto por las tierras.

Enfrentados ante una representación de su realidad, los comuneros tuvieron reacciones diversas a ver a su propia comunidad reflejada en una pantalla y en un video que se mostrará en otras partes del país y del mundo. Por un lado, se expresó una suerte de decepción con esta "realidad", el llamado a las autoridades del país para que tomen en cuenta al pueblo de Engabao y ayuden a mejorar

la calidad de vida de sus habitantes. En este caso, el comunero me habló a mí directamente, como a la productora de la película, y como a una mensajera entre la comunidad y las autoridades. Por otra parte, al ver una representación de la historia y las realidades de Engabao algunos comuneros se sintieron orgullosos de que su pueblo tenga su propia película. Numerosos comuneros expresaron la necesidad de seguir recopilando y contando la historia de Engabao ("Todavía le falta un poquito más de recopilar"). Ante estas intervenciones sentí la necesidad de devolver la responsabilidad hacia la comunidad y les dije que ojalá que sus hijos y nietos puedan continuar con este proceso de recopilación.

El día siguiente de la proyección fui a visitar a un señor que aparece en el do-



cumental y que tuvo mucha importancia en todo el proceso. Me invitó a almorzar. En la mesa ocurrió algo inesperado pero muchas veces soñado, mientras tomaban la sopa, su nieto (ocho años) y su nieta (once años) empezaron a contar palabra por palabra lo que había relatado Lucía sobre su vida, uno agregando y complementando lo que decía el otro. Las palabras de Lucía, narradas con dominio de la historia oral, habían sido tan visualmente ricas y poderosas que quedaron grabadas en la memoria de los niños. Al ver y oír a los niños y niñas de Engabao (re)conocerse en las historias de sus abuelos sentí que el círculo comenzaba a cerrarse. Se había producido una transferencia generacional de conocimientos y experiencias en la cual había sido partícipe y coordinadora. Todos los meses de filmación y edición, todas las cuestionamientos y dudas, el impulso para seguir y las transformaciones del proyecto como tal, cobraron por fin sentido.

En mayo de 2014, se proyectó *Comuna Engabao* en General Villamil Playas en el marco del Festival Ecuador Bajo Tierra. Después de la proyección, los asistentes hicieron numerosos comentarios, incluyendo el presidente de la comuna, quien habló sobre las invasiones territoriales. Nos informó sobre la situación actual de los litigios por las tierras y sobre la lucha que continúa hoy. Después de su estreno en el Festival Internacional de Cine Documental EDOC en junio 2014, *Comuna Engabao* se proyectó en distintos espacios de cine en la ciudad de Quito, incluyendo Flacso-Cine, el Ochoymedio y la Cinemateca Nacional, como también en dos espacios comunitarios en Nueva York (para el colectivo Woodbine y el centro Immigrant Movement International,

ambos en Queens). En todas las proyecciones seguidas por conversatorios –incluyendo en Estados Unidos– pasó algo muy interesante. A partir del documental, los espectadores reflexionaron sobre problemas de territorio de sus propias comunidades, ya sea de otra comunidad en Ecuador o en Nueva York, donde la gentrificación urbana por ejemplo ha cambiado enormemente a la ciudad. Cada nueva proyección del documental se dará en un contexto distinto y, por ende, tendrá nuevos significados para los espectadores-participantes, y esto es parte integral del proceso de un documental participativo.

El propósito del video etnográfico y experimental fue generar un espacio público donde los participantes, pudiesen dialogar sobre su pasado y presente y de esta manera, participar activamente en la construcción de su futuro, no solo sobre las peleas territoriales de la comunidad, sino también sobre las luchas cotidianas de supervivencia. De esta manera, el cine y el formato audiovisual tienen la capacidad de acompañar un debate, no para definirlo ni limitarlo, sino para expandirlo tanto en el pensamiento del espectador como del participante. Es parte de un proceso de recordar a través de la imagen y del sonido, en el cual tanto la memoria como la forma que ésta adquiere van cambiando según el contexto del espectador-participante.

## Conclusiones

El campo de la antropología visual se nutre de la herramienta de investigación etnográfica como también de las posibilidades que ofrecen el cine como lenguaje y expresión artística. A través de la imagen, sonido y montaje, el cine

nos da la oportunidad de ver y sentir distintas subjetividades, sean del sujeto filmado, del investigador-cineasta (o de la misma cámara que a veces puede ser tratada como un personaje aparte), y reflejar cómo estas subjetividades van cambiando con el tiempo y según el contexto.

Como se demostró, también tiene la posibilidad de generar debate y diálogo entre los sujetos filmados y el equipo de filmación. Como bien dice el cineasta Michael Haneke, "El cine es un diálogo". El cine dialoga con el espectador, quien en el caso de este proyecto en particular también es el sujeto filmado. El diálogo continúa con cada proyección. En cinco o diez años la proyección del documental *Comuna Engabao* tendrá nuevos significados para los hijos y nietos de los comuneros que participaron en este documental. Tal vez en este momento Engabao ya no sea comuna; quizás los comuneros ya no sean pescadores y trabajen en hoteles y edificios construidos por la inmobiliaria Pronobis del Consorcio Nobis de Isabel Noboa (quien tiene un proyecto de 700 millones de dólares para desarrollar un complejo de lujo muy cerca de Engabao llamado *Karibao*, "El Caribe en Engabao", según la página oficial de ProNobis). Mucho puede cambiar en los próximos años y en este contexto cambiante, cada nueva proyección del documental tendrá nuevos significados.

El reto es crear un cine participativo que deje espacio para la reflexión y que estas reflexiones desafíen las imágenes y palabras típicamente utilizadas para definir, limitar y oprimir al sujeto filmado, al que está filmando o al espectador. El trabajo de investigación etnográfica es esencial en el proceso de creación de ideas e imágenes. No se limita a la

acción de filmar, sino que involucra un proceso de investigación que es la columna vertebral del proceso entero de filmación y edición y que permite ir reflexionando constantemente sobre cómo filmar lo que estamos viendo y oyendo, y cómo editarlo posteriormente. El montaje es la manera de darle forma a las ideas que vamos construyendo a través de la investigación. En ocasiones, la imagen y el sonido acompañan las expectativas y las hipótesis de la investigación; pero a menudo las contradice, las pone en cuestionamiento, o simplemente les da un espacio donde respirar en el tiempo, y es precisamente en dicho espacio donde lo sensorial de la imagen y el sonido aportan para repensar la palabra académica desde otra perspectiva.

## Bibliografía

- Álvarez, Silvia.  
(2002) "De reducciones a comunas: transformaciones legales de las tierras comunales en la península de Santa Elena, Ecuador", *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*, 7-43.
- Arendt, Hannah.  
(1995) *De la historia a la acción*. Barcelona: Paidós.
- (2000) "The Public and the Private Realm", en *The Portable Hannah Arendt*, Ed. Peter Baehr. New York: Penguin: 182-230.
- Benjamin, Walter.  
(2008) "Sobre el concepto de historia". En *Walter Benjamin*, Madrid: Abada Editores: 305-318.
- Bertaux, Daniel.  
(1999) "El enfoque biográfico. Su validez metodológica, sus potencialidades". En *Proposiciones* Vol. 29. Santiago de Chile: Ediciones SUR. Obtenido desde: <<http://preval.org/files/14BERTAU.pdf>>
- Fabian, Johannes.  
(1983) *Time and the other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.

- Fentress y Wickham.  
(1992) *Social Memory*. Oxford, UK: Blackwell. Geertz, Clifford.
- (1973) "Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture". En *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books, pp.3-30.
- Guarini, Carmen.  
(2014) Entrevista. "La memoria no es un concepto único". Obtenido desde: <<https://elagentecine.wordpress.com/2014/11/20/carmen-guarini-documentalista-la-memoria-no-es-un-concepto-unico-no-hay-memoria-hay-memorias-en-plural/>>
- (2015) Entrevista. "La materialidad de la memoria colectiva". Por Libertad Gills. *Cartón Piedra, El Telégrafo*.
- Guber, Rosana.  
(2012) *La Etnografía: Método, Campo y Reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Halbwachs, Maurice.  
(1992) *On Collective Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- MacDougall, David.  
(1978) "Ethnographic Film: Failure and Promise". En *Annual Review of Anthropology* (7): 405-425.
- (2005) Novos principios de antropología visual. En *Cuadernos de Antropología e Imagen* 21(2):19-31, Río de Janeiro.
- MacDougall, David, Judith MacDougall, Ilsa Barbash y Lucien Taylor.  
(1996) "Reframing Ethnographic Film: A 'Conversation' with David MacDougall and Judith MacDougall". En *American Anthropologist*, New Series 98(2): 371-387. Traducción de extracto por Silvia Arana.
- Martillo Monserrate, Jorge.  
(1991) *Viajando por pueblos costeños*. Guayaquil: Fundación Pedro Vicente Maldonado.
- Möller González, Natalia.  
(2011). "Por una epistemología del cuerpo: Un acercamiento desde la etnografía post-modernista al concepto de cine-trance", *Revista Chilena de Antropología Visual* 17: 22-43.
- Roseman, Sharon R.  
(1996). "How We Built the Road': The Politics of Memory in Rural Galicia". *American Ethnologist* 23(4):836-860.
- Rouch, Jean.  
(2003) *Ciné-Ethnography*, Steven Feld (ed.). Minneapolis: University of Minnesota Press. Traducción de extracto por Silvia Arana.
- Ruby, Jay.  
(2000) "Toward an Anthropological Cinema: Some Conclusions and a Possible Future", en *Picturing Culture*. Chicago: University of Chicago Press. Traducción de extracto por Silvia Arana.
- Said, Edward.  
(1990) *Orientalismo*. Traducción de *Orientalism* (1978) al español de María Luisa Fuentes. S.L.: Prodhufi.