

UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR

SEDE ECUADOR

DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

2009-2014

**INDAGACIONES VISUALES EN LA REPRESENTACIÓN
FOTOGRAFICA DEL FOTO ESTUDIO ROSALES: CARTOGRAFÍA
DE LOS FLUJOS DE PODER**

(APUNTES DE NAVEGACIÓN DE [UN VELERO LLAMADO] PLATAFORMA_SUR)

ALEX SCHLENKER

Quito, julio de 2013



CLAUSULA DE CESION DE DERECHO DE PUBLICACION DE TESIS

Yo, Herbert Alejandro Schlenker Galindo, autor de la tesis intitulada **INDAGACIONES VISUALES EN LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DEL FOTO ESTUDIO ROSALES: CARTOGRAFÍA DE LOS FLUJOS DE PODER** mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en Internet.

2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.

3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Alex Schlenker

Quito, septiembre 16 de 2013

UNIVERSIDAD ANDINA SIMON BOLIVAR

SEDE ECUADOR

DOCTORADO EN ESTUDIOS CULTURALES LATINOAMERICANOS

2009-2014

**INDAGACIONES VISUALES EN LA REPRESENTACIÓN
FOTOGRAFICA DEL FOTO ESTUDIO ROSALES: CARTOGRAFÍA
DE LOS FLUJOS DE PODER**

(APUNTES DE NAVEGACIÓN DE [UN VELERO LLAMADO] PLATAFORMA_SUR)

ALEX SCHLENKER

DIRECTOR: DR. ADOLFO ALBÁN

Quito, julio de 2013.

ABSTRACT

La presente investigación indaga desde los Estudios Culturales, y en especial a partir del entrecruzamiento entre los Estudios Visuales (*Estudios Culturales de lo visual* en la acepción de José Luís Brea) y las prácticas artísticas, unos potenciales *modos-otros* para (re)leer la representación fotográfica de género, clase y etnia. En tal virtud, este trabajo parte del análisis de la visualidad -los *modos de ver y ser vistos*- que los distintos grupos sociales registraron para la posteridad en un determinado número de series de retratos fotográficos producidos por el Foto Estudio Rosales entre 1925 y 1965 en la ciudad de Ibarra. La idea de un “retrato consensuado” entre retratado y retratante permite pensar en una suerte de *mise-en-scène* (*puesta en escena*) como forma discursiva de los llamados *flujos de poder* que décadas más tarde pueden ser rastreados en tales imágenes fotográficas.

El desarrollo argumentativo y estructural de esta tesis puede ser leída como un texto dramático que, en tres actos (partes) establece los tres momentos del “drama”. Así, el primer acto está reservado a la *presentación* del conflicto en el que establecemos los personajes [sociales] y la trama que suponen las preguntas de investigación y las precisiones conceptuales y metodológicas. El segundo acto, conocido en la dramaturgia como *el desarrollo*, permite rastrear en tres capítulos -concebidos como tres casos de estudio- las tensiones que, en torno a los modos de retratarse y ser retratados, desarrollaron los diferentes grupos como parte de sus estrategias de visibilización. El conflicto es llevado aquí a las disputas por el encuadre del retrato fotográfico, una porción poética de *lo real* retratado por el fotógrafo para “la eternidad”. En la parte final, el llamado *desenlace*, sistematiza una serie de conclusiones que permiten pensar un marco metodológico para poner en marcha *políticas-otras* de ver y ser vistos.

Dedico esta tesis a maría gracia, compañera y cómplice;
a kevin, noah y aaron, autores de mi eterna inspiración;
a herbert, mi mejor amigo, mi maestro de fotografía y, sobre todo, mi amoroso padre;
a mis abuelos, bisabuelos y demás antepasados, silenciosos artesanos del arte de
recordar...siempre con el corazón.

Agradecimientos:

Esta tesis no hubiera sido posible sin el valioso apoyo de una cantidad de personas que me acompañaron en distintas instancias de la investigación. Dejo constancia de mi eterna gratitud:

a Lorena Arroyo, nieta del maestro Miguel Ángel Rosales, quien rescató del abandono el legado que en las siguientes páginas analizaré; sin su consentimiento y apoyo esta tesis no existiría;

a Alejandro Monge, Isabel Páez, Jacqui Franco, Daniel Fernández que digitalizaron cerca de 6.500 imágenes seleccionadas para esta investigación; a todos los entrevistados por sus voces; a Luís Ponce, María Elena Pérez, Gabriela Vivanco, Diego Carvajal, Pamela Lalama por las transcripciones; A Samir Valencia por la generosidad para compartir sus entrevistas conmigo;

a los integrantes de los distintos laboratorios de plataformaSUR, sin cuya participación creativa la experimentación crítica/creativa no hubiera podido tomar la forma que ha tomado: Mayra Cortez, Daniela Sánchez, Daniela Ortíz, Liz Atienza, Sol Gómez (*Minga Visual*), Ernesto Proaño (*la cafetera*), los compañeros de “hombres cosiendo”; Gonzalo Vargas, Francois Laso, Germán Díaz, etc. fotógrafos del proyecto *Trascámara*, uno de los nodos con los que la presente tesis dialoga; Esteban Donoso, Sofía Calderón y Viviana Sánchez del proyecto (*re-corporal*), a María Eulalia Viveros por sus testimonios;

a los estudiantes de pregrado y maestría que me permitieron leer sus propias investigaciones, lo cual, acompañado de los respectivos diálogos, enriqueció estas reflexiones;

a los editores y compiladores que publicaron algunos textos de mi autoría, lo que sirvió como base para ajustar determinadas ideas que componen esta investigación: El Colectivo *La Tronkal (Desenganche)*; Pedro Pablo Gómez (*Revista Calle 14*); Víctor Hugo Torres (*Miradas desde la diferencia*); Diego Falconí (*Prosopopeya*, *Revista de Crítica*), Markus Euskirchen y Aicha Dallo (*Proyecto Heinrich Böll*); Paola Sánchez (*Malaidea: Cuadernos de Reflexión*); etc.

a la Dra. Catherine Walsh quien abrió las posibilidades para pensar en *diálogos-otros*, así como a los colegas DECUL, compañeros de reflexiones y debates; el intercambio académico y afectivo con ellos alimentó las reflexiones de la presente tesis. Un inmenso agradecimiento me merece la ayuda y compañía del Dr. Adolfo Albán, mi director de Tesis, quien a más de leer y comentar mis borradores se convirtió en un invaluable interlocutor y un gran amigo con el que he podido discutir intensamente en torno a distintos nodos de los Estudios Culturales, el arte y la vida.

Al Dr. Guillermo Bustos por lectura de esta tesis en la etapa de predefensa, sus críticas y comentarios se volvieron el marco para esta 3a versión.

Finalmente agradezco a Nina Simone, a Medeski, Martin y Wood (MMW) y a John Scofield; la mayoría de estas páginas se redactaron al tenor de sus canciones, algo que, sin poder probarlo científicamente, ayudó a mantener la concentración y a no enloquecer [del todo].

El cronista que narra los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños, da cuenta de una verdad: que nada de lo que una vez haya acontecido ha de darse por perdido para la historia

Walter Benjamin
Discursos Interrumpidos I

ÍNDICE

“LA MENINA DE ROSALES”: APUNTES INTRODUCTORIOS PARA LEER EL LEGADO VISUAL / 12

LA PARTIDA: APUNTES PARA UNA TRAVESÍA EN LO VISUAL / 23

CAPÍTULO 1: RUMBOS POSIBLES FRENTE AL RELATO FOTOGRÁFICO DEL FOTO ESTUDIO ROSALES / 23

RITUAL DE INICIACIÓN / 24

LA RUTA / 27

EQUIPAJE [CONCEPTUAL] / 35

ITINERARIO [METODOLÓGICO] / 41

LA TRAVESÍA POR EL LEGADO FOTOGRÁFICO: TRES SERIES DE RETRATOS / 51

EL CONTEXTO DE LAS SERIES / 52

LA REGIÓN DE IBARRA / 52

DESDE PARÍS HASTA IBARRA: BREVE GENEALOGÍA DEL ACTO FOTOGRÁFICO / 60

FOTOGRAFÍA DE RETRATO, ANTROPOLOGÍA Y REALIDAD / 65

EL FOTO ESTUDIO ROSALES / 69

CAPÍTULO 2: BLANCOS, NEGROS, INDIOS; DE LA HACIENDA A LA CIUDAD Y DE REGRESO: REPRESENTANDO AL OTRO (SERIE 1: ETNIA-CLASE-EDAD) / 72

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS EXCLUYENTES: *REUNIÓN EN EL PATIO* / 73

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS (CASI) COMPARTIDAS: “RETRATOS DE FAMILIA” / 90

“ABUELOS Y NIETOS” / 97

“RETRATO DE FAMILIA” / 100

LA DIOSA NEGRA / 124

CAPÍTULO 3: BELLAS, DÓCILES Y DESEANTES: REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL FOTO ESTUDIO ROSALES (SERIE 2: GÉNERO-CLASE-ETNIA) / 133

GEOGRAFÍA DE LA AUSENCIA: CARTOGRAFÍA VISUAL DE 1920 A 1945 / 134

GEOGRAFÍA DE LAS PRESENCIAS/AUSENCIAS / 142

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS EXCLUYENTES / 149

EL PATRIARCA ASUSTADO Y UNA OPORTUNIDAD DESPERDIDICADA / 155

GEOGRAFÍA DEL (AUTO)RETRATO AMBIVALENTE DE LA MUJER / 170

LA FILOSOFÍA MESOAMERICANA COMO MARCO TEÓRICO OTRO PARA LA
INTERPRETACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE GÉNERO / 178
CUERPOS DISPARES / CUERPOS (NO)COMPLEMENTARIOS / 179
LA DUALIDAD ORIGINAL Y EL EQUILIBRIO / 184
LA CORPORALIDAD / LA COMPLEMENTARIEDAD / 188

**CAPÍTULO 4: AL INFINITO Y MÁS ALLÁ: EL JUEGO DE LAS MODERNIDADES PERIFÉRICAS
Y LAS PERIFERIAS MODERNAS (Serie 3: CLASE-TERRITORIO) / 196**

GÉNESIS DEL DESEO DE UNA CIUDAD LLAMADA IBARRA / 198
EL SUEÑO DE LOS NOTABLES DE LA CIUDAD LETRADA / 201
EL VESTUARIO HABLA: ADEMANES, GESTOS Y MODALES / 211
DE CENTROS Y PERIFERIAS / 214
LOS ACTOS DEL VER Y SER VISTOS DEL NOTABLE / 223
APRENDIZAJES TRAZADOS / 230
GEOGRAFÍA DEL DESEO: SOMETIENDO EL TERRITORIO / 235
 [Trochas, senderos y una línea férrea...] / 236
 [El aeropuerto “Atahualpa” de la ciudad de Ibarra] / 242
 [El autódromo internacional de Yahuarcocha] / 245
RESISTENCIAS COTIDIANAS / 246
KITSCH Y CULTURA DE MASAS EN LAS IMÁGENES DEL FOTO ESTUDIO ROSALES / 250

5.- CONCLUSIONES / 255

ESTRATEGIAS-OTRAS PARA (RE)APRENDER LA MIRADA: A MODO DE CONCLUSIÓN/ 256

6.- FUENTES / 272

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS / 273
FUENTES VISUALES / 286
FONDOS VISUALES / 286
FUENTES VIRTUALES / 287
FUENTES ORALES: ENTREVISTAS/CONVERSACIONES / 288
OTRAS FUENTES / 293
LISTADO DE IMÁGENES / 293

7.- ANEXOS / 302

OBJETOS, SUJETOS, TRANSDISCIPLINARIEDAD: APUNTES PARA PENSAR
PLATAFORMA_SUR / 303

APUNTES DEL DIARIO DE TRABAJO: *KIPUGRAFÍAS* (EXTRACTO) / 310

LA *CARTOGRAFÍA DEL PODER POR* RAMÓN GROSFOGUEL. / 314

GUIONES POR MAYRA CORTÉZ (MINGA VISUAL 11) / 315

 Guión 1: *Retrato de familia* / 315

 Guión 2: *Retrato en el patio* / 317

MINGA VISUAL 13: *ESPLENDOR DE UNA DIOSA NEGRA* (POR MAYRA CORTÉZ) / 320

MINGA VISUAL 12: *INDAGACIONES CORPORALES* (POR ESTEBAN DONOSO) / 321

MINGA VISUAL 7: *FOTOGRAFÍA CINÉTICA* (POR ALEX SCHLENKER) / 325



INTRODUCCIÓN

...la lucha por los significados es ahora aún más intensa.

Maaretta Jaukkuri

*Tiempos líquidos, artes líquidas
Conversación con Zygmunt Bauman*

“LA MENINA DE ROSALES”: APUNTES INTRODUCTORIOS PARA LEER EL LEGADO VISUAL

El fotógrafo está ligeramente alejado de aquello que ha encuadrado. Desde su cámara -y por lo tanto desde fuera del campo visual de su lente- lanza una mirada sobre la modelo; quizá se trate de añadir un último toque (a la mirada frontal y piadosa de la niña), pero también puede ser que no se haya dado aún la primera fotografía desde que la niña recibió a Jesús en su corazón. La niña viste un blanco tan puro que en la foto final aparece levemente sobreexpuesta. Así no cabe duda de su pureza. El atuendo remata en los pies con zapatos blancos y en la cabeza de la joven con un velo y una corona de flores. Junto a la niña una estrecha mesa con un diminuto tapete de encajes que sostiene un arreglo floral de cartuchos y la reproducción de un retrato de Jesucristo que ensaya alguna mirada piadosa.



Imagen 01: *Primera comunión*, de la serie “Pequeña matriz de un acto piadoso”, Archivo Rosales, 1945-50.

La niña inmóvil; ello incluye el gesto templado por una seriedad ensayada o, incluso, impuesta. En su mano derecha un cirio encendido que nace del centro de un arreglo floral del cual cuelga una cinta blanca. En su mano izquierda un diminuto libro blanco sobre cuya portada se reconoce la misma imagen del Jesús del cuadro de la mesa. Del brazo izquierdo cuelga un bolso blanco. La niña y la mesa están sobre una alfombra que alberga en su propio encuadre diseños vegetales. El escenario del retrato lo he visto en muchas

otras imágenes que retratan a niños y niñas que han recibido la primera comunión. En la placa de vidrio aparece una mancha de emulsión en torno a la cabeza de la niña en forma de aura; ya en la copia positivada tal mancha aclara el rostro oscurecido por el contraste con la sobreexposición del vestido. “Desde los ojos del [fotógrafo] hasta lo que [vemos], está trazada una línea imperiosa que no sabríamos evitar, nosotros, los que contemplamos: atraviesa el [encuadre original] y se reúne, delante de su superficie, en ese lugar desde el que [suponemos que el fotógrafo] nos observa; este punteado nos alcanza irremisiblemente y nos liga a la representación del [retrato]”¹.

Una y otra vez recorro la descripción que Foucault hace de *las Meninas* de Velásquez y me pregunto si esas reflexiones pueden servir para leer otras imágenes, como las que nos legó el Foto Estudio Rosales. ¿Es posible reconocer en el encuadre y la composición la voz de algún adulto -el fotógrafo y/o la madre o el padre- dictando las instrucciones de la presente foto? ¿Qué está oculto y qué es visible en una fotografía?; ¿qué puede ser reconstruido y con qué herramientas? ¿Qué implicaciones tienen las fotografías que se concibieron como retrato? ¿Compartimos el campo de visión del fotógrafo o, al contrario, él nos muestra de manera intencionada una porción seleccionada para aparecer sobre el papel fotográfico? ¿Qué reproduce/visibiliza la mirada del fotógrafo: la simetría de la composición, la mirada de la niña o quizá la totalidad de estos objetos como parte del discurso fotográfico? ¿Qué historia nos relata finalmente esta fotografía?

LA PUERTA AL LABERINTO

En el año 2006 y en medio de la venta de un antiguo inmueble surgió casi de la nada un conjunto de alrededor de 45.000 imágenes fotográficas tomadas en la ciudad de Ibarra

¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1966, p. 14.

aproximadamente entre 1925 y 1965 por Miguel Ángel Rosales y su hijo Wilson en el Foto Estudio Rosales (FER). Tales fotografías (el 90% eran negativos y solo el 10% copias en papel) cubren de un modo amplio y generoso la vida social, cultural y política de los distintos grupos (blancos, mestizos, indios y negros) de Ibarra y sus alrededores; hay además una manera particular de representar a la mujer de inicios y mediados del siglo XX y una mirada específica desplegada desde la cámara sobre los modos en que la ciudad se miró a sí misma y convirtió, de algún modo esa mirada en pequeñas historias inscritas en cada una de las fotografías tomadas por los imagineros del FER.

En los primeros días mi acercamiento a este legado se limitaba a limpiar décadas de polvo depositado sobre miles de rollos de negativos, decenas de fotografías impresas y menos de una veintena de placas de vidrio. Cada vez que retiraba la polvorienta capa de olvido y abandono levantaba los negativos a contraluz y descubría pequeñas escenas que ampliaba (pasar a positivo) en mi cabeza². El primer impulso fue el de una ansiosa curiosidad por saber qué estaba ocurriendo en las imágenes. Me atravesaban muchas preguntas que, conforme pasaban las semanas, se hacían impostergables. ¿Quiénes son estas personas? ¿Por qué están en las fotografías? ¿Qué hacen? ¿Por qué hacen lo que hacen? Las imágenes reposaban de manera aleatoria en diez cajas sin ningún tipo de apunte, anotación o forma alguna de etiqueta. Las pocas referencias que los herederos de Miguel Ángel Rosales podían ofrecer sobre el trabajo del Foto Estudio Rosales no aportaban mucho en la búsqueda de respuestas. Decidí entonces desarrollar una investigación que se adentrara lentamente en la madeja de imágenes dejadas por los

² Me parece importante señalar que, como fotógrafo y artista visual, hijo y nieto de fotógrafos, crecido al pie de varios cuartos oscuros, este ejercicio ha sido habitual a lo largo de mi vida. Esta experiencia me permitió detectar que ya en los negativos era posible advertir que había una serie de *diferencias visuales* entre quienes habitaban estas pequeñas escenas.

Rosales para tratar de leer los relatos visuales de estos fotógrafos y los modos en los que ponían en escena representaciones de clase, de etnia, de género, territorio. Este viaje hacia el centro del laberinto visual de tales representaciones no solo persigue la búsqueda de una salida a las preguntas antes mencionadas, sino además una suerte de auto-etnografía de mi propia mirada y la de aquellos que me acompañaron en este viaje.

Una fotografía es en primera instancia un texto visual, cuya narrativa apunta a los sentidos, en tanto práctica cultural, que los sujetos fotográficos (retratados, retratantes, espectadores) inscribieron en la misma. Para Javier Marzal Felici el inicial análisis de las imágenes, en tanto portadoras de posibles narrativas o relatos visuales exige abordar el hecho de que cualquier fotografía es un objeto de sentido. La imagen fotográfica deviene entonces en un *texto visual* entendido como práctica significativa. Sus formas visuales – aquel lenguaje inscrito en la superficie bidimensional-, son “portadoras de una significación específica que no se agota en una afirmación genérica que la redujera a esa supuesta propiedad de la fotografía de ‘despellejar el mundo’ [...] a través de la *indicialidad* que le inscribe el pensamiento semiológico [como el de] Charles Sanders Peirce”³.

En esta práctica de sentido confluyen, lo que Brea llama *los actos visuales*⁴ y Marzal *el despliegue de lo visual* (aspectos tales como estrategias discursivas, intencionalidad del autor, horizonte cultural de recepción, medios de difusión y contextos socioeconómico y político); aspectos a ser rastreados en y a través de los relatos generados.

³ Javier Marzal Felici, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Ediciones cátedra, Madrid, 2007, p. 10.

⁴ Para Brea la importancia de lo visual, y por lo tanto de un campo que estudio *lo visual* (como los Estudios Culturales Visuales) radica en que tales actos visuales –como aquellos que se inscriben la imagen fotográfica– están atravesados por “una producción de significado cultural [con lo que tales actos...] ya no pueden seguir siendo desdeñados (como irrelevantes o poco productores de sentido) y que se encuentran extraordinariamente potenciados para algo en todo caso suficientemente decisivo e importante como para ser dejado de lado: la generación eficiente de efectos de socialidad y subjetivación, mediante la producción y distribución de imaginarios de identificación”; ver José Luís Brea, *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*, REV, Revista Estudios Visuales #2, diciembre 2004, p. 12-13.

Para el presente análisis, la metodología parte de un “análisis textual de la imagen fotográfica”⁵ sin pasar por alto el contexto histórico (social, económico, cultural, político, de género) de la región de Ibarra, así como aspectos biográficos de Miguel Ángel Rosales y su hijo Wilson, operadores del Foto Estudio Rosales. Hay otros aspectos que complejizan la lectura de las imágenes: el componente tecnológico. Así, los formatos de películas, los tipos de cámaras y de soportes, los tiempos de exposición, el tipo de copias finales, etc. se vuelven aspectos relevantes para el análisis textual al que se debe la presente investigación.

La metáfora de un viaje por *lo visual* me generó una suerte de encantamiento con el desafío de buscar sentido a las fotografías del Foto Estudio Rosales desde el movimiento, el trayecto, la acción. Así, y para poder navegar por este *mar de imágenes* tuve que imaginar una *embarcación* con condiciones específicas. Para tal travesía requería de un “velero” ligero que, gracias a su reducido calado, me permitiera avanzar con agilidad en el largo trayecto de recorrer las 45.000 imágenes. Al mismo tiempo, tal navío debía ser lo suficientemente grande para poder cargar las imágenes atrapadas en el camino y posteriormente llevar con comodidad a los co-tripulantes que se irían sumando en el viaje. Una vez adquirido el velero lo bauticé como **plataforma_SUR**, un “laboratorio-móvil” de lectura visual, reflexión teórica y experimentación crítico-creativa que se concentraría en la captura (selección) y análisis de la visualidad desplegada desde las imágenes del Foto Estudio Rosales. La idea de un laboratorio-móvil me permitió pensar en la articulación de una posible dialéctica significativa entre pensamiento y acción; así esta investigación se inserta en los llamados Estudios Culturales en la línea en que lo sugieren Stuart Hall, Román de la Campa y Catherine Walsh, entre otros.

⁵ Para explicar la tarea de quien lee la textualidad de la imagen fotográfica, Marzal sugiere la metáfora del investigador “forense” o “taxidermista”; Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía*, p. 171.

Este viaje está dividido en tres partes. En la primera, denominada *la partida*, presento una breve descripción de la cartografía que hice del objeto-espacio denominado *estudio fotográfico*, seguido de algunas precisiones conceptuales y metodológicas que me permitieron partir a seleccionar una porción de imágenes del Foto Estudio Rosales y ordenarlas en varias series conformadas por fotografías de retrato.

En *la travesía*, la segunda instancia del viaje, organicé lo hallado/seleccionado en tres series específicas que me permitieron articular tres estudios de caso centrados en la lectura y el análisis de la narrativa visual: caso 1: el nodo de *etnia-clase-edad*; caso 2: el nodo de *género-clase-etnia* y caso 3: configurado con el nodo de *clase y territorio*. Para esta lectura desarrollé la idea de un *tejido de miradas*, una estrategia para “leer-en-comunidad” los retratos seleccionados. En esta etapa del viaje surgieron entonces dos tipos de experiencias compartidas que miraban lo hallado: por una lado una serie de *talleres* en los que se fue articulando una suerte de *comunidad de observadores*, y por otro lado unos encuentros de experimentación visual que, bajo el nombre de *minga visual*, invitaban a determinados experimentadores a leer las series desde el lugar de la creación artística – ello partía del presupuesto de que las imágenes del FER obedecían de algún modo a esa escurridiza noción de lo artístico/lo estético. Las lecturas de ambas experiencias indagaron en las propiedades estéticas/discursivas de los *relatos fotográficos* que atraviesan las series conformadas y los modos en que los lectores nombrábamos las cosas que componían tales relatos. Los *talleres* fueron conformados por personas de distintos orígenes étnicos, territoriales, de edad, etc.) que, relacionadas de algún modo con la región de Ibarra (ya sea por origen o residencia) volvieron a leer algunas de las imágenes que yo había reunido en las series; para poner a prueba la variable de lo “local” las mismas imágenes fueron leídas

también en varios talleres en Quito⁶. Esta lectura en comunidad generó abundantes interpretaciones sobre lo que estaría ocurriendo en las imágenes; muchos de estos testimonios tienen profundas implicaciones en los imaginarios sociales y culturales que se desprenden de la visualidad para atravesar y (re)configurar otros ámbitos como la identidad, el género, la estética/poética⁷. Las *mingas visuales* convocaron a creadores de imágenes (fotografía, collage, intervención digital, etc.) para que, desde sus lugares específicos (edad, género, etnia, etc.) respondieran a los relatos fotográficos del FER.

La tercer parte del viaje, *el retorno*, compuesta por un capítulo que recoge las conclusiones de esta investigación y una serie de documentos anexos, me permite revisar la pertinencia y posibilidad de un travesía de esta naturaleza; sistematicé aquí un entramado conceptual y metodológico alrededor del cual surge una suerte de *manifiesto de navegación* a partir del cual podrían articularse futuras experiencias críticas y creativas sobre los relatos visuales y la representación fotográfica en imágenes de archivo.

Las más de 200 imágenes que conforman esta investigación fueron seleccionadas por mí en base a una serie de factores; uno de los más importantes es sin duda alguna la presencia de *diferencias visuales*: estatura, edad, vestimenta, postura, composición, género, rasgos físicos, entre otros. Estas diferencias fácilmente rastreables en la superficie fotográfica me sugirieron en un primer momento a una compleja relación con diferencias más determinantes para la vida humana como raza, clase, género, territorio. Estas lecturas

⁶ Uno de los problemas surgidos en los talleres es que muchos lectores indagaban en la *huella de lo real* (lo acontecido) antes que en los relatos desplegados por la fotografía; así, en muchos casos dedicaban más esfuerzo a tratar de recordar los nombres de tal o cual sujeto retratado que a contar lo que pudiera estar sucediendo en la imagen.

⁷ Un aspecto importante que se desprende de estas consideraciones epistemológicas y metodológicas es el paso del análisis *visual* al de las *visualidades*. Así, las indagaciones de la presente tesis en el legado del FER toman como punto de partida –sin limitarse a los mismos– los aspectos “visibles” del ámbito icónico de la superficie signifiante de la imagen fotográfica, en especial el retrato.

asumen entonces la pregunta por las posibilidades de anudamiento de diferencias visuales y formas de exclusión de unos actores sociales frente a otros.

Esta aproximación en forma de lectura de lo visual está obviamente atravesada por un problema central: no es posible leer en la imagen lo que “realmente” sucedió al momento de tomar la fotografía, no es posible reconstruir el acto fotográfico en sí. No hay manera alguna de saber con exactitud lo que dijeron el fotógrafo y los fotografiados; la lectura que intenta reconstruir un posible relato de aquello que las imágenes nos cuentan roza por momentos los bordes de la ficción.

El camino de retorno de la representación fotográfica al referente real se ha roto; en una lectura más ontológica: tal camino no existe. El índice de la imagen se vuelve halo, rastro difuso, huella desdibujada parcial o totalmente. Así la imagen fotográfica, aunque huella de un algo, solo puede ser reconstruida parcial/fragmentariamente. Y aunque algunos de los aspectos de tal reconstrucción son aún posibles, esta investigación se aleja de un ejercicio más historiográfico para desarrollar desde los Estudios Culturales – específicamente desde los Estudios Visuales o de la visualidad- una lectura de las posibles historias inscritas en las imágenes. A tal análisis se suma el intento por examinar la visualidad que de las mismas se desprende. Tal ejercicio se desarrolla desde el presente y con la debida delimitación de que se trata de un conjunto de **posibles lecturas** –no son la última interpretación y mucho menos la única- de determinados acontecimientos registrados por el FER en el género del retrato fotográfico. Este ajuste de tiempos de lectura (¿desde qué tiempo y hacia qué otro tiempo?) implica según el teórico de la fotografía Javier Marzal Felici que “cualquiera que sea el estatuto de la imagen ante la que nos encontremos, siempre nos veremos en la necesidad de hacer cuentas con el viejo problema:

¿qué significa, para nosotros, aquí y ahora, esa imagen?⁸ Así, una de las trampas de la presente investigación pasa por asumir que el objeto de estudio llega a desbordarse hacia los mismos investigadores/lectores de lo visual. Así la etnografía de lo visual en las imágenes debe ampliarse a una *etnografía de lo subjetivo* que incluya los modos en que investigador, comunidad de observadores y experimentadores hemos mirado y leído tal visualidad que, de un modo u otro, nos atraviesa. Esta investigación asume entonces como elemento a ser tomado en cuenta los posibles niveles de contaminación a los que se refiere Immanuel Wallerstein en su Informe Gulbenkian: “porque a diferencia del mundo natural definido por las ciencias naturales, el dominio de las ciencias sociales no solo es un dominio en que el objeto de estudio incluye a los propios investigadores sino que es un dominio en el que las personas estudiadas pueden dialogar o discutir en varias formas con esos investigadores.”⁹ La tensión inscrita en torno a esta norma objetiva, aquí franqueada, sería, en palabras de Wallerstein, un desafío ontológico y ético de la distancia-cercanía entre investigador y objeto: “si la ciencia social es un ejercicio en la búsqueda de conocimiento universal, entonces lógicamente no puede haber “otro”, porque el “otro” es parte de “nosotros”, ese nosotros que hace el estudio.”¹⁰ En esta investigación ese “nosotros” está conformado en primera instancia por quien suscribe, y en un segundo y tercer momento por la comunidad de observadores que comparten sus lecturas y por quienes finalmente reinterpretan tales imágenes.

En el estudio introductorio que hace en su análisis teórico en torno al estatuto fotográfico, Marzal Felici rastrea una marcada tendencia de “no pocos autores” de privar a

⁸ Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, p. 10.

⁹ Immanuel Wallerstein, *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian*, 1995, México: Siglo XXI., p. 55.

¹⁰ Immanuel Wallerstein, *Abrir las ciencias sociales.*, p. 63.

la imagen fotográfica de “su capacidad de contar una historia, de hacerse cargo de un relato”.¹¹ Marzal sugiere entonces restituir a la imagen fotográfica algunos atributos de los que se ha privado, entre los cuales identifica como el más importante el de la *narratividad*, capacidad de contar una historia portada por actores/personajes y sus posturas y acciones, articulada en torno a un argumento, desplegada por la dramaturgia (discurso), el vestuario, los accesorios, el decorado o escenografía, iluminación.

La conjunción de estos elementos –inicialmente separados- es llamada en el ámbito de lo escénico (teatro y cine) *puesta en escena*, concepto que me será de utilidad para descomponer las formas visuales contenidas en las series que para tal efecto he desplegado. La puesta en escena en tanto escritura visual de una composición en el ámbito visual que trasciende a representación. Hoy en día el concepto implica que lo escenificado/representado obedece a la voluntad de un autor; para efectos de esta investigación tal puesta en escena está configurada además por la voluntad del retratado y del colectivo espectador. La puesta en escena es ante todo una estrategia de interrelación y potenciamiento de lo narrado por el autor. Para el dramaturgo y teórico Jorge Lavelli la función de la puesta en escena es poner en acción un texto o discurso¹². ¿A qué tipo de relatos visuales con que modos de representación [de poder] remite el lenguaje fotográfico desarrollado por el FER? ¿Quiénes son retratados y quiénes no? ¿Dónde y cómo? ¿Quiénes se reconocen en este legado hoy en día? ¿Es la fotografía –en tanto objeto- una instancia final en la que lo representado ha sido fijado para siempre, o es posible responder/reaccionar ante la misma con una *(res)puesta-en-escena*? ¿Quiénes deberían ser convocados a mirar/intervenir las imágenes del legado en cuestión?

¹¹ Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, p. 11.

¹² Juan Carlos Fontana, *Jorge Lavelli: El teatro es un arte de sugestión*, Revista Picadero Año 2, No. 11, Abril-julio 2004, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.

Si bien este ejercicio de análisis de las imágenes de retrato del FER parte de un breve contexto de la ciudad de Ibarra y del Foto Estudio Rosales, la reconstrucción del contexto histórico no es el objetivo central de la presente tesis. En ese sentido, este análisis de las narrativas visuales puede ser leído como una “primera etapa” de un proyecto más grande y de mayor alcance histórico en el que los relatos aquí sugeridos podrían y deberían ser contrastados con distintas fuentes históricas. Por razones de posibilidades materiales y de tiempo esta investigación se limitó a examinar e interpretar los relatos visuales de un número determinado de series de retrato y a sugerir una posible lectura de tal visualidad. Tal como lo aclara Marzal, la lectura del despliegue visual en una fotografía es *orientativa* y provisional; se trata entonces de conjugar posibilidades de lectura con el desafío de entender que tales interpretaciones no deben ser entendidas como una explicación rígida, de carácter determinista o incluso positivista. Se trata de una lectura posible, pero no concluyente. Uno de tantos viajes posibles al interior de las mareas de posibles sentido que inundan el legado del Foto Estudio Rosales.

LA PARTIDA: APUNTES PARA UNA TRAVESÍA EN LO VISUAL

Entristecía al muchacho ver al viejo regresar todos los días con su bote vacío, y siempre bajaba a ayudarlo a cargar los rollos de sedal o el bichero y el arpón y la vela arrollada al mástil. La vela estaba remendada con sacos de harina y, arrollada, parecía una bandera en permanente derrota.

Ernest Hemingway
El Viejo y el mar

CAPÍTULO 1: RUMBOS POSIBLES FRENTE AL RELATO FOTOGRÁFICO DEL FOTO ESTUDIO ROSALES

El legendario viajero y escritor inglés Bruce Chatwin tenía una máxima que, casi en sentido jungiano, establecía un equilibrio justo entre viaje (físico, metafórico, onírico) y conocimiento: “un conocimiento que no se traduce en viaje es impensable; y un viaje que no se transformara en conocimiento es inútil”¹³. Ante el desafío de emprender un viaje uno siempre se ve obligado a hacer preparativos de distinta índole. Así, tras un determinado *ritual de iniciación* se vuelve importante fijar *la ruta, el equipaje y el itinerario*.

RITUAL DE INICIACIÓN

¿Por qué este afán de mirar imágenes de otro fotógrafo? Hay una serie de intereses personales que me llevaron a articular mi mirada de una manera específica en torno a las series conformadas, así como a los distintos conceptos con los que iré abordando a lo largo de este texto la lectura de lo visual. En la mirada que desplegué sobre el legado del FER se conjugan el interés personal que como fotógrafo y artista visual he desarrollado a lo largo de mi vida hacia las imágenes en general y hacia la fotografía en especial¹⁴ con preocupaciones que, desde el ámbito académico, he venido desarrollando en torno a las políticas de representación de uno sobre otros.

Así, un posible ritual para emprender este viaje pasa por realizar unos determinados *nudos*¹⁵ para situarme en la especificidad del debate contemporáneo en relación a los *modos*

¹³ Bruce, Chatwin; Antonio Gnoli, *La nostalgia del espacio*, Seix Barral, Los Tres mundos Ensayo, Barcelona, 2002.

¹⁴ A la actividad que como expositor de obras visuales he desarrollado durante algunos años se suma mi interés por la publicación de libros de fotografía ya sea de temas teóricos o de obra. Así surgieron libros como *Borderlight, actos fronterizos* (Ediciones P-SUR, Quito, 2013) o *Trascamara, la imagen pensada por fotógrafos*, (Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2012; Ediciones P-SUR, Quito, 2013).

¹⁵ El *nudo* es de la unión/el entrecruzamiento de dos o más elementos para generar sentido. Buena parte de la presente investigación se apoya en la metáfora visual que me proporciona el concepto de “tejido”, ese complejo entramado de elementos sueltos que, en la existencia individual como hilos, carecen del sentido que

de ver y ser vistos, lo que implica definir **mi propio lugar de enunciación** como investigador, experimentador visual y docente, aquel lugar epistemológico, político y poético desde el cual leí las imágenes y las compartí con la comunidad de observadores que me acompañó. Esta investigación no limita la lectura de lo visual a uno de estos aspectos de mi vida, sino que pretende un entrecruzamiento crítico de la práctica estética (la creación desde las artes visuales, el cine, la escritura creativa), del ejercicio académico/de investigación y de la actividad docente en los mismos campos de indagación y creación. Uno de los ejercicios de reflexión y de práctica (política) de vida ha sido el de pensar estrategias para “entretejer” estas distintas formas de relación con la imagen en un proyecto que sea capaz de sistematizar e integrar distintas experiencias estéticas, cognitivas, políticas¹⁶, históricas para su reflexión y respuesta/intervención en el “mundo real”¹⁷.

Así, uno de los desafíos a ser abordado por esta investigación, es el de generar un espacio teórico y metodológico, el de una *plataforma*, que facilite/gestione estos encuentros interdisciplinarios arte-comunicación-pedagogía-Ciencias Sociales, etc. El concepto de *plataforma*, incorporado al pensamiento crítico ligado a las artes, la estética y el pensamiento poscolonial por el pensador africano Okwui Engwezor¹⁸ en el contexto de la

adquieren una vez anudados de manera significativa, es decir con una determinada intencionalidad política, unos con otros. Esta metáfora, presente en buena parte de las cosmovisiones amerindias propone la idea de un ente colectivo/comunitario que trasciende lo individual. “*La humanidad no hizo el tejido de la vida, es solo una hebra...*”. Ver: El jefe indígena de Seattle citado en Macas, Luís, “Sumak Kawsay: La vida en plenitud”, en *América Latina en movimiento*, #452, Febrero de 2010, ALAI, Quito, 2010, p. 16.

¹⁶ Para desambiguar brevemente el sentido con el que empleo a lo largo de la presente investigación el término *política/lo político* me remito fugazmente a la idea de Enrique Dussel quien aclara que, lejos de un simple ejercicio de partidismo político “donde el poder [político ha sido] un tipo de ejercicio de la *dominación*, y donde la política se redujo a una administración burocrática”, el sujeto político es quien asume “la contradicción que supone que el pueblo toma la palabra y entra a la acción como un actor colectivo”; ver Enrique Dussel, *20 Tesis de Política*, Siglo XXI editores, CREFAL, México, 2006, p. 8.

¹⁷ El uso de “mundo real” remite a la idea de pensar en prácticas (simbólicas, políticas, de memoria, etc.) que desborden el simple ejercicio teórico/pedagógico. Me interesa pensar y formular prácticas que, por pequeños que sean sus alcances, logren detonar otras reflexiones y prácticas en los distintos ámbitos de la vida diaria.

¹⁸ Enwezor, Okwui, *Democracy unrealized*, en <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html>

Documenta 11¹⁹, me sirve para pensar un ejercicio de reflexión sobre las formas que atraviesan las representaciones: ¿quién representa a quién? ¿cómo, cuándo, porqué? Enwezor metaforizó la centralidad, y por lo tanto la *colonialidad* (una determinada jerarquía organizaba, que atraviesa a distintos eventos de arte contemporáneo. Para ello pensó en 4 plataformas, que, desde una perspectiva poscolonial y a través de diferentes ponencias públicas desarrolladas por intelectuales de los estudios subalternos, el poscolonialismo, la teoría crítica, el marxismo, etc.²⁰ cuya ubicación permitieran “descentrar lo central”.

Sobre la *plataforma* –espacio que se eleva y se exhibe como un terreno temporalmente delimitado y que permite pensar en estrategias que amplifican momentáneamente ciertos elementos para su revisión detallada– tienen cabida todos aquellos sujetos y todas aquellas experiencias que persigan abordar tales tensiones que me permiten pensar en una suerte de *investigación cultural de la representación*. Para ello es importante un diálogo potencial que apunte desde el entrecruzamiento de la pedagogía, las prácticas artísticas/simbólicas, el pensamiento crítico a la pregunta por lo *transdisciplinar*²¹. Un sentir, pensar, sanar, criticar que deviene en una estrategia que permita configurar distintos aspectos de plataformaSUR como una experiencia desarrollada en conjunto entre toda clase de seres sensibles y críticos.

¹⁹ ver www.kinmont.documenta.de

²⁰ Así, siendo el centro de la Documenta siempre la ciudad de Kassel (Plataforma 5), Enwezor desplazó durante el año 2001 las otras 4 plataformas con sus discusiones y conferencias a lugares distintos: Platform1, *Democracy Unrealized*, (Viena, Berlín); Platform2, *Experiments with Truth: Transitional Justice and The Processes of Truth and Reconciliation*, (New Delhi, India); Platform3, *Créolité and Creolization*, (West Indian island of St. Lucia en el Caribe); Platform4, *Under Siege: Four African Cities*, Freetown, Johannesburg, Kinshasa, Lagos, (Lagos). Ver www.documenta.de

²¹ En esa línea Ramón Grosfoguel sugiere la idea de lo interepistémico como una estrategia de reconocimiento mutuo de las respectivas maneras de entender el mundo y de generar el conocimiento sobre el mismo. Ver: Ramón Grosfoguel *Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial* en http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/10grosfoguel.pdf

LA RUTA

El viaje hacia el interior del legado visual del FER implica diseñar una hoja de ruta que evite perderse en la travesía. El primer ajuste necesario era delimitar el terreno hacia un territorio abarcable. Como ya mencioné al inicio de esta tesis, las imágenes –tomadas entre las décadas de 1920 y de 1970- que componen el “Legado del Foto Estudio Rosales”²² sumaban alrededor de 45.000; una cantidad que, por razones de tiempo y de recursos, hacía imposible analizarlas todas. Había que recortar el legado a un corpus manejable.

Puesto que “mirar implica también ser mirado”, he dividido las fotografías del Archivo Rosales en dos grandes bloques. Por un lado agrupé aquellas imágenes que obedecen al “instante fotográfico”, aquel momento en el que el fotógrafo supo estar en el lugar y en el momento preciso para capturar lo efímero, único e irrepetible. En muchas de estas fotografías, el sujeto fotografiado no se ha percatado de la presencia del fotógrafo, ni de sus intenciones. Las imágenes de este grupo obedecen a una extensa serie de registros fotográficos que retienen para la eternidad “ese minuto que pasó hace ya tiempo”.²³ Realismo, naturalismo, costumbrismo o cómo se quiera denominar a la relación entre registro/representación y realidad serían conceptos para describir esta aproximación a una forma de entender el acto fotográfico en el que resulta central, a mi modo de ver, la ausencia de toda negociación entre fotografiado y fotógrafo quien deviene en un cazador de imagen-momentos que después podrá exponer como botín de su cacería.

²² En distintos momentos de la presente investigación quienes participamos de la misma llegamos a referirnos a las imágenes que dejó el FER como *fondo*, *legado* o *archivo*. Al no tratarse (aún) de un conjunto sistematizado en el sentido archivístico o patrimonial, y al ser un conjunto de imágenes depositadas actualmente en una suerte de bodega de los herederos de Miguel Ángel Rosales, opté por llamarlo un “legado”, como algo que fue dejado a cualquier sucesor sin precisar su sentido.

²³ Walter Benjamin, *Pequeña historia de la fotografía*, Taurus Ediciones, Buenos Aires, 1989.

El otro bloque, aquel que me interesó más, lo componen aquellas fotografías – denominadas generalmente “de retrato”– en las que de alguna manera, en mayor o menor grado, se estableció una suerte de negociación entre fotógrafo y fotografiado. Estas imágenes no solo son generadas al interior de un estudio, en este caso en el FER. Muchas han sido tomadas también en el espacio público, en eventos sociales, durante un acontecimiento determinado, etc.; relevante para la clasificación desarrollada para el presente análisis es la presunción de que el *acto fotográfico* desplegado para la creación de esa imagen fotográfica implicó de alguna manera una negociación entre ambos lados del lente. Un diálogo (tácito) anclado en el deseo de ser fotografiado, el deseo de fotografiar al retratado y el deseo de quien verá el retrato. Esta tríada deviene en una “fórmula posible al subrayar las tres posiciones de los afectados: el retratado quiere verse acertado; el que retrata quiere haber acertado y el espectador quiere observar algo acertado.”²⁴

Los largos tiempos de exposición en el período inicial de la fotografía (1839 a 1890), debido a las bajas sensibilidades de la emulsión fotosensible, obligaban a los retratados a permanecer inmóviles durante varios minutos. Una particularidad histórica que se volvió de algún modo elemento configurador de este género fotográfico y se prolongó hasta nuestros días. Recordemos por ejemplo los segundos que nos concede, en el marco de la obtención de algún tipo de identificación con fotografía por parte de alguna institución del estado, el fotógrafo encargado para que revisemos y mejoremos nuestra apariencia.

A la abundancia de imágenes guardadas prácticamente al azar se sumó el hecho que durante un determinado período uno de los hijos de Miguel Ángel Rosales, Wilson Rosales (1935? – 2002), se formó y trabajó en el Foto Estudio Rosales:

²⁴ Roland Kanz; Norbert Wolf (editor), *Retratos*, Serie Taschen, Colonia, 2008, p. 7.

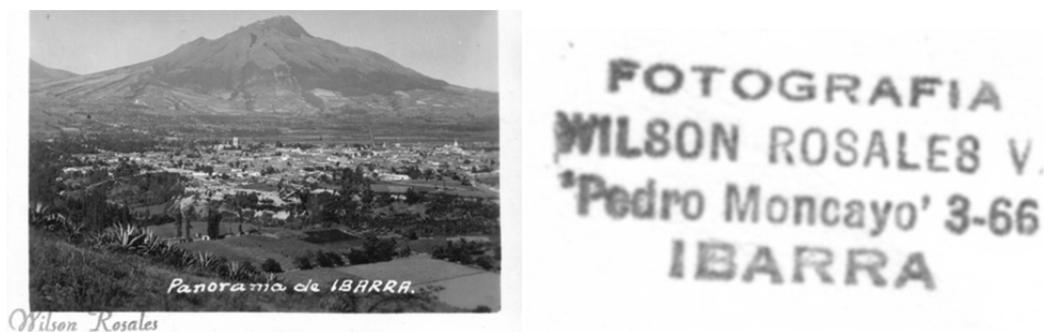


Imagen 02 y 03: *Panorámica de Ibarra y detalle*, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1920-30.

Así, incluso la noción de autoría se vio desestabilizada, ya que en las décadas de 1950 y 1960 se vuelve complicado separar las fotos hechas por el padre de aquellas hechas por el hijo. En muy pocas imágenes aparece el sello de Wilson para marcar las fotos de su autoría. Aún así, como la mayor parte de las imágenes recuperadas son negativos, no ha sido posible identificar el sello de Wilson Rosales más que en unas pocas fotos como por ejemplo “Panorámica de Ibarra” en cuyo reverso apareció ese sello.

En ese sentido, y dado que el objetivo de la presente tesis no es el de identificar la autoría de una determinada fotografía, sino el de desarrollar las posibilidades conceptuales y metodológicas para leer desde los relatos desplegados la visualidad que un determinado entramado social inscribe en la narración visual, hablaré en las series compuestas para el respectivo análisis de fotografías del *Foto Estudio Rosales*. Desde las primeras indagaciones hechas en el legado del Estudio, descubrí que había una interesante proliferación de temas, tales como el retrato de grupo, el evento social, el retrato religioso (bautizos, primeras comuniones, bodas, velorios, etc.), los eventos públicos, la fotografía costumbrista y paisajística, así como el retrato indígena y el retrato afro.

De este modo lo que esta tesis busca aportar es el rescate (más allá del acto de salvaguardar físicamente las imágenes del FER) de unos posibles sentidos culturales a través de esos posibles relatos visuales. Es así que la consiguiente delimitación del legado

visual se articuló en torno a una clasificación más bien narratológica en la que las imágenes seleccionadas fueron organizadas en torno a la materialidad misma de la imagen y los tres tipos de soportes hallados:

- fotos impresas (fotografías positivadas sobre papel fotográfico)
- fotografías en negativo sobre placas de vidrio
- fotografías en negativo sobre soporte flexible (placas de celulosa o rollos de celuloide)

Paso seguido las imágenes fueron sistematizadas en conjuntos en torno a tres “temas”:

- Paisajes, naturalezas muertas, bodegones y otras fotografías sin personas
- Registro o documentación de eventos (retratados son registrados sin saberlo)
- Retrato (los y las retratados participan “activamente” del acto fotográfico)

Esta delimitación temática me hizo escoger fotografías de retrato como formas de negociación entre retratados y retratante. La condición de lo *negociado* permite a ambas partes introducir o eliminar elementos de todo tipo en y del encuadre de la imagen. Así, el relato se articula desde la selección de determinados elementos por sobre otros. Aquí un ejemplo que ilustra dicha negociación titulado *de poncho, de sombrero*:



Imagen 04: *de poncho, de sombrero*, serie: “los notables”, Archivo Rosales, década de 1950-55.

En esta fotografía la negociación tácita en torno a “lo acertado” se evidencia en detalles como la *frontalidad* que, en relación a la cámara, asumen los cuerpos de los sujetos retratados (menos el niño, quien posando de lado, aún no “aprende” los códigos comunes),

así como el gesto común (todos asumen una actitud similar/análoga) de “posar” asumiendo una determinada manera de ser retratados en búsqueda de ese *acierto*. Tales elementos apuntan a una suerte de gramática visual del cuerpo, una visualidad negociada con el fotógrafo que deviene en la licencia del retrato del *yo* que se proyecta en la imagen que de él se creará. El retrato pregunta por ese *yo oculto* que, ante las posibilidades de la cámara fotográfica, se expone con la esperanza de re-conocerse en una imagen desconocida. Así, partiendo de la noción de retrato como “la representación de una persona considerada por ella misma” Jean-Luc Nancy define al sujeto retratado como “sujeto absoluto: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad”²⁵ un deseo de sobre-existir a toda forma de condicionamientos, un intento por decir este soy yo/este eres tú con el que se articulan ambos lados del retrato que se compone a partir de dos acuerdos tácitos: la entrega incondicional de aquello que creo/quiero ser; y la certeza de que la exposición sea devuelta para mi comprobación. El retrato es ante todo la conciencia de una posible ausencia, en última instancia una estrategia para mirarse momentáneamente desde la muerte posible: ‘Así me verán los demás cuando yo me haya ido’. Nancy lo define así:

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 persona *in absentia* que está encargada no solo de reproducir los rasgos, sino de presentar la presencia en tanto ausente: de evocarla (y hasta invocarla), y también de exponer, de manifestar, el retiro en el que esa presencia se mantiene.²⁶

El otro extremo de la soga con la que se anudan los trazos del retrato lo sostiene el fotógrafo. El retrato entonces entreteje ese deseo de ser inmortalizado en el presente con los aportes que el autor (fotográfico) hace del retratado:

La naturaleza de un retrato depende de factores subjetivos, desde todos los puntos de vista. [...] El retrato transmite así un *contenido artístico*. La representación apunta

²⁵ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, p.11.

²⁶ Jean-Luc Nancy, *La mirada del retrato*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006, p.11.

hacia una unidad superior de similitud exterior con el signo de lo característico. Edad, moda, atributos, ambiente, actividad, otros accesorios, pero también la técnica elegida;²⁷

Escogí para esta tesis el retrato por ser la disolución de aquello que el retratado arriesga en la intervención estética del retratante. “Por lo tanto, y así ha sucedido durante siglos, se puede evaluar el arte del retrato en cuanto a que añada algo a la persona reproducida, que comunique algo de la particularidad individual, más allá de lo meramente evidente”²⁸, un juego en el que los Rosales ensayaron un cierto tono irreverente que, desde lo irónico, parece develar determinados aspectos secretos de uno y otro lado de la cámara.

El segundo ajuste pasa por fijar el punto de partida y el puerto de llegada. Las cientos de incursiones que hice a este fondo recordaban siempre el punto de partida del legado: el abandono²⁹. La misma corporeidad de las mencionadas cajas se metaforiza como el punto de partida para hilvanar las posibles aproximaciones al conjunto de imágenes desde este *abandono*. El posible análisis pasa por la noción de *imagen caduca* que fija al basurero como depositario final; como si las imágenes en cuestión hubieran cumplido su cometido o su ciclo. Se trata de una extraña negación, en definitiva, de un exilio de la vida misma que me desafía a pensar el lugar de rescate desde el que halaré la soga de salvación de una madeja de representaciones visuales que trascienden hacia determinadas prácticas culturales y sus modos para escenificar/representar determinados discursos.

A partir de estas consideraciones temáticas y formales, escogí cerca de 5.000 retratos que fueron recuperados y conservados para evitar o detener su deterioro,

²⁷ Roland Kanz; Norbert Wolf (editor), *Retratos*, p. 7.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ No está de más recordar que las imágenes, abandonadas en alrededor de diez cajas de cartón, exactamente al lado de varias bolsas de basura de las distintas casas de la cuadra, estaban enrumadas al basurero de la ciudad, en donde desaparecerían irremediabilmente de nuestra realidad sensorial. Afortunadamente la nieta de Miguel Ángel Rosales, Lorena Arroyo Rosales, puso a salvo estas imágenes.

especialmente la porción más afectada del fondo (aprox. 20%) y posteriormente escaneados por varios asistentes que, durante casi 4 años, digitalizaron y sistematizaron tales imágenes. De las 5.000 fotografías digitalizadas escogí en múltiples sesiones frente al computador un grupo de 800 fotografías de retrato que reagrupé alrededor de tres ejes visuales:

- Número de retratados/as: retrato individual, de pareja, familiar, grupal, gremial,
- Contexto del retrato: educativo, laboral, familiar, político, social, deportivo, etc.
- Ciclos de vida: bautizo, Primera comunión, boda, velorio y funeral.

Estos tres ejes temáticos fueron cruzados y problematizados en la selección final con aquellas categorías de análisis que operan desde lo que Ramón Grosfoguel llama las *jerarquías globales de poder*: clase, raza, género, territorio, etc.. Se trata de jerarquías de exclusión/clasificación que estarían operando como condicionantes de la visualidad desplegada en el retrato de hombres y mujeres.

Escogí posteriormente de cada eje un número de entre 70 y 80 imágenes procurando tener porciones representativas en cuanto a número de retratados, temas, presencias/ausencias, contexto, etc. En el ajuste final las más de 200 imágenes seleccionadas fueron reagrupadas en diálogo con la *cartografía del poder*, desarrollada por Ramón Grosfoguel. Para ello me planteé la representación desde otros lugares de conocimiento, como por el ejemplo los *kipus* del mundo andino con los que hice una cartografía (visual) de las jerarquías de poder. Me interesaba en tal ejercicio pensar el entrecruzamiento de distintas jerarquías de exclusión como por ejemplo [clase+etnia] como nodo a ser rastreado en la lectura de las imágenes³⁰:

³⁰ Por razones de tiempo no me detendré en la experiencia desarrollada con las *kipu-grafías*. Una versión resumida del ejercicio puede ser apreciada en el sección de anexos; la versión completa de las *kipu-grafías* está disponible en: Alex Schlenker, *Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción* en Alex Schlenker (et. al.), *DESENGANCHE, visualidades y sonoridades otras*, Ediciones La Tronkal, Quito, 2010.



Imagen 05: Detalle del *Kipus-cartográfico* con dos *nodos-jerárquicos*, Alex Schlenker, 2009.

De esta manera las 45.000 imágenes originales se vieron reducidas a tres series significativas que, con aprox. 70 imágenes por nodo, entrecruzan en su discursividad los ejes visuales y las jerarquías de poder:

Serie 1: NODOS DE ETNIA-CLASE-EDAD

Serie 2: NODOS DE GÉNERO-CLASE-ETNIA

Serie 3: NODOS DE CLASE-TERRITORIO

Posteriormente, y debido a que el legado del Foto Estudio Rosales no incluye apuntes, etiquetas, notas u otras posibles formas para identificar lo retratado, nombré a cada una de las imágenes que componía estas series con un título de trabajo. Este ejercicio nominal obedecía a dos aspectos. Cuando sistematicé las imágenes del archivo con las que empecé a trabajar, me di cuenta que la numeración secuencial que el escáner empleaba para la creación de la versión digital de las imágenes era de poca utilidad para recordar las imágenes con las que contaba. Por esa razón comencé a (re)nombrarlas a partir de lo que la escena espontáneamente me sugería. Por otro lado, estos *actos de nombrar* se fueron convirtiendo en formas inconcientes de leer y nombrar las escenas en las imágenes. Posteriormente, gracias a algunos fondos obtenidos para la sistematización del archivo, fue posible contratar a varios operadores de escáner que digitalizaban durante semanas y meses diferentes imágenes. Les pedí que nombraran las imágenes según las escenas que creían

advertir en la imagen digitalizada. Los nombres, con el avance de la investigación, se volvieron detonadores irónicos que operaban desde la dialéctica imagen-palabra.

EQUIPAJE [CONCEPTUAL]

Algunos meses después de que fueran salvadas las cajas que sobrevivieron al Foto estudio Rosales, y tras revisar cerca de 5.000 imágenes, llegué a preguntarme si en las imágenes del FER, especialmente en lo que a representación del subalterno (la mujer, el niño, los indios, los negros) se refiere, el Estudio había desplegado una mirada común, pero al mismo tiempo distinta a aquellas que predominaron en la época. Me atrevo a adelantar que la mirada fotográfica de los Rosales inserta una fisura irónica/crítica en la manera tradicional y en muchos casos de tipo colonial de representar a los sujetos de los distintos grupos sociales. Esa fisura casi irónica y de cierta poética en el lenguaje me permitirá desarrollar en los siguientes capítulos “el suelo epistémico”³¹ para pensar a partir de la memoria fotográfica la estrategia de *desenganche* con la que quiero vertebrar el proyecto de plataformaSUR y su posible potencialidad para re-pensar el acto fotográfico como suscitador de reflexiones críticas que sugieran un giro decolonial en las *políticas del mirar y del nombrar*.

¿Qué hace que un relato visual, desplegado al interior de un retrato fotográfico sea significativo para que lo analizado sea extrapolable a otras imágenes similares? Las imágenes del FER conforman de algún modo unas *series* en las que una misma retórica se repite alternando tan solo los personajes. En el Foto Estudio Rosales aparecen así determinadas escenas interpretadas ad infinitum por distintos actores: el bautizo, la primera

³¹ La pregunta de Kusch se dirige hacia las formas y los contenidos que el arte aborda en un proceso que “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad. Ver Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en Kenos: revista digital, No. 1, Bs. As. 2003, p.3.

comunión, la boda, el funeral, etc. En la serie “*pequeña matriz de un acto piadoso*” recogí algunas de las cientos de fotografías en las que son retratadas al interior del estudio fotográfico niñas de entre 8 y 12 años conmemorando el día de la primera comunión. La escenificación del concepto que la comunidad tiene de ese fundamental rito religioso en la vida católica de una niña/joven pre-existe al momento y al lugar de la toma misma del retrato. El fotógrafo no retrata a María, Camila, Susana, Gloria o Ana en el día de su primera comunión, sino a una *escena mayor* -probablemente de un tiempo cuasi-infinito- interpretada momentáneamente por quienes están autorizadas a habitar transitoriamente aquel relato³². Un detallado análisis visual de esta serie permite detectar que, para efectos de registrar ese día de trascendencia en la superficie foto-significante, el escenario físico y el imaginario social operan como estructuras de significación en las que el signo mayor (la comunión con dios) no depende del *signo menor*, la niña que obedece a tal o cual nombre, sino a una visualidad que, antecediendo al mismo acto fotográfico, logra secuenciar en un *loop*³³ interminable la necesidad de “mostrar la pureza de la niña en ese día tan especial”. Aquí una versión de la escena titulada por mí para efectos de la presente investigación como “*pequeña matriz de un acto piadoso*”:

³² Esta mecánica me recuerda mucho a la de los parques de diversión, sobre todo a aquellos diseñados especialmente para niños, en los que tras hacer cola por un determinado período se accede a la posibilidad de ser vaquero, astronauta, soldado o piloto por un breve instante.

³³ En el cine y las artes visuales el *loop* es una estrategia de proyección que permite repetir infinitamente una y otra vez la misma porción de la cinta. Buena parte de los actuales reproductores de DVD y *Blueray* vienen equipados con esa función.



Imagen 06: S/T de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1945-1950

La escena conjuga intencionadamente los elementos para una determinada visualidad esperaría del retrato de ese “día tan importante”: escenario (mesa con tela de encaje, retrato religioso, alfombra que remite a lo real del mundo) vs. fondo indefinido que remite a lo infinito de dios, vestuario blanco-pureza de pies a cabeza incluido el velo, accesorios varios como el libro de oración y el bolso para guardarlo y las respectivas poses/gestos.

En distintos momentos se modificaron determinados elementos de la escena como el fondo, el retrato religioso, el vestuario e incluso la posición de las manos. Aún así, se trata de pequeñas variaciones sobre un gran tema mayor que discurre sin alteración sobre el lugar de la pureza divina y sus ámbitos de inmanencia/trascendencia. Corporalidad y actitud, aspectos centrales al discurso desplegado no se alteran en ningún momento. La niña retratada está de pie para evidenciar la solemnidad (recordemos cómo distintos momentos de la misa católica exigen determinadas posturas corporales) y su rostro mostrará una actitud de solemnidad con la trascendencia del momento. El ritual religioso-visual no admite ningún carácter lúdico. Así, la actitud corporal y espiritual se reafirma en cada nueva versión de la misma escena:



Imagen 07,08: S/T de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Así, la visualidad intencionada se inscribe en los cuerpos y los rostros creando una serie que reproduce el imaginario religioso *ad infinitum*.



Imagen 09,10,11: S/T, de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

El *instante detenido* es entonces, y ante todo, una porción de la realidad tiempo-espacio que, como huella, nos abre posibilidades para preguntar desde el presente:

la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración no captando más que un solo instante. [...] de la misma manera, fracciona, descuenta, extrae, aísla, capta, recorta un trozo de extensión. Así la foto aparece en el sentido fuerte como una *tajada*, una *tajada* única y singular de espacio-tiempo literalmente *cortada del natural* [acontecimiento transcurrido y]³⁴

Para la presente investigación resulta central la noción de estudios visuales/campo visual como un territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad –lo que se ha dado en llamar *cultura visual*- y que no se

³⁴ Phillippe Dubois, El acto fotográfico y otros ensayos. Argentina, La Marca Editora, 2008, p. 147.

restringen a requerimientos disciplinares estrictos y que no someten de hecho su economía productiva a la de ningún sector específico de la producción cultural constituido, reconocido y asentado.³⁵ Uno de los conceptos a ser incluido entre los ya mencionados es el de *palabra-imagen*. Así, la segunda parte de esta tesis desarrolla una metodología cuyas herramientas –las palabras con las que yo y la comunidad de observadores nombramos las cosas que leemos en los relatos fotográficos- al tiempo que sirven para el análisis de lo visual se vuelven objeto de estudio.

Si bien la modernidad occidental capitalista puede ser leída como una avasallante maquinaria de sometimiento y negación que busca organizar y fijar la diferencia, existen diversas estrategias en las que la resistencia deviene en una re-existencia que, aunque de manera momentánea, desestabiliza el poder colonial/hegemónico. Los subalternos encuentran la energía para ello en los márgenes mismos de la modernidad, en espacios/lugares/intersticios desde los cuales el subalterno puede re-articular su(s) historia(s) locales. Uno de esos espacios es la misma representación fotográfica en la que conviven visualmente sometimiento (clasificación) y resistencia (ambigüedad visual), así Lienhard sugiere la idea de una *disglosia cultural* -en la cual la norma metropolitana y la norma subalterna entran en conflicto/convivencia. Otros conceptos a ser empleados/desarrollados son la *zona del ser/del no-ser* de Frantz Fanon y recuperada por Ramón Grosfoguel y las categorías de *la liminalidad* y *lo kitsch*, como formas de tal *disglosia* y por lo tanto como estrategias de contrapoder o re-existencia. La idea de *liminalidad* fue desarrollada por el Antropólogo Víctor Turner³⁶ y, partiendo de la idea de una “condición liminal” (fronteriza) del umbral como espacio intermedio (“ni adentro, ni

³⁵ José Luíís Brea, *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*, Revista Estudios Visuales, #2, diciembre 2004, p. 10-11.

³⁶ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1988.

afuera”), sugiere la posibilidad de ser/estar/asumir dos o más identidades, momentos, relatos, voces, posturas al mismo tiempo; *lo kitsch*, categoría resignificada por Lidia Santos³⁷ sugiere una suerte de réplica de mal gusto (abigarrada, estridente, vulgar) del canon moderno de lo bello y sublime; estrategias contravisuales para desestabilizar lugares fijos de la modernidad capitalista como son la distinción, la elegancia o el estatus. Estas estrategias no están desarraigadas como conceptos abstractos, sino que se visibilizan en lo que llamo *estrategias de retrato* las cuales incluyen en la negociación entre retratado, retratante y audiencia una determinada ambigüedad en torno a la respectiva visualidad.

Desde el inicio de la década de los años 90, el pensamiento en perspectiva decolonial planteado por distintos pensadores latinoamericanos como Dussel, Quijano, Mignolo, Walsh, Lander, Castro-Gómez, entre otros, sirvió de base para desarrollar un pensamiento crítico frente a la *modernidad-capitalista* del *sistema-mundo*. En determinados momentos la presente investigación aborda la lectura e interpretación de las fotografías de retrato del Archivo Rosales en diálogo crítico con este proyecto y algunos de sus debates. Así, partiré de que la mirada y sus dispositivos tecnológicos han contribuido a construir una forma de clasificación/exclusión que abordaré en diálogo crítico con este proyecto y de manera específica con aquello que Nelson Maldonado-Torres llama la *colonialidad del ser*, una condición asimétrica del poder que, desde las estructuras patriarcales-blancas-de clase alta determina *quién es* y *quién no es*; una forma de clasificación que, a partir de una diferencia construida, fija el lugar de cada sujeto en el sistema de producción capitalista. Al mismo tiempo, siguiendo la idea del poder y sus formas de resistencia, intentaré detonar al interior de las retóricas decoloniales fisuras que permitan la aparición de posibles voces

³⁷ Lidia Santos *Kitsch y cultura de masas*, en Schumm, Petra, (ed), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Vervuert&Iberoamericana, Frankfurt, 1998.

que, en la ya mencionada binarización, han sido disueltas en la graficación teórica de dos lugares intrínsecamente distintos/excluyentes/antagónicos.

Finalmente incluyo la pregunta por lo corporal con una categoría descrita por George Balandrier como la *teatralidad del poder*. A partir del *escenario del retrato*, desarrollaré para efectos del análisis visual la idea de una teatralidad intencionada con su escenario, sus poses y gestos, sus vestuarios y accesorios como metáfora de la posible escenificación para los fines de poner en escena determinados relatos de poder y contrapoder, retóricas que configuran lo que Ángel Rama llamaba la *ciudad letrada*, en donde solo algunos podían ejercer el acto de representar al otro; un espacio de tensiones concebido para “llevar adelante la jerarquización y la concentración del poder, lo mismo que la misión civilizadora”³⁸.

ITINERARIO [METODOLÓGICO]

Para efectos de la presente investigación, la idea de un *itinerario* estuvo configurada por la pregunta *¿qué quiero/queremos ver en las imágenes de las series conformadas?* En primera instancia buscamos identificar unos ciertos relatos visuales inscritos en los retratos seleccionados. Me parece importante señalar que las imágenes en general, y las fotográficas para el caso del Foto Estudio Rosales, no surgen de manera espontánea, sino que su configuración en las instancias de **producción** (ideas, deseos, tensiones, mensajes, lenguajes, etc. que configuran espacio, tiempo, encuadre, composición, puesta en escena, exposición, revelado, etc.); **circulación** (portarretratos, álbumes, sobres íntimos, prensa, identificaciones, libros, archivos, colecciones, etc.) y **consumo** (imaginarios, procesos identitarios, clasificación social, [auto]representación)), etc. obedecen a complejos procesos

³⁸ Rama, Ángel, (1998), *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo, p. 31

del orden social, político, económico, cultural articulados en torno a imaginarios de identificación y pertenencia³⁹. En ese sentido, y como consideración inicial, quiero pensar el despliegue de los relatos visuales al interior de una imagen fotográfica como la escenificación –en tanto puesta en escena- de determinados discursos en torno a la representación de categorías de ordenamiento del entramado social como la del origen o la pureza étnica, la adscripción de clase, el género, el territorio,...

Se trata de indagar en los posibles relatos visuales las estrategias de determinados actores sociales (retratados y retratantes de distinta clase, etnicidad, edad, género, adscripción territorial, oficio, etc.) por hacer circular -a través de **lo fotográfico** (el estudio, el decorado la vestimenta, la imagen fotográfica, álbumes, portarretratos, carnets, etc.) y en relación intrínseca con lo espacial/temporal unos determinados *modos de ver y ser vistos* inscritos en los actos visuales del retrato.

Tales actos visuales no fueron abordados como objetos estáticos que obedecen a prácticas culturales “puras”; al contrario, me interesaba proponer relaciones dialógicas que asuman lo cultural y su dimensión de lo representacional como complejas relaciones de poder y subordinación que, alejadas de toda posibilidad por desplegar una mirada objetiva, se (re)configuran permanentemente en una suerte de *poética especulativa*, un concepto que tomé prestado del filósofo austríaco Armen Avanessian para construir “verdades temporales”⁴⁰, formas/tiempos en permanente movimiento y construcción. El aporte de la

³⁹ José LuíB Brea, *Estética*, p. 12-13.

⁴⁰ Para Avanessian la experiencia humana está marcada por dos elementos que él le adjudica a la poética: la forma y el tiempo. Estas dos dimensiones, dice Avanessian, se hacen “visibles” tan solo a través de estrategias del lenguaje, es decir en el deseo por interpretar, comunicar. Un acto que no puede ser desentrañado en su totalidad en el sentido positivista del conocimiento, sino que deviene en otras formas y tiempos que permiten *especular* sobre lo mirado/nombrado. (Ver: Avanessian, Armen, *Epilog, Warum Poetik?*, FU-Berlin, s.f. disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>). En ese sentido, más allá de reconstruir lo que la fotografía podría “contener” por si sola, me interesa detonar interpretaciones/apropiaciones de otros lectores que, desde

categoría de lo especulativo se centra en la superación de verdades fijas y unívocas, apuntando a las negociaciones de sentidos, a los modos en que determinados sujetos de la experiencia poética –en tanto sensación de forma y tiempo- logran negociar el sentido de determinadas visualidades. Más allá de reconstruir ciertos aspectos del pasado, estas estrategias buscan centrarse en las posibilidades que para el presente generarían determinadas interpretaciones de lo representado. Se trata entonces de leer en primera instancia las personificaciones/representaciones hechas por los actores⁴¹ desde determinados puntos de vista, encuadres⁴² o lugares de enunciación:

- ¿quiénes habitan el encuadre?; ¿quiénes están ausentes?
- ¿cómo es el entorno?; ¿cómo están vestidos?; ¿qué elementos los acompañan?
- ¿cómo están dispuestos/ubicados espacialmente?; ¿cómo están ubicados entre ellos?
- ¿qué postura/gesto/expresión corporal o facial se advierte en las imágenes?
- ¿qué adscripción de clase, etnia, género, territorio, distinción, etc. es desplegada?

Esta investigación atravesará las lecturas visuales con el modelo desarrollado por Javier Marzal en 5 niveles de progresiva trascendencia analítica: Nivel Contextual, Nivel Morfológico, Nivel Compositivo, Nivel Enunciativo y Nivel de Interpretación global. El Nivel Contextual se refiere a los aspectos históricos, biográficos, socioeconómicos, culturales, políticos, de género, de territorio, etc. que se conocen de antemano de la región y de los autores fotográficos del FER y que habrían podido configurar de alguna manera la visualidad desplegada en la imagen. Esta información fue aportada por entrevistados y testigos de época en distintos momentos de la investigación.

sus lugares específicos (clase, etnia, género, edad, etc.) anuden su mirada con la de los actores representados/representantes de la imagen fotográfica.

⁴¹ Empleo aquí el término de *actor* en un sentido dramaturgico –el actor es aquel que acciona sobre el mundo y por lo tanto transforma a otro(s)- con posibilidades políticas de re-existencia, es decir con un determinado potencial de transformación.

⁴² En el cine **el punto de vista** es el lugar que ocupa la perspectiva narrativa para asumir el relato de determinados acontecimientos, los cuales producirán en distintos sujetos distintas experiencias; aquello que es invisible o está ausente del cuadro –en teoría de la imagen- se le llama *fuera de cuadro*

El Nivel Morfológico opera en el análisis como una primera cartografía visual desplegada al interior del encuadre como estrategia discursiva de ciertas formas de representar al otro por su condición de clase, etnia o género; este nivel de análisis se fija en propiedades de la imagen fotográfica tales como el punto, la línea, el plano, el espacio, la escala, la exposición, el contraste, el grano y otros aspectos⁴³ como el color de la fotografía (color, blanco y negro, blanco y negro coloreado o retocado, etc.) o el formato de encuadre: vertical, horizontal, en rombo. En este punto la mera descripción objetiva se comienza a contaminar con los primeros atisbos de lo que Marzal llama las “consideraciones de índole valorativo”, el juicio subjetivo de quien mira la imagen aflora sutilmente.

El análisis del Nivel Compositivo rastrea los modos de organizar los elementos frente a la cámara sugiriendo una estructura interna en la imagen (su *plasticidad*): perspectiva, profundidad, proporción, tensión, ritmo; elementos desplegados en:

- el número de retratados/as: retrato individual, de pareja, familiar, grupal, gremial, etc.
- el valor de plano: general, medio, primer plano
- el fondo: urbano, natural, estudio, etc.
- los elementos incluidos en el cuadro: herramientas, símbolos religiosos, etc.
- el género/sexo de los retratados/as: hombres, mujeres, etc.
- Relación espacial (vertical-horizontal-proximal-distal) de unos retratados con otros
- Postura/corporalidad: sujeto de pie, sentado (¿sobre qué?), acostado, reclinado, de rodillas, de cuclillas, etc.

En este nivel se examina además la relación entre tiempo y espacio, dos dimensiones que Marzal define como ontológicamente inseparables y que, para efectos del presente análisis visual, deberán ser separados para indagar en la continuidad o discontinuidad de sus respectivas representaciones.

⁴³ Este ejercicio se complejiza al no haber equivalencia icónica a elementos del lenguaje como morfemas y fonemas que articulen la estructura sintagmática.

El Nivel Enunciativo incluye de alguna manera una lectura sobre los llamados *modos de articulación del punto de vista*, estrategias que se articulan en torno a la noción de enunciación⁴⁴. Esta instancia, aunque arriesgada y tal como se señaló anteriormente, cercano a la especulación y a la ficción, resulta fundamental puesto que apunta a detectar una “*ideología implícita* de la imagen, y la visión de mundo que transmite” inscrita en el desafío por leer posturas, gestualidades, decorados a partir de la lectura por parte del fotógrafo del Origen étnico, la clase, el oficio, la edad de los retratados; condiciones que se ven sometidas a la lectura y enunciación subjetiva del lector y su interpretación de la composición de los elementos en el encuadre (sujetos, fondos, objetos) como posible jerarquización por su rango social (autoridad política, maestro, sacerdote, soldado, etc.).

El análisis lo cierra el Nivel de Interpretación global, de carácter subjetivo, en que a más de articular los niveles anteriores entre sí, se sugiera un juicio crítico sobre la imagen y su relato. En esta instancia del análisis se suma aquello que surgió en la segunda etapa de la lectura en el marco de los talleres organizados por el proyecto plataforma_SUR centrados en analizar cómo ha sido nombrado lo mirado. Me interesaba aquí rastrear el tipo de lenguaje desplegado sobre los relatos visuales en expresiones, palabras, frases empleadas por mí y quienes integraron la llamada comunión de observadores (selección, sinónimos, frecuencia, tono, etc.) que asistió a estos talleres.

Esta instancia de análisis que revisa la relación entre lectura visual y el lenguaje que nombra aquello que se ha mirado se apoya en testimonios extensos de Marco Vinicio Rosales, (hermano de Miguel Ángel); Miguel Ángel Pasquel, maestro de escuela de San Antonio de Ibarra, nacido a inicios del Siglo XX y por lo tanto testigo de determinados

⁴⁴ Marzal aclara que “cualquier fotografía, en la medida en que representa una selección de la realidad, un lugar desde donde se realiza la toma [física/espacial] fotográfica, presupone la existencia de una mirada enunciativa”. Ver Marzal, *cómo se lee una fotografía*, p. 176.

momentos históricos; Germán Díaz, fotógrafo quiteño de 71 años con una trayectoria profesional de más de cinco décadas; Zoila Espinoza, afro-ecuatoriana de 80 años de la región de Ibarra, etc. Además recibí más de 200 testimonios orales (entrevistas y conversaciones) de personas de distintas edades, condiciones socio-económicas, etnicidad, filiación geográfica y *relación visual* (se trata básicamente de dos grupos con distintas relaciones visuales: fotógrafos y no-fotógrafos) que participaron en los talleres o fueron entrevistados en otros momentos en Ibarra y en Quito; se suman los testimonios de creadores estéticos que, en varias instancias del proyecto de investigación y de desarrollo de la plataforma participaron de las dinámicas, talleres, etc. A ello se suman varias entrevistas hechas por Samyr Salgado y compartidas generosamente para mi análisis. La gran mayoría de estas entrevistas fue transcrita para su valoración, los restantes testimonios fueron valorados directamente desde la fuente sonora registrada.

Las entrevistas se valoraron con el análisis de tres aspectos del lenguaje hablado:

- a) contenidos/temas (¿de qué habla el entrevistado cuando mira la foto?)
- b) los actos del habla/los términos y conceptos desplegados (¿qué términos emplea el entrevistado y con qué frecuencia? (*familia, hombre, negrito o indio*))
- c) corporalidad/gestualidad (¿cómo participa su rostro/su cuerpo en la entrevista?)

Para el primero y segundo aspecto desarrollé una codificación cromática para valorar/identificar temas y vocablos; tal codificación remitió además a las tres series elaboradas para el análisis de la segunda parte de la presente investigación. Para valorar un listado de temas y términos que surgió a partir de las entrevistas asigné el color amarillo para temas y términos relacionados con los *marcos sociales de la memoria/del recordar*, el rojo para aquellos vinculados con las imágenes de la serie 1 (procesos de racialización), el verde para la serie 2 (tradición, modernidad y periferia) y el azul claro para la serie 3 (resistencias y re-existencias):

201a: retrato familia-machismo...las coseadoras...orden-disciplina...género...mujeres-opportunidades-

201b: indígenas y sus tradiciones; retrato de familia:

202ab: 1) ferrocarril-memoria 2) acto cívico (elementos del acto cívico)...3) un Sr. Opina que si no reconoce a quienes están en la foto no podría opinar...4) familia/machismo/defensa del machismo!!!, pues tuvo "muchas" mujeres...

203a: indígenas por una tarde) racismo, indígenas disfrazadas, travesuras contra indígenas sucios, (hermanas afro) racismo, misioneras, pobres, etc.

203b: 1) término moreno vs. negro...2) familia...afros...indios...pueblito...casas de paja

204a: 1) escuela, niños, maestro, género, tricolor, patria, etc....2) (abuelo y nieto) religión, tradición, etc.

204b: 1) tren, nostalgia, memoria, (poética especulativa!!!), intercambio de productos...el tren es un engendro del diablo...2) tren; indígenas, morenitas, religión; escuela; género, oficios, abuelita.

205a: 1) religión católica, fe, imposición de lo católico; 2) secuencia religiosa...soñar con el matrimonio. Velar y enterrar a los difuntos...respeto por los mismos....¿quién ordena la puesta en escena?

205b: 1) (retrato de familia) inferioridad... (en la cocina), pobres que no aspiran a más...la composición es decisión de los retratados...sugiere otro orden como desorden...el suelo...felizmente superado...2) fotografía capta tradiciones como la del traslado del féretro...

206: 1) fotografías, el alma del que toma la foto, fiesterita, matrimonio, tortita, la fotografía es lo hace perdurar los hechos, matrimonio civil, familiares, alegría; 2) señoritas, modistas o bordadoras, vestida, cabello, profesora, en un aula. Yo también aprendí a bordar a máquina, le servía, como profesión, entierro, féretro al cementerio, los funerales, categoría de la persona hablan las carrozas con caballos, 3) ser indígenas, serranía, el típico sombrero, labranza de la tierra, vestimenta es típica es la de la ya chalina ceel el anaco, nuestro indígena, grandes feudales a los grandes terratenientes; 4) (niño y abuelo); una familia bastante pero bastante humilde, primera comunión, para la posteridad no.

207a): 1) vestimenta, nativa, raza machismo, mujeres, casa, homenajeado, obispo, besaría, el anillo, religión, cristianismo, padres, mi padre era un verdugo, la mujer era un objeto, mujeres han perdido inocencia; 2) las bandas, modernizado, vendo yo, bandas en vigencia, mujeres, Atuntaqui hay una banda orquesta de Atuntaqui del municipio y hay mujeres.

207) 1) (retrato de mujer negra en patio) pobreza, vestimenta, personas afroamericanas negras, discriminan mas por el color de piel, falta de educación; hoy ya las mujeres son mas (sonríe) tienen mejores empleos, mas en la gente morena se le se nota que hay pobreza todavía, igual en los indígenas; 2) grupo en "pic-nic": campo con un avión parece aeropuerto, esta esperando, migrar, la familia, maltrato, mujer, ahora hace igual o más todavía las mujeres, la mujer era la de la casa, amparo de la comisaría de la mujer mujeres estamos trabajando.

208) 1) jurando la bandera bien uniformados a la antigüedad de antes situación económica de sus padres,pareja de la antigüedad, familia, un hogar; 2) la labor de nuestros indígenas en el campo, la vida del campo es bien dura, lo que Dios me ha quitado, Dios me lo devolverá, olor de la tierra, miramos al cielo vamos a recibir la luz, es el día de tu primera comunión, nos iban a dar un regalo familia, matrimonio, rezar el rosario abuelito, del papá o de la tía o de cualquiera de ellos; 3) familia campesina (retrato de familia con 1 niño en estudio), La mamá, el papá y de ahí están los hijos y están con las esposas y la niña nieta, edades; se tomaban dentro de los estudios, Dependiendo de las edades-ubicada la familia-abajo las mujeres y arriba los hombres; siempre era el hombre más respetado, el hombre era el que mandaba, ha cambiado, si existe... (retrato de mam y papa sentados y niños de pie junto a c/u respectivamente) familia de la capital, el varón vaya cerca del padre y la mujercita al lado de madre-primogénita, (abuelo y nieto) primera comunión, centro fotográfico, antes éramos más creyentes, personaje del campo, manera de poner, de vestirse, (profesor con pirámide de niños) cada vez que iban pasando de un grado a otro; 4) antiguamente pues la familia era humilde, respetuosa, educación antigua - tenía más humillación, manera de vestirse todo eso es una familia; (hermanas afro) raza morena; (indias por una tarde); dos personas posiblemente campesinas - trabajo pero humildemente.

209) 1) Trabajadores del ferrocarril-avero, miren a la cámara - primera comunión, Monseñor Leonidas Proaño, sabe haber bastante negros; 2) (era afroamericano), otro recorrido - hoy no estaba como está la estación, el cambio, ojalá que, esto solamente - quede en el pasado - el pasado ya paso - en la vestimenta, el rosario, el campesino, las manos y lo lógico la virgen sagrada María, porque de las focas le ponen es por, por lo que nosotros aquí estamos esperando trabajo, a veces, nos han tachado mal, que somos vagos, que somos delincuentes, les revisan la La cabeza. Claro, el cuero cabelludo, hacienda de la esperanza; 3) (foto de monseñor Proaño), puede ser un presidente, puede ser un tesoro, puede ser un abogado, puede ser un profesor, - el parque de las focas (risas), es porque aquí circulaban bastantes mujeres aquí en este parque, llegaban sentando y bueno, por eso le pusieron el parque de las focas. También bastantes choros-4) semblante ecuatoriano, municipio le han puesto, porque de las focas, gente navaleña, loma de Alaguará, señor Dios que llegó a pedir la limosna, primera comunión es para recibir el sacramento, ser una persona cristiana desde niño.

Imágenes 12a y b; valoraciones cromáticas; Alex Schlenker, Quito, 2012.

Para valorar la *corporalidad/gestualidad* con la que los *lectores* participaron en la entrevista se realizaron apuntes de campo en fichas de reporte que luego fueron incluidos entre paréntesis en las transcripciones; por ejemplo: (*Don José sostiene la imagen con ambas manos y mira fijamente sin hablar durante varios segundos*). Las entrevistas siguieron un determinado esquema de edades que se centró en 3 grupos: a) mayores de 70 años; b) mayores de 45 años y c) mayores de 20 años.

En las conversaciones y/o entrevistas se trabajó con una batería de preguntas que eran introducidas durante el encuentro. Apenas una pregunta o tema despertaba un mayor interés, se permitía al entrevistado conducir la dirección e intención de la conversación. Si una pregunta se agotaba, se pasaba a otra. En algunos casos se trabajó con una sola fotografía, en otros con series de dos o cuatro o hasta 8 fotografías. El primer caso permitía profundizar en una determinada imagen. El segundo permitía escoger el "tema más

interesante” de una serie de posibilidades e incluso “contar” una historia que conectaba varias imágenes. Las preguntas se pensaron para dos grupo de interlocutores:

Preguntas grupo A: comunidad de observadores no-fotógrafos

- ¿qué ve usted en esta fotografía? ¿qué cree que pasó ese día en que se tomó esta foto?
- ¿por qué estarán sentados/parados/colocados/agrupados así?
- ¿qué se dijeron los que aparecen en la foto? ¿qué le dijeron al fotógrafo?
- ¿qué podría haber dicho el fotógrafo?

Preguntas grupo B: comunidad de observadores que se desempeñan como fotógrafos

- ¿cuál es el oficio del fotógrafo?
- ¿cómo se hace un retrato? ¿cómo lo hace usted?
- ¿quién y por qué decide/decidía cómo había que posar/pararse para el retrato?
- por qué en la foto la gente retratada está sentada/parada/colocada/agrupada como está?

Para recabar y procesar un mayor número de testimonios realicé varios talleres teórico-prácticos con jóvenes investigadores que me apoyaron en la recolección, sistematización y transcripción de los las entrevistas y conversaciones; la gran mayoría proviene de la comunicación o las artes: Ana Oquendo, Andrea Naveda, Dagmar Vásquez, Patricio Peralta, Andrea Naranjo, Carolina López, Paúl Fernández, Nicole Morales, Anita Dueñas, Erick Adrián Salcedo, Alexandra Heredia, Josette Londoño, Frank Cortez, Victoria Cárdenas, Karol Noroña, Brigitte Díaz.

Los talleres organizados en Ibarra se realizaron en los siguientes lugares: Mercado Amazonas, Mercado Sto. Domingo, Obelisco-Estación del Ferrocarril, Parque Mons. Leonidas, Av. Mariano Acosta, Centro de Ibarra (Parques Pedro Moncayo y La Merced), Los Ceibos, Terminal Terrestre, Yacucalle. Poco tiempo después se realizó el mismo ejercicio en Quito en dos ámbitos distintos: el espacio público y los domicilios de determinadas personas seleccionadas para las entrevistas. En el primer caso se realizaron entrevistas a personas desconocidas en espacios como parques y plazas de la ciudad; en el

segundo a personas que, interesadas en el tema, accedían a recibirnos para conversar en torno a la fotografía.

La tercera etapa del análisis se extiende a aquello que, desde el ámbito del proyecto plataforma_SUR, se creó bajo el nombre de *mingas visuales*, un espacio de creación-reflexión en el que distintos experimentadores (artistas e investigadores) indagaron desde las series fotográficas en las preguntas de Rodolfo Kusch “para qué se vive, se lucha o se escribe [y crea]”⁴⁵. Me interesaba pensar en una instancia que no solamente lea, sino además responda a algunas imágenes de las series. El concepto para pensar tal estrategia lo tomé del pensamiento del mundo andino: *la minga*, un modo de hacer con dos acepciones: por un lado es entendida como un “*hacer juntos/unidos*” y por el otro como posibilidad de irrumpir como “*una sola voz*”⁴⁶. Así, integré con distintos actores/creadores poco más de veinte *mingas visuales* como espacios que facilitaron/detonaron instancias experimentales de investigación y práctica visual las cuales, a más de mirar e intervenir el legado del Foto Estudio Rosales, se conformaban como un laboratorio de reflexión/creación/acción-conjunta/colectiva que irrumpía en y desde la visualidad y las respuestas frente a la misma.

⁴⁵ Rodolfo Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, p. 3.

⁴⁶ En los complejos procesos históricos de mediados del Siglo XX en los que determinadas comunidades lograban trastocar la distribución de la tierra, la minga (*minka* en kichwa) jugó un papel determinante que puede ser rastreado en estos testimonios:

“Internamente un grupo clandestino digamos, con mucha seguridad planificamos para organizar a la gente, faltando 8 días para el 12 de octubre, [...] nosotros planificamos una minga de preparación para la toma de la tierra. ¿Cuál era esa minga?, era de que nosotros ya planificamos todo, de que tenemos que tomar, cuando tomamos la tierra tenemos que construir casas en toda la tierra de la hacienda, entonces, ¿qué necesitábamos?, necesitábamos palos, necesitábamos paja, en fin, todo eso, para hacer las casas, entonces 6 días o ocho días antes nosotros hicimos una minga, planificamos una minga para supuestamente para hacer adobes, eso era la cobertura, digamos, para hacer esa minga, pero no es que la paja que traíamos de arriba del monte no era para hacer los adobes, sino que era solamente para cubrir el objetivo real que teníamos. Entonces, hicimos la minga de bajar paja, pero el objetivo era para hacer las casas en la tierra que vamos a tomar, hicimos la minga, dejamos en la escuela [hasta] el momento mismo de la toma de cómo se entra a la hacienda, en la noche.” Ver: Juan Guatemal, “Historia de la comunidad de San Clemente. Exposición a los estudiantes de la Universidad de Duke, 9 de mayo de 2008”, en Comunidad de San Clemente (autor colectivo), *Historia Oral de la lucha por la tierra en la Comunidad de San Clemente*, documento digital transcrito por Samyr Salgado, San Clemente (Imbabura), 2013, p. 42, 95.

Aunque las distintas *mingas visuales* generaron múltiples obras, lo más importante y potencial fueron los encuentros en sí y en los cuales surgió un espacio en el que pudieron dialogar en igualdad de condiciones los aportes surgidos de ámbitos tan diferentes como: educación, filosofía, ciencias sociales, arte, cine, fotografía, danza, teatro, relatos, literatura escrita/oral, historia, trabajos de archivo, ejercicios de debate, etc. Por razones de espacio y de pertinencia para el debate incluyo en esta tesis solamente el análisis de los resultados de las *acciones* más relevantes desarrolladas en las mingas visuales 3, 7, 11, 12, 13, 15 y 17.

Me permito entonces presentar el análisis de las 3 series conformadas...

LA TRAVESÍA POR EL LEGADO FOTOGRÁFICO:
ESTUDIO DE CASO EN TRES SERIES DE RETRATOS

En la imagen fotográfica se instala un pequeño trozo de tiempo, en la que una fracción de segundo queda tomada de una vez para siempre, destinada a durar.

Javier Marzal Felici
Cómo se lee una fotografía

EL CONTEXTO DE LAS SERIES

En el capítulo anterior señalé brevemente cómo la metodología sugerida por Javier Marzal se estructuraba en cinco niveles de análisis, de los cuales el primero correspondía al nivel contextual. Para efectos de la presente investigación resumo aquí una descripción contextual dividida en dos ámbitos: **la región de Ibarra** por un lado y el **Foto Estudio Rosales y sus fotógrafos** por el otro; a este último le antecede una breve genealogía de lo fotográfico para entender el espacio llamado *Foto Estudio*.

LA REGIÓN DE IBARRA

Para pensar el contexto histórico, social y cultural de la ciudad de Ibarra, fundada a inicios del S. XVII, resulta útil tomar en cuenta tres momentos significativos que determinan de alguna manera las tensiones en torno a sus imaginarios identitarios y los relatos visuales que de los mismos se desprenden. Así, habría un período colonial/republicano que, a breves rasgos, comprende desde la fundación española en 1606 hasta el terremoto del 16 de agosto de 1868⁴⁷; el período del *retorno*, la reconstrucción y primera modernización (1870-1957) y el período entre 1960 y 1970, década en la que es expedida la primera Ley de Reforma Agraria (1964). Para efectos de esta investigación me he centrado en el retrato fotográfico que surge entre 1920, a mediados del segundo período descrito, y fines de la década de 1960. Me interesa pensar el contexto histórico de Ibarra como un contexto atravesado por la historia cultural de la región y los actores que participaron de alguna manera en estas prácticas culturales: afros, indígenas, mestizos, blancos, hombres, mujeres, niños, jóvenes, adultos, ancianos, religiosos, maestros, etc.

⁴⁷ En el mencionado terremoto habrían fallecido cerca de 5000 personas de las 7.200 con que contaba Ibarra en ese momento. Según Juan Carlos Morales, “550 sobrevivientes se refugiaron durante cuatro años en Santa María de La Esperanza, desde donde contemplaban su ciudad destruida”; Ver Juan Carlos Morales, “Ibarra: la torre del reloj y el paisaje”, en Rosales, Miguel Ángel, *Ibarra, Imágenes*, Colección Fotografía del Siglo XX, Tomo 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012.

Cuando uno revisa las fotografías de retrato del Archivo Rosales surge rápidamente la pregunta: ¿quién retrata a quién y para qué? Así, Rosales se convirtió en el cronista de una serie de miradas que, sin proponérselo, narraban desde sus deseos más personales e íntimos, los intentos de la ciudad de Ibarra por encontrar su identidad. Hay dos aspectos centrales de la historia de Ibarra, descritos por el historiador Enrique Ayala Mora⁴⁸, que pueden ser rastreados en las fotografías: el deseo del control territorial para beneficio de sus élites, formulado en el recurrente sueño por obtener una salida al mar desde Ibarra; y los juegos de representación y poder que se desprendían de la ausencia progresiva de una élite local cuyos espacios cedidos/abandonados eran ocupados por grupos de mestizos urbanos de clase media que, en su gran mayoría, eran funcionarios, empleados públicos o municipales, profesores, abogados, etc.

En el primer caso se trata del proyecto, concebido ya durante la Colonia, por conectar a Ibarra con el llamado Pailón de San Lorenzo: “[Ibarra] era un hito en el camino a El Pailón, [...] una parada de la salida directa de Quito hacia San Lorenzo.”⁴⁹ Así, Ibarra podría constituirse en el eslabón entre la capital y un nuevo puerto que debía robarle la exclusividad del comercio exterior a Guayaquil. Esta idea se fue reconfigurando durante casi 300 años, cuando finalmente Ibarra emprende la colonización del Cañón del Mira primero por tren (en 1957 se inaugura el Ferrocarril del norte) y después por carretera, proyecto inaugurado hacia finales de la década de 1990. Ibarra “siempre se propuso como objetivo la salida al mar, esa fue la gran tarea histórica que los Ibarreños se propusieron

⁴⁸ Lo que hace útil a la presente investigación la periodización que sugiere Enrique Ayala Mora no es solo su condición de historiador, sino la de ser además originario de la ciudad de Ibarra con la que tiene hasta la fecha un estrecho vínculo político, académico y cultural. Su mirada se nutre al mismo tiempo del ejercicio académico de la historia y de las reflexiones sobre el entorno en el que nació y creció.

⁴⁹ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 04 de 2012.

desde la época del camino de Malbucho, hasta la carretera a San Lorenzo pasando por el ferrocarril”⁵⁰ Así, el ejercicio de la memoria del historiador dialoga con su oficio⁵¹.

El segundo aspecto está vinculado a unas disputas simbólicas y económicas entre dos grupos: la clase terrateniente, dueña de un número determinado de haciendas, y la clase urbana, autoproclamada de algún modo como *blanca* y “dedicada a los servicios y a las rentas, que vive administrando el territorio.” Ayala Mora identifica un modelo económico arcaico en cuyo interior identifica una tensión que surge a partir de la creciente ausencia de los principales terratenientes de Imbabura que

vivían en Quito; los que estaban en Ibarra eran intermediarios, medianos terratenientes, pequeños comerciantes, [maestros, empleados públicos, etc. empeñados en] reproducir el régimen hacendatario completamente atrasado que tenía la provincia en los sectores poblados de los cantones centrales; se quería reproducirlo en la vía a Lita pero con colonos, o sea se quería reproducir un mecanismo absolutamente arcaico de producción y se consideraba que eso era la salvación económica de la ciudad.⁵²

En un sentido fotográfico, las “grandes haciendas” están ausentes del encuadre fotográfico⁵³ del Foto Estudio Rosales que no logró captar tampoco los momentos en que la Reforma Agraria de 1964⁵⁴ alteraba –aunque parcialmente- la relación con la tierra. Lo que es retratado por momentos para el “Gran Álbum Familiar” de la ciudad de Ibarra es el rostro del grupo “intermediario” que se disputa lo que la clase terrateniente ha dejado semi-

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ Estos testimonios ampliaron la pregunta por la historia económica del Ecuador en el S. XX abordada por Ayala Mora a nivel provincial y por Alberto Acosta a nivel nacional. Ver: Enrique Ayala Mora, *Historia de Imbabura en el último período, una perspectiva general*, Corporación Imbabura, Cuadernos, Segunda serie, No. 1, Ibarra, 2009, y Alberto Acosta, *Breve historia económica del Ecuador*, Corporación Editora Nacional, Quito, 1998.

⁵² *Ibíd.*

⁵³ En la fotografía existe una división de clase entre los que podían llamar al fotógrafo a sus mansiones, sin importar el costo, y aquellos que, por razones de precio, contrataban sus servicios en el estudio fotográfico.

⁵⁴ La Reforma Agraria no logró la repartición total que se había esperado por parte de determinados sectores. Aún así, en el ámbito del racismo y de la explotación, irrumpió como una serie de reformas y controles en los que “comienzan a eliminarse las formas precarias y esclavizantes de producción agrícola, destruyendo las bases del viejo sistema de la “hacienda”. Ver Guillermo Maldonado-Lince, *La reforma agraria en el Ecuador, una lucha por la justicia*, NUEVA SOCIEDAD # 41 marzo-abril 1979, P. 14-29

abandonado. Me parece importante profundizar el contexto de las haciendas con sus distintos imaginarios ya que los mismos son en cierto modo un elemento recurrente.

En el contexto de una *economía regional*, es importante destacar varias actividades económicas que se destacan en la primera mitad del S. XX en Imbabura: las actividades vinculadas a la tierra⁵⁵, las “industrias manufactureras o artesanales”⁵⁶, el comercio⁵⁷ y la construcción, estas últimas concentradas en las zonas urbanas, principalmente la capital de provincia, Ibarra. El análisis de las distintas fotografías seleccionadas tomó en cuenta la relación entre formas de producción y su correspondiente representación en el retrato fotográfico. Algunos de los hombres y mujeres retratados se “entregan” al fotógrafo y a la cámara en sus lugares de trabajo o a través de la representación de su clase y de su oficio, y así de su estatus social.

Si bien la hacienda se proyecta como el lugar central de la economía regional y como el modelo de dominación étnica y social durante casi 300 años, a su interior las tensiones son más complejas que la simple idea de un hacendado dominador: hay una clase intermedia que, empoderada por el patrón, se autoproclama como tal en la ausencia del mismo. Zoila Medina, una campesina de origen indígena de la región, recuerda que “entonces, ahí los mayordomos, y el mayoral eran los duros, no el patrón porque yo nunca he visto al dueño de la hacienda, no les conocía”⁵⁸; la figura del patrón adquiere de algún

⁵⁵ Principalmente la agricultura (haciendas, huasipungos, etc.), la ganadería y la caza.

⁵⁶ Textil, cerámico, de talla de madera, etc. Si bien es cierto que no se trata de una industria en el sentido capitalista del término (producción extensiva a través de empleo de maquinaria industrial con el correspondiente consumo de energía), surgen aquí las primeras formas de modernización capitalista: división del trabajo, optimización del tiempo, etc. Ver: Enrique Ayala Mora, *Op. Cit.*

⁵⁷ Resulta de trascendental importancia mirar el comercio desarrollado a diversas escalas, desde lo local, hasta lo regional y nacional. En ese sentido la construcción de la línea de ferrocarril de Ibarra a San Lorenzo será importante para cualquier análisis que se sitúe a mediados del S.XX.

⁵⁸ Zoilita Molina en *Comunidad de San Clemente* (autor colectivo), *Historia Oral de la lucha por la tierra en la Comunidad de San Clemente*, documento digital transcrito por Samyr Salgado, San Clemente (Imbabura), 2013, p. 6.

modo un aire divino que lo libera de rencores. Mariano Guatemal, otro indígena de la comunidad de San Clemente, relata así la relación con los mayordomos:

El mayordomo cuando nos despertábamos teníamos que estar ya listo con lo que no diga yo tenía que estar ya listo ya sillado el caballo, ellos tenía y tenían que hacer trabajar a nosotros y nosotros teníamos que trabajar y cuando teníamos hijos les mandaba a que cuide a los ganados, a las ovejas, a los chanchos y a los pollitos para que no entren a las chacras y el sirviente se hizo amo, esos mayordomos mestizos de donde eran de Caranqui y otro era de Andrade [Marín].⁵⁹

El poderío físico, la capacidad y legitimación de golpear y maltratar es ejercida por esta figura mestiza que, aunque de origen indígena hasta hace pocas generaciones, se asume como blanco: “por esa razón las haciendas eran así; no eran tanto los amos, sino los sirvientes, los mayordomos eran los más malos, nos maltrataron mucho”⁶⁰. En el ámbito urbano el imaginario de dominación de unos sobre otros se reproduce posiblemente en otras situaciones del día a día; el mayordomo es remplazado por el controlador del bus en el que viajan a la ciudad, o por el policía que los vigila durante su estadía o el funcionario público de alguna oficina en la que afros, indios y campesinos deben hacer alguno de los tantos trámites que el Estado-nación les exige en un lenguaje difícil de comprender. En términos de Fanon, alguien siempre se encargará de enviar a otro a la zona de no-ser: así, en el viaje a la capital de provincia “a nosotros los de Ibarra no nos veían como nada, igual no salíamos y cuando salíamos no saludaban, pero nosotros saludábamos.”⁶¹ Algo similar ocurre cuando los indígenas de San Clemente inscriben a sus hijos en el registro Civil en

⁵⁹ Mariano Guatemal, Entrevista en kichwa realizada por Paolina Vercoutare y Carlos Yamberla, 3 de mayo de 2009; en *Comunidad de San Clemente* (autor colectivo), *Historia Oral de la lucha por la tierra en la Comunidad de San Clemente*, p. 109.

⁶⁰ Mariano Guatemal, *Historia Oral de la lucha por la tierra*; p. 109.

⁶¹ Mariano Guatemal, *Historia Oral de la lucha por la tierra*, p. 110.

donde “nos daban poniendo los nombres, teníamos que regalar algo para poner nombres, ese [nombre] es racional, nos decían”.⁶²

La memoria del maltrato remite a relaciones mucho más complejas que formas de racialización como el racismo o el clasismo; el subalterno que somete a otro subalterno lo hace para afirmarse como posible centro [menor] frente a la periferia que busca construir y dominar. Esta acción está atravesada del propio racismo vivido y vertido posteriormente sobre otros. Las series conformadas rastrean en muchos casos estas tensiones.

Otra fuerza presente en el complejo entramado de poderes y resistencias de la región es la Iglesia Católica la cual, a través de distintos órdenes, ha participado activamente en las disputas por las tierras. Ya en el período de la colonia en lo que actualmente es Imbabura, la iglesia poseyó grandes extensiones de tierra con esclavos

a pesar de que se expidieron numerosas cédulas para limitar la propiedad eclesiástica [...] desde pasto hasta Loja se habían apoderado en menos de dos años de más de la mitad de las haciendas [...] las órdenes religiosas seguían acumulando una importante riqueza (tierras) que era utilizada con fines especulativos al entregar préstamos a censos entre propietarios seculares, los mismos que perdían sus propiedades al ser rematadas por falta de pago. [Estas “nuevas” haciendas] pertenecían principalmente a los padres de la Compañía de Jesús dueños de 440 km² algunas de las cuales – principalmente las de Ibarra- fueron trabajadas con mano de obra esclava.⁶³

Entre las décadas de 1930 y 1950 el ocaso de las “grandes haciendas” está en relación directa con los intentos por modernizar la ciudad. El Foto Estudio Rosales registró en sus imágenes fragmentos del segundo momento, acompañado de campañas políticas de distintos actores. Los cambios acontecidos en las haciendas, ya sea por el abandono de la clase terrateniente o por las parciales transformaciones de la reforma Agraria atraviesan el encuadre tan solo como un halo, un gesto casi desdibujado que prácticamente se mantuvo

⁶² Mariano Guatemal, *Historia Oral de la lucha por la tierra*, p. 111.

⁶³ Rosario Coronel, Consuelo Navarro, “Esclavitud en la real Audiencia de Quito y la actual provincia de Imbabura”, en Villegas Domínguez, Rodrigo, *Historia de la Provincia de Imbabura*, Serie Monografía de Imbabura, Enrique Ayala Mora (Editor), Volumen I, Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, Ibarra, 1988, p. 95.

en el fuera de cuadro. Las haciendas eran trabajadas por peones (algunos vivían en las haciendas, otros llegaban por el día) inicialmente bajo la forma de huasipungo y posteriormente por el pago de jornales. Más tarde estos peones transitaron por dos derroteros: unos obtuvieron pequeñas parcelas que trabajaron de manera familiar, otros migraron a las ciudades para trabajar como cargadores, albañiles, cuidadores, etc. De estos cambios al interior de la hacienda el FER Rosales tiene escasas fotos, una de las pocas parece haber sido tomada en la Hacienda La Victoria y acusa la ausencia de estos peones; resulta obvio que la imagen está atravesada por una condición central a todos los hombres y mujeres retratados: la elegancia:



Imagen 13: *Hacienda La Victoria*, Foto Estudio Rosales, (193?).

Se trata de una forma de *darse a ver* que no le es posible a todos los sujetos de la región; en tal virtud están presentes en el encuadre aquellos que pueden pagar vestidos importados y trajes elegantes. Otros aspectos “invisibles” en la foto y parte esencial de la distinción desplegada son el apellido⁶⁴ y la presencia de lo militar. Ese otro aspecto cultural y político de Ibarra, compuesto por la presencia de lo militar, está representado en el contexto de los espacios (el cuartel de Ibarra) y de las actividades (ejercicios militares).

⁶⁴ El apellido como garantía de linaje fue mencionado en múltiples entrevistas en los talleres realizados.

Parte de estos aspectos son rastreables en los retratos del FER y las correspondientes series aquí analizadas.

Otro elemento de la historia cultural de la región son las órdenes religiosas y los distintos colegios y seminarios que las mismas impulsaron; a ello se suman otros colegios de Ibarra y la región cercana no administrados por religiosos. Así se vuelven importantes para el contexto de lo religioso y lo educativo el Palacio Arzobispal, el Seminario de San Diego, el Colegio San Francisco, la Escuela de los Hermanos Cristianos, el Colegio Seminario, el Colegio San Alfonso, la escuela de la Inmaculada Concepción, entre muchos otros. Ibarra es entonces un foco para el aprendizaje a cuyas escuelas y colegios no solo llegan estudiantes de Ibarra, sino también de la región. Una porción importante de las fotografías del FER se centra en retratar la vida educativa de Ibarra.

En conversación con distintas familias de la *Sociedad de ibarreños residentes* en Quito pude escuchar como en distintos momentos muchas de las familias vinculadas a las haciendas de la región de Ibarra se mudaron a Quito para proveer a sus hijos de lo que llaman una *mejor educación*. Prácticamente todas estas familias mantienen una relación estrecha con Ibarra; sus hijos y nietos, aunque nacidos en Quito, se siguen identificando como ibarreños. Este dato permite pensar que en un momento dado las llamadas élites fueron saliendo del encuadre de la fotografía que retrata lo educativo, lo que me despierta la curiosidad por saber quién ocupó ese lugar en la composición visual.

Los dos últimos aspectos histórico-culturales que componen el nivel contextual para el análisis de las series son por un lado las *obras de modernización* y por el otro las *celebraciones y fiestas*. Carreteras, el aeropuerto, el ferrocarril y distintos edificios narran, como irrupción en el espacio/territorio (acompañado de importantes inauguraciones), los

deseos que tiene Ibarra de ser ciudad moderna; un anhelo que busca ordenar, civilizar y normar la vida y sus instancias productivas. El otro ámbito, aquel que corresponde a las celebraciones oficiales y a las fiestas más bien de las clases populares, se opone de alguna manera al anhelo anterior. La tensión entre norma y desborde, entre orden y caos, entre civilización y barbarie cierran el contexto general para mirar las mencionadas series.

DESDE PARÍS HASTA IBARRA: BREVE GENEALOGÍA DEL ACTO FOTOGRÁFICO

Es importante remarcar que las imágenes de las series conformadas se relacionan de manera estrecha con el contexto histórico de lo que se conoce de manera general como *Foto Estudio*. Para entender el contexto estético y discursivo del Foto Estudio Rosales es importante contextualizar, desde la historia de la fotografía mundial, ese extraño lugar llamado *foto estudio*. Sugiero como punto de partida el origen tecnológico del acto fotográfico que, a fines de la década de 1820, inicios de los años 1830, lograba fijar de manera permanente⁶⁵ sobre una superficie fotosensible los rayos de luz que los objetos iluminados devuelven. Para muchos autores relacionados con el tema, la fotografía nace de manera casi accidental en manos de Nicanor Niepce quien, tras sensibilizar un vidrio con una emulsión fotoquímica, logra captar lo que se sería la primera imagen fotográfica:

⁶⁵ “Imágenes de luz” fueron creadas por la *cámara obscura* (una habitación completamente oscura en la que una de sus paredes proyectaba a través de un diminuto agujero la imagen del mundo externo sobre la pared opuesta) desde fines de 1600 y principios de 1700. El problema era que tales imágenes eran proyecciones efímeras que no podían ser fijadas sobre soporte alguno. Ver: Eric Renner, *Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique*. London: Focal Press, 1995.



Imagen 14: s/t, Foto Nicanor Niepce, (1926?); Fuente: Internet.

La trascendencia de esta irrupción tecnológica (el debate por la condición estética y subjetiva de la imagen fotográfica demoraría aún algunas décadas) se basó en el carácter mimético que tendría la imagen fotográfica al reproducir la realidad. Aquella distancia entre el referente real y la representación del mismo que el realismo pictórico trataba de acortar había quedado reducida de manera asintótica casi a cero. La fotografía había nacido para reproducir la realidad de manera extremadamente fiel y la cámara era un invento tecnológico capaz de garantizar esta transmutación de una porción de la realidad con excepcional precisión y exactitud. Así, tal como lo describe Dubois, la imagen adquiría su condición de *imagen mimética*, “idéntica” a la realidad. Los primeros fotógrafos se asumían y eran entendidos a nivel social como operadores de tecnología, inventores, ingenieros, etc., jamás como autores o artistas.

Pocos años después, esa condición mimética que se desprendía del acto fotográfico se vio interpelada por el consenso de un considerable número de autores que aseguraban que la fotografía no era tan solo una reproducción mecánica, sino un ejercicio autoral en el que un alto componente subjetivo determinaba la toma fotográfica y las características de la imagen obtenida (encuadre, punto de vista, composición, profundidad de campo,

nitidez/foco, etc.) Esta dimensión subjetiva adquiere un peso mayor en la fotografía de retrato en la que retratante y retratado incluyen de manera intencionada elementos materiales (vestuario, accesorios, entorno, fondo, muebles, elementos decorativos, etc.) y gestuales (posturas, proximidades, expresiones, etc.).

En las primeras décadas fotográficas estos alquimistas de las cámaras se centraban en dos géneros primarios: el registro documental del entorno y el retrato de personas. En el primero utilizaban sus aparatos para (re)descubrir el mundo a través de las tomas de paisajes naturales o de porciones de la ciudad (Niepce, Daguerre, etc.), de objetos inanimados, de plantas, semillas y frutos entre otros temas del ámbito de lo real no escenificado (Fox Talbot, Bayard, etc.). En el segundo caso, y dado que la fotografía fue sin duda alguna la novedad social de los años 30 y 40 del S. XIX, y una vez que Daguerre introdujera una técnica más eficiente que se bautizó como daguerrotipo, los fotógrafos realizaban costosos retratos de distintas personas. El resultado era una fotografía vertical de aprox. 10cm x 6cm a la que se bautizó como *tarjeta fotográfica* y que, en los primeros, años solía ser guardada incluso bajo llave:



Imagen 15: *tarjeta fotográfica*, (1940's), Archivo WBK, Berlín.

La fotografía de retrato no pudo asentarse sino hasta que Daguerre perfeccionara su técnica con emulsiones más sensibles y cámaras con lentes de mayor apertura. Esto redujo

los extremadamente largos tiempos de exposición con los que la fotografía había nacido. Aún así, tales tiempos de exposición podían llegar a durar varios minutos en los que el sujeto retratado no debía moverse. Es justamente esta *inmovilidad* la que le imprime al acto fotográfico del retrato un halo de autocontemplación en el que “ los retratados se conectan, como si meditaran” con una aspecto profundo de su ser”⁶⁶.

La fotografía se vuelve rápidamente un oficio que muy pocos pueden ejercer. El desempeño profesional de la fotografía implicaba en esos años saber de mecánica fina (como la de un relojero) para cuidar, mantener y reparar las piezas de la máquina, de teoría óptica para entender los principios de la propagación de la luz a través de prismas y lentes, y de (foto)química para saber preparar las emulsiones, revelar y fijar. Estos conocimientos no podían ser aprendidos en escuela alguna, sino que se transmitían a través de generaciones de fotógrafo a fotógrafo. Así, muchos de los fotógrafos habían empezado como aprendices de otros fotógrafos.

A más de los proyectos personales que muchos fotógrafos realizaban por iniciativa propia, las áreas de trabajo de los fotógrafos eran múltiples y cubrían prácticamente toda la vida social del lugar; desde nacimientos, bodas y funerales, hasta fiestas importantes como el bautizo, la primera comunión o la graduación eran motivo de contratación por parte de los familiares. Estas fotografías podían ser tomadas *in situ* o realizadas en el foto estudio en donde el fotógrafo contaba con elementos adicionales para su relato: telones, mesas, bases, columnas, lámparas, etc. El foto estudio implica de alguna manera un lugar mágico para el relato del *yo retratado*. Se trata de un espacio liminal en el que fotógrafo y fotografiado pueden pactar incluso un relato ficcionado. Algunos foto estudios llegaron a tener

⁶⁶ Frank Gaudlitz, entrevistado por Alex Schlenker, Quito, octubre 31 de 2011. Gaudlitz es un renombrado fotógrafo alemán que, entre 2005 y 2008, realizó más de 200 retratos en la región andina; ver: <http://www.frank-gaudlitz.de>

vestuarios fantásticos de piratas o vikingos para la toma de las fotos de los niños. Aquí dos ejemplos de *photocards* o *tarjetas fotográficas* en las que el telón de fondo, el vestuario y el accesorio apoyan esa historia con aire de ficción:



Imagen 16 y 17: *tarjetas fotográficas*, (1935-45), Archivo WBK, Berlín.

La fotografía de retrato desató un juego de miradas en el que se ponía en escena un yo que los observadores debían reconocer en el referente, el original. La imagen parece decir “así soy yo” y demandar del observador la confirmación “cierto, así eres”. Este juego de sutil desdoblamiento, casi inconciente, se volvió parte esencial del retrato en la que se trata de desafiar la norma realista que busca certezas en torno a la veracidad de lo retratado.



Imagen 18: “*escenas para varios rostros*”, fuente: Internet.

Tal como se aprecia en la imagen 12, hoy en día muchos parques o sitios de entretenimiento ofrecen escenas con “rostros recortados” para que los visitantes completen la imagen con su propio rostro.

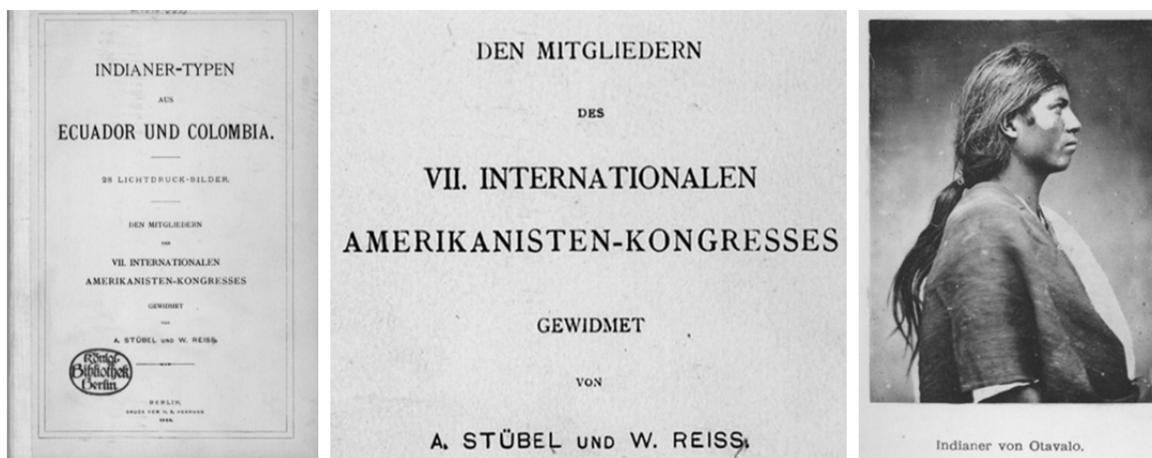
Un aspecto importante, y central a la presente tesis, es que durante la fotografía análoga (con rollos con emulsión) de los “pequeños estudios”, presentes en ciudades de todo tamaño y además en muchos pueblos, los fotógrafos acostumbraban a guardar los negativos para que los futuros encargos de copias sean solicitadas en el mismo estudio y no en otro; esto los convirtió en una suerte de archivos. Posteriormente y por problemas de almacenaje y administración de los negativos, las grandes cadenas de revelado fotográfico como Kodak, Fuji o Agfa suprimieron esta práctica, devolviendo a sus clientes los negativos revelados junto con las copias positivadas de las mismas. Esta “kodakización” como la llama Bourdieu destituyó al “Foto estudio de barrio” como archivo de la memoria fotográfica colectiva y, por ende como depositario de una suerte de álbum familiar de la comunidad retratada. Esta política de servicio al cliente hizo que se conservaran en el sótano de la casa de Rosales las imágenes rescatadas.

FOTOGRAFÍA DE RETRATO, ANTROPOLOGÍA Y REALIDAD

Desde mediados del S. XIX muchos fotógrafos se volvieron viajeros y muchos viajeros aprendieron fotografía. Pocos años después del aparecimiento de la fotografía, este invento ya era empleado por los viajeros europeos para elaborar la evidencia visual de aquello que habían encontrado en sus múltiples viajes por las antípodas. Si durante los tres siglos precedentes tales relatos se articulaban con ayuda de palabras y posteriormente de palabras y dibujos, ahora la posibilidad de fijar sobre un soporte fotosensible aquel objeto exorcizado por la mirada cambiaba el estatuto de verdad de lo observado. Ya no eran

relatos de viaje, sino fidedignas pruebas visuales de un *otro* que ya no podía ocultarse de la incuestionable objetividad de la cámara fotográfica.

Muchos de estos viajeros llegaron a América Latina para retratar a ese exótico indígena y así avalar su existencia como verdadera: “el indio del que tanto se ha hablado existe, aquí la fotografía que lo prueba”. Un ejemplo paradigmático de este proceso es sin lugar a dudas el trabajo que en 1888 publicaron Wilhelm Stübel y Alphons Reiss titulado *Indianertypen aus Colombia und Ecuador* (Tipos de Indios de Colombia y Ecuador) que propone al lector europeo las clasificaciones de indios desarrollados por los viajeros. El trabajo de Stübel y Reiss es apenas uno de tantos textos ilustrados con imágenes de ese *otro* hallado durante el viaje y cazado con la cámara; una cartografía del *otro*. Este tipo de retratos es al mismo tiempo una forma de representación y un ejercicio de control y dominación:



Imágenes 19,20,21: Portada y detalle, lámina de Indio de Otavalo, A. Stübel, W. Reiss.⁶⁷

La clasificación operaba en este texto a partir de una adscripción que conjugaba la geografía del lugar con la etnografía visual de los sujetos retratados⁶⁸:

⁶⁷ La carátula del libro de Stübel y Reiss y el detalle de la misma dejan en claro para quién se recopiló y publicó las imágenes de los indios de Colombia y Ecuador: “Dedicado a los miembros del VII^{mo} Congreso Internacional de Americanistas”. Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, *Indianertypen aus Colombia und Ecuador*, H. Hermann, Berlín, 1888.



Imágenes 22, 23, 24: *Indios de Pitayó y Silvia*, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, ca. 1875.

La decisión de hacer el retrato de cuerpo entero -a una distancia necesaria- sugiere un cruce entre extrañeza, curiosidad y temor por parte del viajero. El retrato en este valor de plano le resta protagonismo a la expresión del rostro, el lugar en el que se asientan y por ende visibilizan las emociones. ¿por qué los tres retratos tienen como rasgo central el gesto de “sacarse el sombrero” por parte del indígena retratado? ¿Se trata de una señal de respeto ante la autoridad (retratante) blanca/criolla? ¿es un recurso etnográfico para mostrar el “todo” que inquiría el rostro? ¿por qué lo llevan en la mano y no lo dejan sobre una silla?

Para Deborah Poole la fotografía es “la primera tecnología que introdujo la posibilidad práctica de producir imágenes visuales realistas basadas en los principios modernos de la objetividad científica”⁶⁹. Lo “real” se desprende entonces de la capacidad que la imagen fotográfica tendría para registrar una porción de realidad en una representación que el ojo humano considera como “idéntica” al original. Surge así un acto de auto-reconocimiento condensado en el instante de goce narcisístico: “ese soy yo, que

⁶⁸ Para Silvia Giraudo y Patricia Arenas la fotografía antropológica se vuelve una forma analógica a la geografía para reticular el territorio a ser dominado: “La geografía fue la disciplina encargada de operar sobre el paisaje natural y cultural, clasificando y jerarquizando, mientras la antropología física diseñó taxonomías a partir de categorías raciales.” Ver: Silvia Giraudo; Patricia Arenas, *Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino. Antropología, expediciones y fotos*, Anales de Museo de América 12, 2004, 125-146.

⁶⁹ Deborah Poole, *Fotografía, fantasía, modernidad*, Márgenes # 8, Casa del Socialismo, Lima, 1991, p. 113.

bello soy”. Esta suerte de comunión del *yo* con la representación realista del mismo se tornó en una comunión justificada por un consenso social con aparente aval científico: los y las fotografiados se vieron reflejados de manera “científica” y en tal virtud con la mayor fidelidad posible con relación a la realidad. Al respecto Poole considera que “las fotografías fueron aceptadas como impresiones de la realidad producidas por una máquina”.⁷⁰

La fidelidad del acontecimiento pasado o lejano (muchos viajeros traían imágenes de geografías desconocidos para el ciudadano europeo común), congelando el tiempo en la imagen, es reafirmada por la creencia generalizada según la cual la imagen histórica de la fotografía registró el hecho tal como se dio. Esa fe en el testimonio visual es depositada en la cámara, entendida como testigo “fiel” del mundo en el momento del retrato. Así como me “pongo en escena” seré eternizado. De esta manera el sujeto a ser retratado se prepara (se viste/disfrazo, escoge elementos que lo acompañarán en la imagen, se sienta/pone de pie, mira a la cámara/al infinito por fuera del encuadre, etc.) y acepta sin cuestionamientos que la imagen fotográfica se convierte en realidad histórica, en representación de lo que somos y de cómo queremos ser eternizados. La realidad existiría entonces independientemente de nuestra conciencia, a espera del sujeto retratante que la “conozca” y eternice con su cámara. Susan Sontag lo llama “apropiarse de lo fotografiado” haciendo que el instante registrado sea congelado para la eternidad.⁷¹ La realidad sería fija, estática, única y por lo tanto asible, aprensible y obviamente reproducible. No habría por lo tanto por qué dudar de lo que la imagen muestra. La cámara fotográfica retrata —específicamente “reproduce”— la realidad que se despliega frente a su lente. Entre el soporte fotoquímico y la realidad surge una mediación fundamental: la negociación entre fotógrafo y fotografiado.

⁷⁰ *Ibíd.*

⁷¹ Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 2006, p. 16.

EL FOTO ESTUDIO ROSALES

Cierro estos apuntes contextuales con la biografía de Miguel Ángel Rosales y su Foto Estudio Rosales ubicado en el centro de Ibarra. Rosales nació en 1901⁷² en la ciudad de Ibarra, en el seno de una familia de hacendados que “tenían propiedades como por ejemplo La Hacienda Santa Rosa y después [...] fue propietaria de La Hacienda Puyaguro, herencia [que recibieron] nuestros padres”⁷³. Tras terminar sus estudios primarios y secundarios en Ibarra, se traslada a inicios de la década de 1920 a Quito en donde se matricula en la Universidad Central y cursa la carrera de medicina durante dos años, después de los cuales se retira por razones de salud y regresa a Ibarra. En la Universidad Central tiene su primera aproximación al pensamiento de izquierda y se relaciona por primera vez con la idea de una militancia política. Así, poco tiempo después, Miguel Ángel Rosales ingresaría al Partido Socialista del Ecuador núcleo Imbabura en donde, a decir de Enrique Ayala Mora

se integró al grupo 'de iniciales militantes al joven Miguel Ángel Rosales que había comprometido ya su acción política militante en las aulas universitarias del Alma Mater Quiteña [...] Desde entonces, hasta hoy y para siempre Miguel Ángel ha sido auténtico ejemplo de consecuencia socialista para quienes vienen detrás.⁷⁴

Esta decisión política de compromiso social se daba a pesar de la desaprobación de su padre que “fue un conservador ‘a muerte’, de esos recalcitrantes: no había más que la derecha o la muerte [...] Imagínese cómo era la existencia de mi padre con Miguel Ángel, siempre un eterno resentimiento”.⁷⁵ Ello obligó a Miguel Ángel Rosales a ganarse la vida, lejos de las haciendas de la familia, en el sector público en donde fue durante años oficial

⁷² Esta fecha fue suministrada por Marco Rosales, hermano menor de Miguel Ángel Rosales en *Mirar el pasado, Vida y obra del fotógrafo Miguel Ángel Rosales*, Registro Documental de una entrevista realizada a Marco Rosales y conducida por Adolfo Albán y Alex Schlenker, Quito, septiembre de 2009, (DVCAM, NTSC, Color, 60 min.). Al mismo tiempo, el comunicador ibarreño Juan Carlos Morales sitúa tal fecha en 1902, ver: Juan Carlos Morales, “Miguel Ángel Rosales: cronista vital de Ibarra”, en Rosales, Miguel Ángel, *Ibarra, Imágenes*, Colección Fotografía del Siglo XX, Tomo 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012.

⁷³ Marco Rosales, en *Mirar el pasado*,...

⁷⁴ Enrique Ayala Mora, *Homenaje a Miguel Ángel Rosales*, Diario La Verdad, Ibarra, s.f.

⁷⁵ Marco Rosales, en *Mirar el pasado*,...

pagador del Ferrocarril Nacional del Norte (Ibarra-San Lorenzo) y después inspector de trabajo, empleo que, paralelamente al de propietario y operador del Foto Estudio Rosales, desempeñó hasta su jubilación. Sus oficios remunerados se completaban con otros cargos que ejerció *ad honorem*: Secretario de la Casa de la Cultura Ecuatoriana así como del Partido Socialista Ecuatoriano, Presidente del Club de Tiro y Esgrima, gestor de uno de los diarios locales e incluso inventor. Las miles de imágenes fotográficas recuperadas del Foto Estudio Rosales, a más de registrar una infinidad de temas, momentos, sujetos, etc. dejan en claro que tras el lente de su cámara se fue configurando una mirada que asumía un doble juego/desafío: politizar la estética/estetizar lo político.

Rosales deja un legado visual del cual he podido acceder a aproximadamente 45.000⁷⁶ fotografías que, en el 90% está compuesto por negativos de distintos formatos (placas de vidrio de formato medio, placas de acetato, película de 120mm, 35mm y rollos 110) tomados de gente de la localidad y alrededores. Rosales, como muchos otros fotógrafos del Siglo XX vio pasar por su lente a buena parte de la población local. Según distintos testimonios recabados, pobladores de la provincia, en cuyos pueblos no había estudios fotográficos, viajaban los fines de semana a Ibarra para retratarse. Así, la acción de guardar los negativos como mecanismo de protección del negocio propio, generó un fondo que, sin haber sido pensado como tal, deviene en un “gran álbum familiar de la comunidad”⁷⁷ en el que de alguna forma persisten los trazos de aquellos flujos identitarios y

⁷⁶ Esta cifra obedece a un conteo general de las cerca de diez cajas que son parte del “abandono”, acción en que se descartó sobre la vereda lo que aún permanecía en el Foto Estudio Rosales.

⁷⁷ Más adelante, en el análisis de la visualidad de una de las series, me propongo desarrollar una tensión en torno a las posibilidades de pensar a la comunidad del “gran álbum familiar” como una *espacio de tránsito* entre una comunidad real (aquella en la que todos los miembros de la misma se conocen) y la comunidad imaginada a la que se refiere Benedict Anderson y en la que se vuelve imposible que la totalidad de sus miembros se conozcan, ya que “todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales [...] (e incluso éstas) son imaginadas”; ver: Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F.C.E., 1993, p. 24.

de poder que configuraron la visualidad de un espacio-tiempo determinado. Siguiendo a Silva, el abandonado legado visual del FER puede ser leído como un gran álbum familiar, en tanto que están presentes por un lado la inquietud por la fotografía como “escenario de representación, y por el otro la [gran] familia como tema”⁷⁸. La diversidad de temas, la solidez del lenguaje visual y la constancia de su obra me impresionaron mucho. Su mirada, al tiempo que documentaba y retrataba, insinúa una ambigüedad que puede ser leída como una sutil crítica visual a las formas de ponerse en escena de unos y otros; tal ambigüedad se extiende de manera casi cómplice a las “pequeñas resistencias” del *otro* retratado.

En la estética fotográfica de Rosales resulta evidente la compleja dialéctica entre forma y fondo en la que su probable postura y determinados rasgos de carácter fueron configurando un específico discurso visual. Ayala Mora describe a Rosales como alguien

que no solo fue uno de los pioneros [del Partido Socialista] sino también consecuente y si no fuera despectivo, diría emperrado miembro del Partido. Firme en las buenas y en las malas. [...] no solo reconocemos en él su militancia política, sino también su limpia y honrada trayectoria de hombre de bien, trabajador, ciudadano y servidor público.⁷⁹

Quiero pensar aquí la figura de Rosales como la de un traductor cultural cuyo ejercicio permite rastrear los flujos que configuraron la visualidad del entramado social. Rosales no inventa ni crea desde la nada sus fotografías, la visualidad que las compone está atravesada por discursos de clase, étnicos, de género, edad, de territorio, de deseos de modernización, de tensiones territoriales, de lo religioso y político, etc.

⁷⁸ Armando Silva, *Álbum de familia*, Bogotá D. C., Editorial Norma, 2000.

⁷⁹ Enrique Ayala Mora, *Homenaje a Miguel Ángel Rosales*,...

CAPÍTULO 2

BLANCOS, NEGROS, INDIOS; DE LA HACIENDA A LA CIUDAD Y

DE REGRESO: *RACIALIZANDO AL OTRO*

(SERIE 1: etnia-clase-edad)

CAPÍTULO 2

BLANCOS, NEGROS, INDIOS; DE LA HACIENDA A LA CIUDAD Y DE REGRESO: REPRESENTANDO AL *OTRO* (SERIE 1: etnia-clase-edad)

Aprendía las grafías, los saludos, los días de la semana, alguna frase larga, y así investigaba sobre las profundas diferencias que una lengua imprime en cada pensamiento.

Santiago Gamboa
Páginas de vuelta

Esta indagación por las narrativas o relatos visuales parte por formular determinadas preguntas al legado del foto Estudio Rosales. Para la presente investigación, esa pregunta se centró en lo que Marzal Felici llama “el despliegue de las formas visuales” a través de las cuales determinados sujetos son representados a través de cierta visualidad en las imágenes fotográficas. Para tal efecto hice una delimitación conceptual y metodológica que sugiere una suerte de “triangularidad” con tres aspectos a ser rastreados en la imagen:

- a) qué sujetos están presentes/ausentes en el encuadre (Geografía de las presencias y ausencias)
- b) quiénes son retratados con mayor protagonismo sobre otros (Geografía de las jerarquías excluyentes)
- c) qué modos se dan esos otros para aparecer en la foto (Geografía de las jerarquías compartidas)

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS EXCLUYENTES: *REUNIÓN EN EL PATIO*

La imagen que inaugura la serie fue titulada *Reunión en el patio*; se trata de una placa de vidrio de 15x10cm que, a decir del tipo de soporte y emulsión, debió haber sido tomada entre 1935 y 1938. La imagen es en principio un retrato grupal con 75 personas (religiosos y seculares) cuya puesta en escena puede ser leída (no hay que olvidar que la presente lectura es apenas una de las tantas interpretaciones posibles) desde el centro - ocupado por *monseñor*- hacia afuera (arriba/abajo; hacia los bordes laterales):



Imagen 25: *Reunión en el patio*, Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Una imagen tiene dos condiciones fenomenológicas básicas: *el encuadre* y el *fuera de cuadro*. En el primero está aquello que fue incluido en el acto fotográfico (la presencia), en el segundo aquello que fue excluido (la ausencia). *Encuadre* y *fuera de cuadro* conforman así una estrecha relación dialéctica que puede ser leída desde la pregunta ¿quién está presente en *retrato en el patio* / quién está ausente? La cantidad de personas presentes permite creer que “todos” están presentes o al menos que podrían estarlo. Como si una voz hubiera dicho: “vengan todos a la foto”! Y *todos* llegaron y se colocaron en cinco niveles (filas) distintos.

¿Cómo se negoció esta fotografía de retrato grupal? Una lectura detenida permite ver que la segunda fila de retratados (contada desde el suelo) está sentada sobre sillas, lo que remite a un ordenamiento previo; alguien dispuso catorce sillas en el patio y conformó así una línea destinada al grupo que acompañaría a *monseñor* en la foto. Esa fila la ocupan religiosos y tres mujeres (hay un hombre de traje entre ellos). La idea de que la foto fue producida, en el sentido de que se dispusieron elementos previo a su obturación se

evidencia además en las filas 4 y 5. Quienes ocupan estas filas están parados sobre “algo” que los eleva para evitar que sus rostros estén tapados por los de la fila de adelante. Y como una suerte de ruptura está la primera fila (proximalmente la más cercana al lente) ocupada por indios, campesinos, niños y una niña. Intuyo que esa fila no estuvo contemplada y por ello resulta obvio que rompe con la armonía de las otras cuatro filas. Sus integrantes resultantes disonantes de las otras filas por sus vestuarios, sus gestos y posiblemente la calidad de su indumentaria (algunos de ellos aparecen con lo que parecen ropas viejas o maltratadas); la condición de estar sentados en el piso parece ser la resultante de estas diferencias, como si hubiera que remarcar a las mismas. La fila primera remite de algún modo a una forma de exclusión que configura la dialéctica de las *zonas del ser / del no-ser*.

Grosfoguel sugiere una cartografía del poder global según la cual existen formas de ordenar el mundo que construyen, legitiman y reafirman los roles del sujeto occidental y del objeto de conocimiento no-occidental que operan según el siguiente esquema:

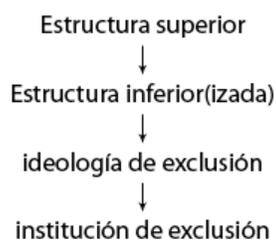


Imagen 20: *Matriz de exclusión*. Ramón Grosfoguel/Alex Schlenker, 2009-2012.

Así, los unos clasifican y someten a los otros, a aquellos que deben ser civilizados. Grosfoguel recuerda que toda experiencia de clasificación se sitúa en algún lugar del mapa de las estructuras de poder, ya sea el género (hombre-mujer-LGBT), la raza (blanco–no-blanco), el lugar de origen (Occidente–no-Occidente) o la clase, la lengua o lo espiritual. El principio de este modelo es la forma de dominación que se sustenta sobre la relación entre el *ser* y el *no-ser* planteada por Frantz Fanon. Las zonas superiores se relacionan

directamente con el *ser*, al tiempo que convierten al inferior(izado) en un *no-ser* negado ontológicamente, para quien no existe reconocimiento alguno por parte del poder:



Imagen 26: *las zonas del ser y del no-ser*. Diseño: Alex Schlenker/plataformaSUR, 2012.

¿Cómo se pueden detectar esas posibles *zonas del ser / del no-ser* en la composición de los elementos retratados? Al trazar dos diagonales y una línea vertical por el centro de la imagen se obtiene el centro de poder del grupo retratado: la cabeza del religioso de mayor jerarquía:



Imagen 27: *Reunión en el patio*, Foto Estudio Rosales, 1935-45. Vectores por Alex Schlenker, 2012.

Esta figura central refuerza su jerarquía con la presencia de ciertos objetos de referencia (denominados en estudios escénicos como *utilería significativa*) como el crucifijo colgado al pecho, el bastón o cetro en su mano izquierda y el anillo en la derecha:



Imagen 27a-b: *Reunión en el patio*, . (detalle central a y b), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Tal como lo señala Georges Balandrier, el poder debe ostentar sus rasgos, volverlos visibles en la escenificación, “en su desarrollo, en la presentación que de ellos se hace [...] a su máximo nivel de intensidad”⁸⁰; surge así en el centro del cuadro una suerte de *núcleo escénico del poder* que establece determinadas jerarquías de lo humano: parecería que unos serían más humanos que otros por lo que hay que delimitar el territorio y quienes lo pueden ocupar de qué manera.

El acto fotográfico del retrato restituye así su doble dimensión de estética y discurso que, sutil y simultáneamente, embellece el mundo y el correspondiente instante en el que este existe; esto mientras busca imponer una *impronta* portadora de un mensaje específico. Esta dialéctica de estética y discurso ha sido parte esencial de la fotografía desde sus inicios, el acto fotográfico implica una manera de elaborar mapas sobre el mundo que deviene en una cartografía etnográfica del otro y el lugar que este debe ocupar. Walter Benjamin recuerda con cierta ironía que el uso de la fotografía a fines del siglo XIX y comienzos del XX, estuvo más próximo a lo científico que a lo estético/artístico. Ello desembocó en la fotografía entendida no como arte, sino como herramienta al servicio de disciplinas tales como la medicina, la antropología, la etnografía y la geografía⁸¹.

Reunión en el patio puede ser leída como una reinención/adaptación de las fichas antropométricas o del retrato etnográfico temprano, configurado en esta imagen para un alguien que busca dejar en claro que los religiosos componen la centralidad de la misma. La fotografía *Reunión en el patio* no solo retrata el momento de tal reunión, sino que sugiere la representación hecha como verdadera. Aquello que existe en la fotografía, existe en la

⁸⁰ Georges Balandrier, *El poder en escenas, De la representación del poder al poder de la representación*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994, p. 23.

⁸¹ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *die Literarische Welt*, Berlín, 1931.

realidad y además debe ser leído como verdad dicha sobre tal realidad. Susan Sontag señala al respecto que “la historia de la fotografía podría recapitularse como la pugna entre dos imperativos diferentes: el embellecimiento, que proviene de las bellas artes, y la veracidad, que no sólo se estima mediante una noción de verdad al margen de los valores, legado de las ciencias, sino mediante un ideal moralizado de la veracidad”⁸². Lo que es verdadero es al mismo tiempo bueno; en otras palabras está bien. En este caso no solo es cierto que un grupo de personas está situado en el suelo, sino que ello además está bien de ese modo. Cabe preguntarse si Rosales, siendo un socialista comprometido, criticó la disposición de los retratados o la avaló; ¿qué instrucciones dio? ¿qué pedido le hicieron los retratados?

El retrato de estas 75 personas, organizadas en torno a un centro semi-divino encarnado por *Monseñor*, remite al preponderante papel de la iglesia católica en distintos ámbitos de la vida social de la región: educación, instrucción y trabajo fueron controlados por distintas órdenes en mayor o menor medida durante siglos. Al compartir esta y otras fotos con los distintos lectores en los ya descritos talleres, hubo un sinnúmero de voces que abordaron el rol central que la religión había desempeñado en sus propias vidas. Estas lecturas usaban la foto expuesta en el taller como detonador de sus propios recuerdos. Así por ejemplo Fidel Larrea⁸³, un Ibarreño de 66 años, compartió interesantes testimonios en relación a la imagen *Reunión en el patio*. En un primer momento el entrevistado reconoce determinados códigos de vestuario y los correspondientes accesorios, los cuales, en relación a la evidente centralidad del sujeto retratado le remiten a una celebración, a un homenaje. Ante la pregunta que le hicimos por la razón por la que *monseñor* ocupaba el centro del cuadro Fidel no dudó en responder: “Porque seguramente [...] de acuerdo a la fotografía el

⁸² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 127.

⁸³ Fidel Larrea (66), entrevistado por plataforma_SUR (a.schlenker; a.oquendo, 207a), nov. 23 de 2011.

homenajeados de esta reunión era aquí el obispo, porque me parece que es un obispo.” Larrea conocía con detalles ciertos códigos y lograba leer colores en una fotografía que solo existe en blanco y negro y que él evoca de manera llamativa en tiempo presente, tal vez en ese presente eterno que supone, según Sontag, la fotografía: “[lo se] por la vestimenta...en ese entonces es color negro, la franja es lila y esta es una cruz de oro.” El acto reconocer un color (*lila*) que no existe en la imagen, pues la misma es blanco y negro, implica que el observador se proyecta a sí mismo a la escena de la fotografía y narra fragmentos de su propia historia a partir de la *especulación*⁸⁴ en torno a otro objeto, incluso de mayor trascendencia cuando él y yo nos hemos puesto de acuerdo que *monseñor* lleva anillo; así Larrea suma la lectura de lo que ve en la imagen con su propio recuerdo: “Y no se alcanza a ver muy bien pero también parece que tiene el anillo que antes nos hacían a nosotros cuando nos encontrábamos con el obispo, nos hacían que nos arrodillemos y besarle el anillo [...] porque era una forma de respeto, una forma de cómo mantener la supremacía”. Larrea en ese momento ha trasladado las escenas de su propia vivencia al encuadre de Rosales. El tiempo de la representación de *monseñor* se vuelve cíclicamente eterno: cuando le pregunto si alguna vez besó el mencionado anillo responde sin titubear: “Muchas veces en mi niñez”⁸⁵. No me atrae la frecuencia del acto, sino la aclaración que fue en su niñez,

⁸⁴ Para Avenassian se trata de revisar críticamente las formas de especulación en las que “se negocia el sentido de los procesos de lenguaje/descripción de la experiencia estética”; ver Armen Avanesian, *Ästhetische Erfahrung im Konzert der Kunstwissenschaften*, FU-Berlin, s.f. disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>

⁸⁵ El acto de *besar el anillo* es un ritual recurrente en el imaginario local; Blanca Martínez, otra entrevistada en la ciudad de Ibarra, lo recuerda así: “Claro a este señor obispo yo le conocí pero cuando yo tendría unos 6 añitos.... Si... en ese entonces él era aquí obispo de aquí de Ibarra. [...] en el parque central Pedro Moncayo ahí fue el palacio episcopal donde estaba el obispo [...] porque éramos niñas y sabíamos irnos a meter a jugar en el palacio episcopal, no eran cerradas las puertas eran abiertas que podía cualquier personas entrar salir y cogerle al padrecito y **besarle la mano, al obispo** en ese entonces porque ahora ya no se ve, no pues ahora pasa el obispo y se acabó, antes era tanta la religión de arrodillarse cogerle la manito y besarle el anillo supuestamente no, eso nos enseñaron entonces por eso es que yo le conocí al él.” Blanca Martínez (64), entrevistada por plataforma_SUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasconez, 210), noviembre 23 de 2011.

como si en el acto estuviera inscrita una adoración inocente aceptable en la infancia, pero no en la edad adulta. En ese instante el eterno presente de la fotografía de retrato en grupo dialoga con el pasado del recuerdo.

Llama la atención que en la entrevista con Larrea *monseñor* le ganó en audiencia a mi “primera fila”. ¿Por qué yo le asigno mayor importancia que él? ¿No tiene recuerdos que lo ubiquen en algún tipo de clasificación/ordenamiento? ¿Son las personas de la primera fila una suerte de estado natural de las cosas (así era...)? El análisis de la imagen absorbe las vivencias de quien observa; esa lectura desplegada sobre la superficie del retrato se hace desde un punto de vista específico, desde ese *lugar de enunciación* al que se refiere Marzal. Larrea no analiza desde los cinco niveles que sugiere Marzal, sino a partir de la identificación personal, probablemente íntima, con un elemento que le da la seguridad y confianza de poder hablar del mismo. La imagen no es “total”, absoluta a todo el que la ve. Al contrario, es un espacio abierto sobre el que se construye la mirada de quien observa desde su práctica cultural. En palabras de José Luis Brea “no hay hechos de visualidad puros, sino actos de ver extremadamente complejos [...] todo ver es, entonces, resultado de una construcción cultural.”⁸⁶

Tras reconocer al obispo y describir su indumentaria Fidel Larrea ha dejado de describir la imagen para construir una visualidad en la que él mismo es participante directo y en tal virtud, *testigo ficcional* del momento retratado. Él no narra tan solo lo que ve, él narra lo que ha vivido en su propia experiencia, activada a través del acto de recordar que se desprende de la lectura detonadora del retrato *Reunión en el patio*. A partir de este

⁸⁶ José Luis Brea, Por una epistemología política de la visualidad en Estudios Visuales, ed. José Luis Brea, Madrid, Akal, 2005 p.9

instante la escena concreta de la imagen fotográfica que Fidel Larrea sostiene en sus manos da paso a las escenas de su propia vida a travesada por una tensión con la religión católica:

En mi niñez yo estudié toda la primaria escuela católica, cuando en ese entonces las escuelas católicas eran regentadas por monjas españolas [...] en ese tiempo se hablaba mucho de la letra con sangre entra, *ya, ¿sí?*, *ya*, y luego después mis padres pues, siendo un niño destacado, en la...en lo que es religión, quisieron encerrarme en el Santo Tomás Apóstol de Riobamba, de interno, con el fin de que me haga cura. No seguí el camino porque mi carácter rebelde... yo me fui ya de mi casa a los 13 años, entonces había rebeldía en mí; ¿por qué? porque me inyectaron tanta la religión, tanto cristianismo... [...] anteriormente hacían concursos entre los niños más destacados en religión, historia sagrada, ¿sí?, y daban premios, estampitas, ... bultos de monjitas, de la Santa Teresita, de la Santa Marianita. [...] en ese entonces no lo sentía así. Porque uno no podía en ese entonces, como tienen ustedes los jóvenes actuales de poder hablar, de poder disentir, no, antes no era así [...] muchas de las veces en los hogares, diciendo la verdad, no se la creían, porque para los padres todo lo que el niño decía o el joven decía era mentira [...] Al menos yo lo digo esto porque yo me crié en un hogar muy cerrado, muy, mi padre era un, no es como los de ahora, son amigos, mi padre era un verdugo, no, no! yo tengo vergüenza en decirlo pero ese es la época que me tocó vivir...muy conservadora pero hipócrita a la vez, porque todo se hacía a escondidas, por ejemplo, se dice que en la actualidad las niñas salen embarazadas en temprana edad y hay un descontrol, ¿no cierto? En el tiempo existía [era] igual pero escondido y no salía a la luz porque todo era escondido, porque la población también era más pequeña (*Mueve las manos con agitación*); en ese entonces, por ejemplo, el terrateniente, el dueño de casa, el teniente político y todas esas cosas que existían, ¿sí?, tenían hijos por todas partes, ¿saben por qué?, porque la mujer era un objeto.

La lectura de la fotografía ha detonado una relación afectiva y de alguna manera cognitiva (aprender del pasado) entre Larrea y el recuerdo de sus vivencias. En este caso no se trata tan solo de recordar, sino de ser crítico con el acontecimiento invocado en el que el entrevistado se reconoce como un sujeto sometido al disciplinamiento físico y moral de determinadas instancias religiosas. La evangelización como práctica civilizatoria inicial y la educación religiosa como su versión más contemporánea implican la elaboración de dos ámbitos excluyentes: la norma y el sujeto a ser normado. Evangelizar/educar en la fe es sentar las bases de un modelo en el que unos sujetos inferiores deben ser preparados para ser *personas de bien*. Toda posibilidad crítica queda suspendida por la exigencia de una obediencia incuestionable que, desde temprana edad, va formando conciencias dóciles y

obedientes⁸⁷. Esta relación asimétrica entre dominador (evangelizador/educador) y dominado (evangelizado/educando) remite a la construcción de un *sujeto colonial* como un *Otro* configurado por el deseo del mismo dominador; esta mecánica es para Gayatri Spivak el “más claro ejemplo de violencia epistémica, [en donde] la educación de sujetos coloniales complementa su producción dentro de la ley” y el ámbito de la producción capitalista⁸⁸; Fanon llamó a estos sujetos coloniales *les damnés*⁸⁹.

Utilizando una puesta en escena que interioriza o eleva determinadas subjetividades en relación al suelo, la imagen *Reunión en el patio* remite a retóricas de poder que establecen quien debe ocupar qué lugar en un determinado contexto; como en un ejercicio retórico evolucionista el hombre blanco civilizado (en el caso de esta foto son incluidas tres mujeres a quienes se les permite incluso sentarse) puede estar sentado o de pie, para lo cual exhibirá su posibilidad de estar erguido, inequívoca señal de desarrollo humano frente a la barbarie animal de indios y campesinos que, sobre el suelo de tierra (nada más inmanente y mundano que esto), exhiben sus amorfos y rebeldes cuerpos.

Las distintas castas que así surgen fueron identificadas y remarcadas en el proyecto *Minga Visual*⁹⁰, un laboratorio de plataformaSUR, a través de la ruptura de la unidad visual que supone la imagen fotográfica para lo cual hice un recorte de la imagen en tres tiras horizontales, creando; tres grupos distintos “cosidos” por el encuadre del fotógrafo :

⁸⁷ Respecto a la educación Foucault dice que es la base para “las conductas útiles”; Ver Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, nacimiento de la prisión, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002. P. 96.

⁸⁸ Gayatri Chackavorty Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Revista Colombiana de Antropología. Volumen 39, enero-diciembre 2003, ICANH Bogotá 2003, p. 317,319.

⁸⁹ Para Fanon el sujeto colonizado “es hecho por el colono” a través de unos procesos de explotación que lo vuelven un *condenado* a sufrir el desprecio de quien ejerce el poder colonizador; Ver Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, p. 31.

⁹⁰ El laboratorio *Minga Visual* de plataformaSUR estuvo integrado por cuatro experimentadoras (Kathy Falcon, psicóloga; Liz Atienza, antropóloga; Mayra Cortez, actriz de teatro; y Daniela Ortíz, artista visual) que, en varias sesiones, trabajaron sobre distintos aspectos de la visualidad del Archivo Rosales.



Imagen 28a-c: *Reunión en el patio* (tres cortes hechos por plataforma_SUR), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Por un lado están los mestizos de pie que reconocen la autoridad religiosa y la veneran como parte de su propia adscripción condensada en el nodo que forma el entrecruzamiento de las jerarquías de etnia y de clase: el mestizo de clase media-urbana:



Imagen 24a: *Reunión en el patio* (corte “a” hecho por plataforma_SUR), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

El nivel central en sentido vertical destaca a un grupo de nueve religiosos, dos hombres de traje y corbata y tres mujeres (una lleva cubierta la cabeza). Esta amalgama de poder religioso, económico, étnico y seguramente de apellido⁹¹ puede ser leída como la base del grupo que se disputa el control sobre el territorio. El “estar sentados” denota el poder:



Imagen 24b: *Reunión en el patio* (corte “b” hecho por plataformaSUR), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

⁹¹ En una entrevista realizada por Samyr Salgado, el periodista Ibarreño Roberto Morales se refiere en relación al apellido a “las familias más notables [como] los Gómez de la Torre”; Roberto Morales, entrevistado por Samyr Salgado, documento digital, Ibarra, s.f..

Un consenso general en los talleres realizados se dio en torno a la lectura que mereció por las cuatro participantes del laboratorio la tercera tira de la fotografía en la que quedó conciliada la presencia de campesinos/indígenas (junto a una niña que por su edad seguramente ocupa el mismo lugar) sentados (en algunos casos descalzos) en el suelo, mientras los mestizos y mestizas (éstas en clara minoría), encabezados por la cúpula religiosa del lugar, ocupaban asientos que los elevaban sobre esta casta:



Imagen 24c: *Reunión en el patio* (corte “c” hecho por plataformaSUR), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Las experimentadoras coincidieron en la interpretación consensuada según la cual sentarse en el suelo implica -desde el punto de vista de quien lo dispone- una subordinación a quien está sentado y en tal virtud encarna el poder, en este caso desde el entorno mestizo-religioso. Los tres niveles visuales de la fotografía insinúan así una retórica que reduce al *otro* a un estereotipo útil para su discurso. Este orden social llegó a naturalizarse de tal manera que su disposición se daba de manera casi espontánea a partir de “distinguir quienes son las personas más importantes para que vayan en el medio”⁹².

El estereotipo que estas formas de clasificación [visual] van elaborando y poniendo en circulación emana de un deseo específico por parte del dominador por fijar el devenir del tiempo el cual, en la imagen revelada y ampliada, ha dejado de transcurrir. Puesto que la imagen fotográfica fija para la eternidad aquello que ha sido capturado por el lente del fotógrafo, lo retratado deja de vivir -en el sentido fenomenológico- para ser congelado *por*

⁹² Germán Díaz, “El Foto Estudio Díaz”, en Schlenker, Alex (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafxs*, Ediciones plataformaSUR, Quito, 2013.

siempre en la superficie bidimensional de la representación estática. Fijar a alguien en una representación específica es impedir que este cambie, ya que su estereotipo le precede y lo exhorta a representar el papel que le ha sido asignado: “El estereotipo reduce a la gente a unas cuantas características simples, esenciales, que son representadas como fijas por parte de la naturaleza [...] se refiere a las personas; un mecanismo simbólico rígido, que fija límites estables e inalterables”⁹³ a partir de los cuales el sujeto clasificado como indio, negro o campesino siempre será indio, negro o campesino. Una vez tomada la foto nadie puede cambiar su lugar.

Para Hall tal *estereotipación* implica una estrategia clave para el mantenimiento del orden social y simbólico esbozado por quien ejerce el poder. En ese sentido estereotipar es

un elemento clave en este ejercicio de violencia simbólica [...] reduce, esencializa, naturaliza y fija la ‘diferencia’. La estereotipación despliega una estrategia de ‘hendidamiento’. Divide lo normal y lo aceptable de lo anormal y lo inaceptable. Entonces excluye o expulsa todo lo que no encaja, que es diferente [...] la estereotipación es, en otras palabras, parte del mantenimiento del orden simbólico. Establece una frontera simbólica entre lo ‘normal’ y lo ‘desviante’, lo ‘normal’ y lo ‘patológico’, lo ‘aceptable’ y lo ‘inaceptable’, lo que ‘pertenece’ y lo que ‘no pertenece’ o lo que es ‘Otro’, entre ‘internos’ y ‘externos’, nosotros y ellos⁹⁴

La clasificación de un *otro* como anormal opera en dos niveles: la legitimación interna (aquellos que en la tira “b” están de pie) y la ley normalizadora de lo que Dussel llama la *exterioridad relativa* (la tira “c” como producto del discurso y las prácticas de exclusión de los grupos de las tiras a y b) al centro de poder (metropolitano, de clase, letrado, religioso, etc.), un ámbito análogo a la llamada “zona del no ser” descrita por Fanon en la que el dominado es fijado como anomalía de una norma civilizatoria que se autoproclama como la que corresponde a “[sujetos] ‘normales’ en una ‘comunidad

⁹³ Stuart Hall, “El espectáculo del otro”, en *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.). Envión editores, IEP, Instituto Pensar, P. U. Javeriana, UASB, 2011, p.7.

⁹⁴ Stuart Hall, “El espectáculo del otro”, p. 8-9, 18.

imaginada' y [que] envía hacia un exilio simbólico a todos ellos – los 'Otros'- que son de alguna forma diferentes, 'fuera de límites', [abyecto]"⁹⁵.

Así, quien habita la exterioridad es expulsado por su condición de abyecto (del significado en latín, literalmente "tirado afuera") debido a que el estereotipo aparece cuando hay grandes diferencias de poder; se trata de un hecho esencialmente político y hegemónico que forma parte del liderazgo cultural y control político de un grupo sobre otro el cual debe ser simbólicamente excluido si la supuesta 'pureza' de un grupo cultural debe restaurarse. La exterioridad sin embargo no es un ámbito de la nada cultural en el que se de una ausencia de prácticas culturales de sentido; al contrario, se trata de una condición potencial cuyas prácticas pueden desestabilizar el centro que pretende definir tal exterioridad. Esa posibilidad de resistencia/re-existencia es definida por Dussel como una "exterioridad" negada, [una] alteridad siempre existente y latente indica la existencia de una riqueza cultural insospechada, que lentamente renace como las llamas del fuego de las brazas sepultadas por el mar de cenizas centenarias del colonialismo"⁹⁶.

Me parece que un análisis, por extenso que este sea, no debe parar en el nivel interpretativo como lo sugiere Marzal, sino detonar una respuesta, una toma de postura frente a lo analizado. En ese sentido es posible leer como posible postura el esfuerzo de Miguel Ángel Rosales por contraponer a las imágenes del poder en escena, como *Reunión en el patio*, sus series que indagan en las condiciones de vida del indígena; de esta forma, si en unas fotos el poder mestizo-religioso prescribe la gramática visual de la enunciación según la cual el indígena pertenecería a un nivel inferior, en las series tomadas en distintas comunidades indígenas, Rosales se permite un lenguaje poético que, al especular por la

⁹⁵ Stuart Hall, "El espectáculo del otro", p. 8.

⁹⁶ Dussel, Enrique, *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*, (UAM-Iz., México City, 2005), www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf, p. 17.

vida del otro, no fija enteramente al indio, sino que le permite mostrarse en su devenir diario de las distintas actividades agrícolas. Rosales parece advertir desde su lente que la identidad del indio no puede ser fijada o reducida a un estereotipo: “a esas culturas que no son ni “metropolitanas” ni “primitivas”, se las va destruyendo por medio de la propaganda, de la venta de mercancías, [...] aunque por otro lado se pretende salvar dichas culturas valorando aisladamente elementos folklóricos o momentos culturales secundarios.”⁹⁷ Sin hacerlo de manera conciente, Rosales reflexiona sobre estas políticas de mirar y representar. Su serie *Terruño* da cuenta de ello:



Imágenes 29,30: *Terruño natural I-II*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.



Imágenes 31, 32: *Terruño natural III-IV*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

La serie *terruño* insinúa por instantes una mirada distinta la que surge al interior de la fotografía de retrato *reunión en el patio*. Aunque seducido por ver al indio como parte de un paisaje natural (algo que pertenece al ámbito de lo natural, porque siempre ha estado

⁹⁷ Dussel, Enrique, *Transmodernidad e interculturalidad*, p. 14.

ahí) Rosales permite un cierto devenir poético que se contrapone momentáneamente a las representaciones de indios en presencia de sujetos blanco-mestizos. La decisión de pasar de un plano grupal a un plano más paisajístico permite advertir el contexto agrícola de las actividades económicas de esta parte de la población.

Con el afán de pensar opciones de respuesta a la representación –una suerte de réplica a la representación- un grupo de experimentadores desarrolló en diferentes talleres de plataforma_SUR una serie de estrategias que, auto-situadas en la *exterioridad relativa* a la que se refiere Dussel, propone formas de aproximación y desmontaje de estas políticas de exclusión retratadas en la imagen *Reunión en el patio*. Así por ejemplo la especulación en torno a los posibles diálogos entre unos y otros retratados en la imagen fue retomada en un ejercicio de lectura y escritura ficcional por Mayra Cortez, dramaturga y actriz afroecuatoriana que integró algunas de las *mingas visuales*. En su reconstrucción ficcional de los diálogos proyecta el imaginario de asco que le nace en relación a las formas de dominación de determinados representantes de la iglesia católica; esta reinterpretación, hecha concientemente desde el presente, propone un juego fantástico muy potente. El guión arranca con un fotógrafo que revela la foto en la que a más de lo icónico de la superficie fotográfica aparecen las voces de los retratados junto al amado *monseñor*⁹⁸:

El fotógrafo empieza a escuchar voces lejanas en desacuerdo.

Hombre 1: ¡Qué hacemos aquí!

Hombre 2: ¡Vele vele a monseñor! Hecho el santo (Sonríe a la cámara)

Mujer: ¡Viejo puerco! ¡Sinvergüenza!

Campesino: ¡Taitico ofreció platita! Por eso no más me quedo.

Monseñor: En el fondo la gente me ama

Beata: ¡Dios bendito es infinito!

⁹⁸ Incluí la versión completa del guión dramático en la sección de anexos.

Este collage de voces da paso al conflicto inscrito en la escena:

Asistente: ¡Monseñor! ¡Estamos perdidos! La congregación de Francia está investigando el destino de los fondos que ellos nos envían, y necesitan que justifiquemos los gastos. ¿Quieren saber si tenemos colaboradores ¡?, y ¿qué tan creíble es nuestra labor en esta comunidad?

Monseñor: ¡Calma! ¡Calma! No es para tanto, esto es ¡Sencillo! Mira: solo tenemos que congrega a un grupo de gente, unas cuantas fotos, hermandad, confraternidad bla bla bla.... ¡Tú ya sabes!

[...]

Asistente: (Nervioso) ¿Y si no quieren venir?

Monseñor: ¡Pagas! ¡El dinero lo compra todo! Les das \$50, les ofreces cualquier cosa y ¡ya! ¡Se creativo! Yo no sé ¿Cómo vas a hacer? Pero quiero a esa gente afuera en veinte minutos, ¡listos! Para tomarnos la foto.

En esta escritura teatralizada Cortéz proyecta un entrecruzamiento de corrupción y poder eclesiástico sobre la escena retratada. Esta acción, aunque corre el peligro de crear un estereotipo de los religiosos como *curas corruptos*, abre la posibilidad de pensar un encuentro entre el análisis de lo visual y lo que Adolfo Albán llama la posibilidad de *reexistencia*, como estrategia para crear nuevos sentidos sobre lo mirado. Mayra Cortéz narró en los talleres y en varias conversaciones que mantuvimos posteriormente las distintas formas en las que ella como mujer afroecuatoriana ha sido clasificada y estereotipada; buena parte de sus relatos se centraban en explicar cómo fue asimilando y legitimando inconcientemente esa violencia. Lo potente del ejercicio de Cortez proviene de su completo desinterés por hacer circular el texto escrito, se trata más bien de una acción que la autora piensa y ejecuta hacia ella misma, como gesto para empoderarse a sí misma y ser capaz de responder a quien pretenda ejercer violencia sobre ella.

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS (CASI) COMPARTIDAS: “RETRATOS DE FAMILIA”

La construcción social del concepto de *familia* es un elemento central a ser tomado en cuenta para el análisis de la visualidad de ciertas series de retratos del Archivo Rosales.

Los textos que en la actualidad intentan abordar tales definiciones pueden ser clasificados en cuatro grupos discursivos, de acuerdo a su campo del saber: el discurso jurídico, el discurso médico-biológico, el discurso religioso y el discurso de las Ciencias Sociales.

En el primer caso el concepto de *familia* la define “como núcleo fundamental de la sociedad y [el Estado la protegerá y] garantizará condiciones que favorezcan integralmente la consecución de sus fines.”⁹⁹ Así surge sutilmente una estructura análoga –y a escala- a la del Estado moderno, compuesta por miembros que se someten a “vínculos jurídicos o de hecho [que] se basarán en la igualdad de derechos y oportunidades de sus integrantes [para cuyos fines] el matrimonio es la unión entre hombre y mujer, se fundará en el libre consentimiento de las personas contrayentes y en la igualdad de sus derechos, obligaciones y capacidad legal.”¹⁰⁰ La estructura social-jurídica que define a la familia implica el mandato de “las madres, los padres y [de] quienes sean jefas y jefes de familia, en el ejercicio de sus obligaciones [a quienes] el Estado protegerá”¹⁰¹. En una infinidad de disputas simbólicas y jurídicas en torno a la noción de *familia*, ésta se legaliza en el matrimonio: “la unión entre hombre y mujer, se fundará en el libre consentimiento de las personas contrayentes y en la igualdad de sus derechos, obligaciones y capacidad legal.”¹⁰² El discurso biológico define la procreación como uno de los fines de la familia: “la familia comenzaría por la pareja, una pareja con una buena evolución del vínculo, que se complementa y potencia a sí misma. Es en el marco de la pareja donde, con la aparición de

⁹⁹ Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador, Constitución del Ecuador, 2008, en www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf, Art. 67: p. 50.

¹⁰⁰ Constitución del Ecuador, 2008, Art. 67: p. 51.

¹⁰¹ Constitución del Ecuador, 2008, Art. 69,3: p. 51.

¹⁰² Constitución del Ecuador, 2008, Art. 67: p. 51.

los hijos, se crea la familia”¹⁰³, el discurso sociológico/histórico entiende el concepto de familia [extensa¹⁰⁴] como

aquella que reúne a todos los parientes y personas con vínculos reconocidos como tales [...] como sinónimo de familia consanguínea. Los vínculos civiles, matrimonio y adopción, al conferir la condición de parentesco, extienden el concepto más allá de la consanguinidad. Recoge diferentes núcleos u hogares, con características diferentes: desde organizaciones en las que conviven miembros de tres generaciones y colaterales, hasta hogares monoparentales.

En conversación con distintos entrevistados mayores de 70 años fue posible detectar la presencia -en la primera mitad del Siglo XX- de hogares con hasta 4 e incluso 5 generaciones bajo un mismo techo: (tatar)-bisabuelos, abuelos, padres, hijos y (bis)nietos¹⁰⁵. Wilma Loza cuenta que en 1923 cuando era niña (alrededor de 11 años) vivió con sus padres y abuelos y que “una época le trajeron a mamá Inés, la mamita de la abuelita a que viva los últimos meses de su vida con nosotros...en esa misma época mi hermana se quedó embarazada y nació mi sobrinito”¹⁰⁶. El proyecto moderno impone sutilmente -desde los roles que el Estado asume- una definición determinada de familia, negando y eliminando una segunda acepción que surge

al tener en cuenta otros modelos de familia africanas y asiáticas que tienen mayor laxitud por incluir modelos multinucleares, como los polígamos: poligínicos y poliándricos o incluso extender el concepto a todos los miembros de un clan o tribu. El modelo poligínico crece en los países occidentales por la inmigración. Su problemática aparece por reivindicaciones: disfrute de seguridad social, pensiones etc. Las familias poligámicas y tribales, no están reconocidas en las legislaciones occidentales.¹⁰⁷

¹⁰³ Carles Pérez Testor, *Definición de Familia: una visión del Institut Universitari de Salut*, La Revue du REDIF, Vol. 1, 2008, pp. 9.

¹⁰⁴ La delimitación que Carmen Valdivia Sánchez hace del concepto *familia extensa* me servirá para mostrar cómo la familia retratada, a lo largo de las décadas/generaciones ha redefinido su alcance, circunscribiéndose hacia finales del S. XX e inicios del XXI a aquella que contempla dos generaciones: padres e hijos. Ver: Carmen Valdivia Sánchez, *La familia: concepto, cambios y nuevos modelos*, La Revue du REDIF, Vol. 1, 2008, pp. 15-22.

¹⁰⁵ Para esta convivencia multi-generacional hay razones culturales, económicas y sociales que no necesariamente son objeto del presente estudio. Me interesa rastrear la visualidad respectiva en la que se evidencia este cambio.

¹⁰⁶ Wilma Loza, (97), entrevistada por Alex Schlenker, Quito; Septiembre 13 de 2010.

¹⁰⁷ Carmen V. Sánchez, *La familia: concepto, cambios y nuevos modelos*, La Revue du REDIF, Vol. 1, 2008, p. 15.

Así la concepción de familia será sometida a revisión en aquellas zonas en que la matriz occidental, en fricción con la ya mencionada *exterioridad relativa*, cuestiona y niega formas de entender-otras que, en las antípodas de la modernidad, han elaborado sus “propias” prácticas culturales basadas en modos de entender y dar sentido a la comprensión y práctica de lo *familiar*.

Finalmente, y como marco de análisis de determinadas imágenes del Archivo Rosales, resulta central para entender los relatos visuales del Foto Estudio Rosales la manera en que la Iglesia Católica aborda el concepto de familia desde una perspectiva [onto]teológica. Así el cardenal William Laveda recuerda, apoyado en las Sagradas Escrituras, un concepto de familia que parte del

plan de Dios para el matrimonio y la familia como se presenta en el orden de la *Creación*, y que constituye un patrimonio común para toda la humanidad gobernada por la ley natural [...] confirmado por la revelación que Dios hizo sobre la creación, el matrimonio y la familia, desde los primeros capítulos del libro del Génesis: [...] ‘creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, hombre y mujer los creó. Y los bendijo Dios, y les dijo: «Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla»’ (*Génesis* 1, 26-28).¹⁰⁸

Una suerte de ontología sagrada de *familia* habría surgido de manera intrínseca en el apareamiento de la humanidad; de este modo el matrimonio adquiere su condición de sagrado en la constatación innegable de que

la familia es anterior a todo reconocimiento por la autoridad pública; se impone a ella [...] matrimonio y la familia tienen su base en el orden creado, confirmado por la Revelación explícita de Dios, la Iglesia se opone necesariamente a la aprobación de leyes humanas que abandonen o anulen este orden, tales como el caso de las leyes que reconocen los “matrimonios” entre personas del mismo sexo o también los “matrimonios” polígamos. Las leyes humanas y las decisiones judiciales que no

¹⁰⁸ William J. Levada (Cardenal), *La familia en el catecismo de la Iglesia Católica*, Congreso Teológico-pastoral internacional sobre la familia, Valencia, 7 de julio de 2006, documento digital disponible en www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_20060707_levada-valencia_sp.html

respeten esta enseñanza fundamental inmutable son contrarias a la ley de Dios, y deben ser consideradas, con toda razón, injustas.¹⁰⁹

La reducción del *radio de [inter]pertenencia* en la familia moderna, de varias generaciones (3 a 5) a tan solo dos (padres/hijos), implica para el Estado una potencial forma de control en ámbitos legales/territoriales (propiedad, herencia, derechos patrimoniales, etc.), fiscales (impuestos) y de género (relaciones de producción adscritas a los roles tradicionales de hombre-mujer). Tal forma de control establecerá una especial relación estratégica con la iglesia y su discurso ético-moral. En consecuencia, las formas de control de la familia parten por definir un sistema social como norma moral (matrimonio católico, monogamia, etc.), lo que exige las respectivas justificaciones y formas de legitimación por parte del Estado, encargado del control de tal norma. Así, el *poder normador* oscilaría entre dos centros de poder que, tal como lo muestran ciertas fotos de retrato del Archivo Rosales, establecen alianzas estratégicas de colaboración en Ibarra: la iglesia y la correspondiente instancia política de “una ciudad muy conservadora pero urbana en fin”¹¹⁰. El poder oscila entre la doctrina de la iglesia y la norma del Estado y se nutre de ambas retóricas, con lo que, siguiendo a Foucault en relación a la naturaleza dinámica del *gobierno*, “el poder no desaparece, se transforma [a través de la práctica que] normaliza por fuerza la conducta de los indisciplinados [...], por una elaboración técnica y una reflexión racional, ‘normalizada’ [para y a través de tales prácticas]”¹¹¹.

¹⁰⁹ Catecismo de la Iglesia Católica, *La celebración del misterio cristiano*, en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c3a7_sp.html

¹¹⁰ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 04 de 2012.

¹¹¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002, p. 88.

Aquí una corta cronología de retratos de familia y el *radio de [inter]pertenencia*, cabe preguntarse hasta qué momento la familia de varias generaciones decide retratarse como tal:



Imágenes 33,34: *Familia I-II*, Foto Estudio Rosales, 1940-1950.



Imágenes 35,36: *Familia III-IV*, Foto Estudio Rosales, 1950-1960.

Propongo rastrear la visualidad que retrata la norma moral/legal de la familia católica que, en palabras de Mariela Andrango es “obediente de las leyes de dios y de las leyes de los hombres; quienes formaron un hogar, una familia”¹¹². Así, la entrevistada advierte un juicio moral de carácter universal, una verdad absoluta. El fotógrafo y la mediación que el mismo hace con y entre los miembros de una familia a ser retratada

¹¹² Mariela Andrango (45 años), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno, 208), 23 de noviembre de 2011.

influyen en el imaginario de *familia*. El fotógrafo profesional, encargado de registrar los momentos memorables de la vida familiar, tiene la potestad de “acomodar a la gente en el altar mayor, porque bueno el aficionado toma como quiere [...], en cambio uno como profesional siempre está acomodándoles, girándoles poniéndoles...bueno es decir para que quede bien la fotografía”¹¹³. Pero ese “quedar bien” no es debatido, ni siquiera es verbalizado. La mayoría de fotógrafos con los que discutí el tema alegan aproximarse de manera intuitiva al encuadre, específicamente a la composición de las personas a ser retratadas. Posteriormente se les dificultaba explicar el porqué de determinadas decisiones.

Es en el retrato fotográfico de la boda en donde las distintas comprensiones de la familia adquieren un mismo punto de origen: el matrimonio religioso, entendido como “la base de la enseñanza de la Iglesia [ya que] la vocación al matrimonio se inscribe en la naturaleza misma del hombre y de la mujer, según salieron de la mano del Creador. [...] al crear al hombre y a la mujer, Dios instituyó la familia humana y la dotó de su constitución fundamental”¹¹⁴. Así, en el preciso momento de acomodar a unos y otros, el fotógrafo sugiere quién debe integrar la visualidad del matrimonio y quién debe abandonarla. En las imágenes *Matrimonio* y *Matrimonio con mamá* Rosales hace un interesante juego visual en el que pregunta desde el retrato ¿quiénes integran qué familia? En las imágenes, reproducidas aquí en el orden en que fueron tomadas por Rosales, la familia nace en el momento en que la madre/suegra abandona el encuadre:

¹¹³ Germán Díaz, entrevista realizada por Schlenker, Alex; Quito, octubre 29 de 2012, versión editada disponible en Schlenker, Alex (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafxs*, Ediciones plataformaSUR, Quito, 2013.

¹¹⁴ William J. Levada (Cardenal), *La familia en el catecismo de la Iglesia Católica*.



Imagen 37: *Matrimonio con mamá*; imagen 38: *Matrimonio* , Foto Estudio Rosales, 1955/60.

El retrato fotográfico acompaña los distintos momentos de la familia, la cual se consagra *visualmente* con la presencia de los hijos. Si, tal como afirma Pérez Testor, “se crea la familia con la aparición de los hijos”, ello debe ser constatado y registrado para la eternidad, pues tanto visual, como simbólicamente “el niño crece en el marco de la pareja y es en esta triangulación donde se crea la familia”¹¹⁵.



Imagen 39: *familia de seis*, Imagen 40: *familia de siete*, Foto Estudio Rosales, 1955/60.

Al mirar *familia de seis* y *familia de siete*, Mariela Andrango describió así la composición visual que agrupa a hombre y mujer adultos y uno o más niños:

¹¹⁵ Carles Pérez Testor, *Definición de Familia*, p. 9.

... veo a una pareja de la antigüedad, una familia de antes con sus cuatro hijos y que se vestían a la antigüedad de antes; son familia porque están juntos, formando ahí una familia, está el papá, la mamá y sus cuatro niñas porque son niñas las que están ahí, una familia¹¹⁶.

Es entonces la unión de miembros específicos e identificables (papá, mamá, hijos/hijas) lo que determina a una familia en el sentido más reducido y en este caso reconocible por la entrevistada. El paso de [retratos de] familias “tradicionales” de varias generaciones a familias “modernas” de dos generaciones pasa por un reajuste del concepto en relación al *territorio* y a la *etnia*. En el primer caso la familia se define en relación al “mundo rural en donde ‘la casa’ era el principio de organización social, [mientras que en el ámbito urbano] la burguesía ha empleado más el concepto de familia, que destaca más la relación del parentesco”¹¹⁷ y su origen étnico y por lo tanto de pureza. Una relación en la que “el blanco está preso en su blancura. El negro, [indio, campesino, etc.] en su negrura”¹¹⁸.

“ABUELOS Y NIETOS”

La *distancia familiar*, aquel ejercicio que va separando unas generaciones de otras, sirve -contrario al efecto de generar pertenencia y cohesión- para ir anulando un determinado origen a ser blanqueado, una forma de colonización de la subjetividad que para Fanon “conlleva así, no solamente la intersección de las condiciones objetivas e históricas sino también la actitud del hombre ante esas condiciones”¹¹⁹.

En ese sentido, cabe preguntarse si ¿la des-ruralización de determinados segmentos de la clase media y, especialmente de indígenas/campesinos, convertidos de manera casi forzosa en “mestizos”, no pasa por la resignificación del territorio de rural/natural en urbano/civilizado (moderno)? ¿Es la ciudad un espacio que por antonomasia civiliza al

¹¹⁶ Mariela Andrango (45 años), entrevistada por plataformaSUR.

¹¹⁷ Carmen Valdivia Sánchez, *La familia: concepto, cambios y nuevos modelos*, p. 16.

¹¹⁸ Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal, 2009, p. 42.

¹¹⁹ Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas*, p. 94.

bárbaro? La secuencia “*abuelos y nietos*” sugiere un posible distanciamiento étnico y en consecuencia de clase:

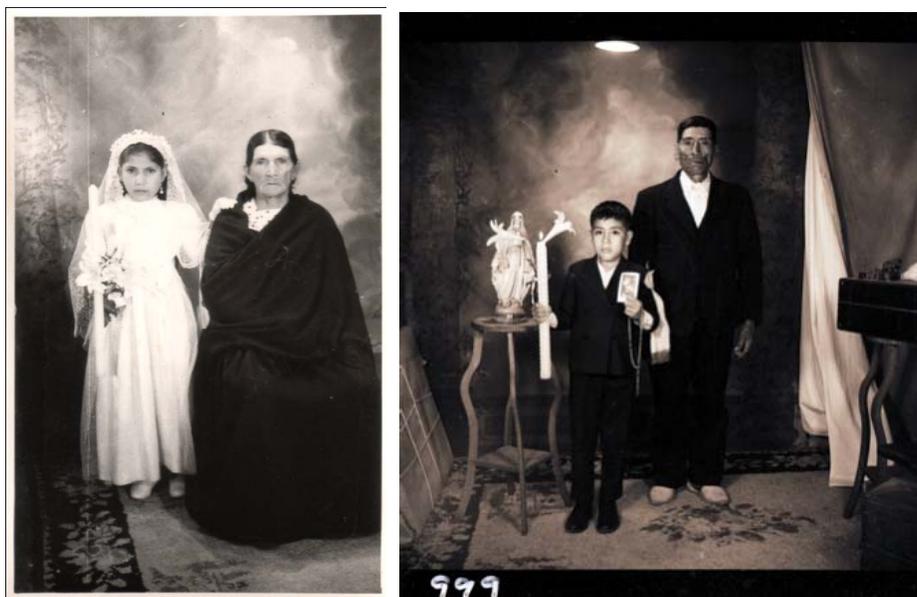


Imagen 41 y 42: *abuelos y nietos I y II*, Foto Estudio Rosales, 1940-45.

Es notorio que en el retrato de la derecha el nieto ocupe un término más cercano a la cámara, mientras el abuelo se ha ubicado en el fondo; dos posiciones en el espacio que parecen remitir a lo contemporáneo/moderno y a lo viejo/caduco. Llama además la atención que el abuelo calza alpargatas, mientras que el nieto, incorporado por la iglesia a través del sacramento de la Primera Comunión, calza zapatos llamados comúnmente *de suela* o *de traje* mientras sostiene el cirio y la estampa que conmemora aquel día:



Imagen 42a,b: *abuelos y nietos I y II* (detalles), Foto Estudio Rosales, 1940-45.



Imagen 42c,d: *abuelos y nietos I y II* (detalles), Miguel Ángel Rosales, 1940-45.

Así, mientras el abuelo asume el pasado, su nieto, abandonando visualmente tal pasado (el contraste entre ambos es marcado), se inscribe en el presente, antesala del futuro. Para Fanon, estas formas de abandonar determinados rasgos “propios” (cuáles serían esos rasgos?) en beneficio de unos “ajenos” puede ser entendido así:

todo pueblo colonizado [...] en cuyo seno ha nacido un complejo de inferioridad debido al entierro de la originalidad cultural local, se posiciona frente al lenguaje de la nación civilizadora, de la cultura metropolitana. El colonizado habrá escapado de su sabana en la medida en que haya hechos suyos los valores culturales de la metropoli.¹²⁰

Las composiciones en las que se remarcan determinadas distancias étnicas y de clase frente a un otro, apuntan a escenificar una diferencia, la cual, en palabras de Hall se vuelve necesaria para el dominador quien perdería su identidad en ausencia del *otro*. Para Hall la representación, y con ella la fotografía, son centrales al proceso identitario. La representación no es algo posterior, es el escenario mismo en el que tal identidad “está dentro del discurso, dentro de la representación. Es constituida en parte por la representación. La identidad es una narrativa del sí mismo, es la historia que nos contamos de nosotros mismos para saber quiénes somos”.¹²¹ Esta escenificación de la *diferencia* es visible en otra fotografía de la serie titulada “*retrato de familia*” .

“RETRATO DE FAMILIA”

¹²⁰ Frantz Fanon. *Piel negra, máscaras blancas*, p. 50.

¹²¹ Hall, Stuart, (E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich, editores); *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Instituto de estudios sociales y culturales Pensar - Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, Envión Editores, 2013, p. 345.

La fotografía “*retrato de familia*”, tomada entre 1940 y 1945 presumiblemente, es un excelente ejemplo de dos acontecimientos que ocurren durante el ritual del retrato y que deben ser leídos de manera crítica para entender esa *diferencia* inscrita en el control de unos sobre otros. El acontecimiento primario es, sin lugar a dudas, el deseo de ciertos sujetos (antes fueron dos abuelos y sus nietos, ahora una familia acomodada) a ser retratados de una manera determinada “para la posteridad”¹²². El acontecimiento que de ahí se desprende es el que finalmente traduce ese deseo en acción, en visualidad dentro del tiempo; un acontecimiento que está compuesto por el movimiento de los retratados previo a la obturación del disparador fotográfico, por las órdenes impartidas por el fotógrafo, por las miradas que van y vienen de y hacia la cámara. El segundo acontecimiento ordena el deseo del primero y lo inscribe en los cuerpos retratados, fijando la gramática visual que determina que en el primer caso ciertos sujetos retratados estén de pie (cinco hijas) y otros sentados (padre y madre).

Retrato de familia es una fotografía en la que se distinguen tres zonas cartográficas evidentes y a ser tomadas en cuenta: la zona de quienes van sentados (en sillas), ocupada por los padres que van al centro de la composición; la zona de quienes van de pie, ocupada por las hijas en los márgenes de la composición; y la zona de la diferencia o del *no-ser* como el nivel de inferioridad al que, tal como en *reunión de patio*, ha sido relegada la joven negra, descalza y sentada en el suelo. La “realidad visual” de la imagen no da más información sobre los sujetos de esta foto. ¿Quiénes son? ¿Por qué la joven afro en la foto y además en el suelo?

¹²² Susan Sontag, *Sobre la Fotografía*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 2006.



Imagen 43: *Retrato de familia*, de la serie “Racializando al otro”; Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Para el filósofo Armen Avanesian “la *experiencia humana*, en tanto acto de experimentar de manera estética y conceptual un *algo* [por ejemplo la fotografía], tiene dos niveles: *lo visible/nombrable* y *lo invisible/innombrable*”¹²³. Así, lo visible o nombrable en la fotografía *retrato de familia* está compuesto por lo que vemos y reconocemos: dos adultos sentados, cinco niñas de pie, un bebé (todos mestizos) y una joven afro en el suelo; todo ellos en un espacio cerrado (interior) demarcado por tres planos relativamente abstractos (dos paredes y un telón); aparentemente todos se vistieron de manera “especial” para la foto y, además, se han peinado (anudado trenzas). Todos miran a la cámara. Fin de lo visible/nombrable.

Lo invisible/innombrable no está divorciado de lo *visible/nombrable*, pero habita gnoseológicamente más allá de lo perceptible, en el campo de la especulación. El acto

¹²³ Armen Avanesian; Anke Hennig; *Präsens. Poetik eines Tempus*, disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/> la traducción es mía.

fotográfico (compuesto por el deseo de los retratados y la técnica del retrato del fotógrafo) conjuga así sus dos dimensiones que solo podrán ser acopladas a partir de la dialéctica de lo *certero/posible*, formulado a partir de las posibilidades que abre la especulación poética: “¿Existe acaso una experiencia estética que, en la actualidad no sea también una experiencia discursiva? No solo por lo que la obra muestra/dice, sino por lo que de ella se dice”¹²⁴, pues la obra y la reflexión que la acompaña suelen estar imbricadas estrechamente.

El filósofo Vilem Flusser sugiere entender a las imágenes fotográficas como “superficies significativas” que, generalmente significan (*bedeuten*) algo exterior. Su función sería entonces la de abstraer ese *algo*, reduciendo sus cuatro dimensiones (espacio+tiempo) a dos, haciéndolo “imaginable”¹²⁵. Para Flusser el sentido de las fotos está inscrito en sus propias superficies y puede ser captado “con la mirada”, pero si queremos añadir profundidad a esta aceptación superficial debemos permitir que el desplazamiento de nuestra mirada por la imagen permita reconstruir las dimensiones abstraídas. Habría entonces dos clases de mirada: una superficial, y otra profunda. El registro, que es complejo, depende de dos factores: el ojo y las intenciones que tenemos al observar la imagen e indagar por la joven afro sentada en el piso; el significado resulta finalmente de dos intenciones, la manifiesta en la imagen y la manifiesta en el observador.

Las imágenes no son solo símbolos denotativos, como los números, sino connotativas, esto es, susceptibles de interpretación. A partir del registro, que establece una relación temporal de un antes y un después, una “dimensión de regreso eterno” sobre el mismo elemento de la imagen, se establecen las relaciones espaciales que las relaciones llenas de significados, “aquellos conjuntos en los que un elemento les da significado a

¹²⁴ Armen Avanesian, 'Die ästhetische Ordnung der documenta 12', en www.sfb626.de/veroeffentlichungen/documenta_workshop/avanesian/index.html

¹²⁵ Vilem Flusser, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, p. 13-17.

todos los demás”¹²⁶; en este caso habría que preguntar ¿qué sentido le da a la familia mestiza la presencia de la joven afro?

Esta última pregunta debe tomar en cuenta el lugar de circulación de las imágenes. ¿Se concibió *retrato de familia* para ser ampliada y enmarcada y colocada en una pared de algún negocio en el que transitan muchas personas (asumiendo que el padre de familia de la foto sea abogado o notario por ejemplo)? ¿O fue tomada para ser guardada de manera íntima en un álbum de fotos en el que unos pocos miembros de la familia mirarían las imágenes tan solo para recordar? El Foto estudio Rosales no da ningún indicio sobre la finalidad última de las fotos; al ser la mayoría de imágenes recuperadas negativos no ha sido posible rastrear los tamaños a los que las imágenes fueron ampliados; una orden de trabajo por una imagen de mayor tamaño remitiría a una foto enmarcada, una imagen reducida hace pensar en un álbum de fotos o incluso en un sobre personal.

Para Flusser las imágenes son mediaciones entre el hombre y el mundo. Tienen la finalidad de que el mundo sea accesible e imaginable. Aún así, al interponerse entre el hombre y el mundo, su pretensión de ser mapas las transforma en pantallas y el mundo llega a ser como una imagen, como un contexto de escenas y situaciones. A esto le llama idolatría. Las *imágenes técnicas* como las llama han empezado a reestructurar mágicamente la realidad, en un escenario semejante a la imagen, con lo que “la imaginación se ha vuelto alucinación”. Entonces, para descifrar las imágenes se debe considerar su “carácter mágico” que se debe a su estructura superficial, por lo cual “es un error descifrarlas como si fueran tan solo eventos congelados”.

¹²⁶ *Ibíd.*

Fenomenológicamente no es posible repetir el instante en el que sucedió la toma de la fotografía *retrato de familia*, pero hay una posibilidad de reconstrucción especulativa en la que la imagen detona en determinados *lectores* distintos relatos que explican quiénes están en la fotografía en cuestión y por qué razón. Central a tales relatos es el hecho generalizado que, aunque resulte evidente que se trate de una escena del pasado¹²⁷, se lee una imagen fotográfica relatando lo que en ella acontece en el tiempo gramatical del presente. Así, María Potosí, una indígena de 53 años mira la fotografía y dice que “esa es la primera hija... (*señala a la chica que está en la mitad*), este es el padre, la madre y las hijitas con la nietita... **tal vez ella sea adoptada** (*señalando a la joven afro de la foto*)¹²⁸.

En el tiempo del relato los personajes de la fotografía no “fueron”, sino que están siendo/existiendo. Este uso del presente en el relato permitiría ver lo que estaría pasando en el mismo instante en que se habla de la imagen en términos casi binarios: “no no no las niñas no se visten como si fueran tan ricas, entonces están... simplemente... ni pobres ni ricos.”¹²⁹ El testimonio, además de elaborar un correlato de lo que estaría ocurriendo sugiere que en las niñas no es posible advertir una clase social “alta”. Así, el pasado del acontecimiento transcurrido hace décadas se funde con la lectura desde el presente generando lo que Avanesian llama una “ficción atravesada por el efecto misterioso que surge cuando se está convencido que no es posible hacer un relato ficcional con verbos en

¹²⁷ Varios de los entrevistados se referían en las lecturas a las distintas imágenes como fotografías de “un tiempo de antes” (Armando Ortiz, 206) o “antiguas...son de los tiempos de antes no son de este tiempo” (Blanca Martínez, 210), etc.

¹²⁸ María Potosí (53), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasconez, 210), noviembre 23 de 2011.

¹²⁹ María Potosí, entrevistada por plataformaSUR.

presente, ya que subyace el convencimiento que toda ficción se da en pretérito: la ficción opera con retrospectiva de lo acontecido, haciendo presente el pasado.”¹³⁰

El tiempo presente es aún más notorio en la lectura que hace Mayra Cortez en un libreto de teatro el que especula en las posibles relaciones entre quienes han sido retratados en la fotografía. La autora del libreto se sitúa a pocos instantes de que sea tomada la foto:

(todos se colocan espontáneamente; cuando Luciano está a punto de tomar la fotografía victoria -una de las hijas- grita.)

Victoria: *(grita)* ¡Espere! ¡Falta alguien!

Don Telmo: ¿Quién?

Victoria: ¡La Piedadcita!

Don Telmo: ¡Esa negra no va a salir en mi foto!

Victoria: *(molesta)* Si no va a salir la Piedadcita, tampoco salga usted, porque la Piedadcita es mi amiga, y para mí es tan importante como usted Papá. Además, el Tío Luciano dice que este aparato sirve para conservar recuerdos agradables, con los seres queridos, y la Piedadcita es mi mejor amiga, es como de la familia y siempre la voy a recordar.¹³¹

La voz de Victoria, aunque desde la especulación poética, irrumpe con la posibilidad de la co-existencia entre unos y otros en la mirada de la siguiente generación a la de los padres racistas. Victoria y Piedad son “mejores amigas”, razón de sobra para que tal amistad sea inmortalizada fotográficamente. Cortez no solo indaga en la posible relación, sino que proyecta desde sus propias experiencias de vida los momentos en que la racializaron por ser afro y además mujer. Así advierte en la joven afro, a la que ha llamado *Piedadcita*, una mirada de tristeza:

(Piedad observa triste desde la puerta. Las otras niñas lloran).

Luciano: *(Impaciente)* ¡Dense prisa! Que un viaje me espera.

Hermanas: ¡Queremos que la Piedadcita salga en la foto!

Doña Clemencia: ¡Por favor! ¡Déjeles! Es solo una foto ¡Acepte!

*Don Telmo acepta a regañadientes con un gesto.*¹³²

¹³⁰ Armen Avanesian; Anke Hennig; *Präsens. Poetik eines Tempus.*

¹³¹ Mayra Cortez, *Guiones de la minga visual*, documento digital, Quito, 2012, p. 5.

¹³² Mayra Cortez, *Guiones de la minga visual*, documento digital, Quito, 2012, p. 5-6.

En este punto el relato de Mayra Cortez recupera la voz de la propia autora quien logra decir a través de sus personajes lo que en cierta manera no ha podido decir en el plano de lo real. Esta acción de elevar la voz hace creer que se ha logrado una cierta igualdad, pero el desenlace, aunque cumple con el deseo de Victoria y Piedad, no se da como ellas quieren:

(Entra Piedad, se coloca al lado de victoria, que está al lado izquierdo de la foto, pero Don Telmo le prohíbe).

Don Telmo: ¡Si se va a tomar la foto con nosotros, que sea en el suelo, ese es su lugar!¹³³

(Piedad obedece con tristeza, se sienta en el piso.)

(Vemos a victoria al lado izquierdo de la foto, mirando con enojo a la cámara)¹³⁴

Si volvemos del relato a la fotografía veremos que lo descrito en palabras por Mayra Cortez (“mirando con enojo”) se cumple de algún modo en la imagen:



Imagen 43a: *Retrato de familia* (detalle), de la serie “Racializando al otro”; Archivo Rosales, 1930-40.

El relato reconstruye así desde la especulación (poética) las posibilidades “reales” que encierra una imagen fotográfica. Al leer la fotografía se advierte que tras ese *instante detenido para la eternidad* hay una infinidad de otros instantes configurando el tiempo de existencia/resistencia del sujeto retratado.

¹³³ La tensión racista/patriarcal del jefe de familia fue advertida también por Daniela Ortíz, otra experimentadora de *Minga Visual* quien, en respuesta intervino la foto separando mediante manipulación digital los distintos miembros de la familia. Estas estrategias de intervención son abordadas en el siguiente capítulo.

¹³⁴ Mayra Cortez, *Guiones de la minga visual*, documento digital, Quito, 2012, p. 5-6.

El texto original de *Pequeña historia de la fotografía* de Walter Benjamin, escrito en alemán a inicios de la década de 1930, emplea para describir el concepto de *instante* el término *Augenblick*, que traducido literalmente significa “mirada de ojos”. Así, un breve instante duraría la fugacidad de *una mirada de ojos*, algo que la fotografía “estira” para la posteridad y que encierra esta posibilidad de lectura:

La naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta sobre todo porque un espacio elaborado inconscientemente aparece en lugar de un espacio que el hombre ha elaborado con consciencia. Es corriente, por ejemplo, que alguien se dé cuenta, aunque sólo sea a grandes rasgos, de la manera de andar de las gentes, pero seguro que no sabe nada de su actitud en esa fracción de segundo en que se alarga el paso. La fotografía en cambio la hace patente con sus medios auxiliares, con el retardador, con los aumentos. Sólo gracias a ella percibimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis percibimos el inconsciente pulsional.¹³⁵

Una de las frases más movilizadoras del texto de Cortez es el parlamento de Don Telmo: “¡Si se va a tomar la foto con nosotros, que sea en el suelo, ese es su lugar!”. Cuando consultamos a distintas personas que miraban esta fotografía para que trataran de arriesgar una explicación por el lugar de la joven (las palabras utilizadas por los observadores incluían “empleada”, “sirvienta”, “doméstica”, etc.), la explicación más interesante y reveladora llegó de Zoila Espinosa, una mujer afrochoteña de 80 años de edad. Zoila hojeaba varias fotografías y cuando descubrió *Retrato de familia* saltó indignada reconociendo y recordando al instante su propia historia: “aquí está...’la niña’...(pone una expresión de asco) ’el niño’...no ve que antes a los patrones había que decirles “niño” y “niña”...así nos obligaban”¹³⁶. El uso del término *niño* tuvo al parecer complejas implicaciones de autoridad; José Pilacuán, un cargador del 82 años del Mercado de Ibarra que llegó en la década de 1930 del Carchi relata la obligatoriedad de tal apelativo así:

¹³⁵ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *die Literarische Welt*, Berlín, 1931.

¹³⁶ Zoila Espinoza (80), entrevistada por Alex Schlenker, Ibarra; Noviembre 23 de 2012.

Y cuando yo me acuerdo cuando era esta esclavitud, era hasta la gente distinguida, porque a estos grandes mandones, tocaba decirles “niño”, “niña”, a ellos. Y cuando no les decíamos “niño”, “niña”, nos daban nuestros tres bofetazos, así era. Teníamos que respetar y decir “niño”, pero cuando vino la ley agraria ya le dijimos “usted” y si usted quiere hasta un puñete le contestábamos, no hay problema, porque ya no había prisión para los chiquitos, y ya nos abusamos. Y ahí se igualó la humanidad.¹³⁷

Cuando Zoila Espinosa repitió los apelativos de *niño/niña* asumió un tono burlón que reflejaba dolor y rabia. Mientras avanzaba con su mirada sobre la superficie de la fotografía descubrió a la joven afro a la que señalaba efusivamente con el dedo mientras explicaba: “Aquí está la esclava...la negra...sentada, humillada”¹³⁸. A mí nunca ha dejado de parecerme extraña y por momentos contradictoria la manera ambigua en que conviven desprecio e inclusión. Aunque Mayra Cortez sugirió una posible explicación había una pregunta que no me dejaba en paz: ¿Si obligaron a la joven afro a ubicarse en el suelo porque era negra, porque no la obligaron a abandonar el lugar y con ello el encuadre? Tal como un alumno de escuela que sabe la respuesta y levanta la mano en clase, Zoila Espinosa saltaba de nuevo por responder sin ningún titubeo: “no ve que esta es la humillación pues! La cosa es tenerle sentada aquí para humillarla...este es el festejo de ellos...tener una esclava negra sentada al pie de ellos”¹³⁹. María Eulalia Viveros, otra entrevistada de 84 años, que se asumía como *familia de hacendados* llama a las campesinas o indígenas *doñitas*, un término que aprendió de niña en relación con el mercado. Cuando Viveros descubre a la joven afro la ignora en su lectura y se refiere solo a la familia retratada. Cuando le pregunto por la joven ella explica que se trata de “una doñita, debe ser empleada...le ponen ahí para lucirla...para mostrar que tienen pues empleada”¹⁴⁰.

¹³⁷ José María Pilacúan (82), entrevistado por Alex Schlenker, Ibarra; abril 04 de 2012.

¹³⁸ Zoila Espinoza (80), entrevistada por Alex Schlenker, Ibarra; Noviembre 23 de 2012.

¹³⁹ Zoila Espinoza (80), entrevistada por Alex Schlenker, Ibarra; Noviembre 23 de 2012.

¹⁴⁰ María Eulalia Viveros Tinajero (84 años) entrevista realizada por Alex Schlenker, María José Cisneros y Nataly Santacruz, Quito, Mayo 02 de 2012, .

La estrategia no consiste en anular al *otro*, sino en hacer visible tal anulación; se trata de jugar con el deseo de ese otro por abandonar la zona del no-ser y llegar a habitar la zona del ser. Tal forma de representación puede ser leída como una “visibilización negativa”, un concepto que se opone a la idea de una invisibilización de la población afro. Una estrategia del poder que Fanon define como *blanqueamiento* y que Homi Bhabha describe como *mimesis*:

el mimetismo emerge como una de las estrategias más elusivas y eficaces del poder y del conocimiento colonial. (...) El mimetismo representa un compromiso irónico. El mimetismo colonial es el deseo de un Otro reformado, reconocible, *como sujeto de una diferencia que es casi lo mismo, pero no exactamente*.¹⁴¹

En los intentos por comprender lo acontecido Mayra Cortez no solo lee la imagen fotográfica, sino que la llega a habitar, proyectándose al interior de su superficie. En varias reuniones de trabajo de plataforma_SUR Mayra fue narrando la historia de su madre, una mujer de origen afrochoteño que a temprana edad fue entregada a una familia blanco-mestiza de Quito:

la aparición de la negrita en la foto de familia, realmente es muy extraño, ya que como te contaba, en el álbum, de mi mamá, ella no aparece en ninguna foto. De su niñez, hay solamente una en la que aparece ella sola con un gato, y no hay más fotos de ella, con la familia. [...] mi mamá [...] siempre fue muy querida, por parte de las amistades de esta familia que le crió, a excepción de esta señora que te conté [y que] le prohibía que se lleve con los niños blancos, y también les decía a los niños que no se lleven con mi mamá porque era negra, pero nunca le hicieron caso y solo se ganó la antipatía de la gente, y por eso murió sola.¹⁴²

Leer la fotografía es leer el tiempo fotográfico de la toma (*la máquina fotográfica hace ‘click’*) que nace como un instante prolongado, extenso en el que los modelos, a espera de que la lenta máquina tome su imagen, viajan hacia su interior. Un proceso de introspección en el que inevitablemente descubrían aspectos de su propio ser que en el

¹⁴¹ Homi Bhabha, *El mimetismo y el Hombre*, Manantial, Argentina, 2002. p. 112

¹⁴² Mayra Cortez, *Conversaciones en torno a la Minga Visual* (I y II), Documento digital, Quito, 2012.

tiempo común, el del día a día no eran perceptibles. Benjamin considera que durante las prolongadas tomas de la fotografía los modelos eran inducidos a

vivir no fuera, sino dentro del instante; mientras posaban largamente crecían, por así decirlo, dentro de la imagen misma y se ponían por tanto en decisivo contraste con los fenómenos de una instantánea, la cual corresponde a un mundo entorno modificado [...] Todo estaba dispuesto para durar en estas fotografías tempranas; no sólo los grupos incomparables en que se reunían las gentes (y cuya desaparición ha sido sin duda uno de los síntomas más precisos de lo que ocurrió en la sociedad en la segunda mitad del siglo); incluso se mantienen más tiempo los pliegues en que cae un traje en estas fotos.¹⁴³

Algo similar descubrí en las estrategias del afamado fotógrafo alemán Frank Gaudlitz quien recorrió los países andinos haciendo retratos de distintas personas en el ámbito rural. En una conversación que sostuvimos en Quito en 2011 le pregunté por su técnica al momento de hacer el retrato a lo que Gaudlitz respondió:

uso una cámara fotográfica de formato medio con película de baja sensibilidad lo que me obliga a tomas prolongadas; así la cámara va sobre un trípode y el sujeto retratado es exhortado a mantenerse inmóvil durante un prolongado tiempo durante el cual se adentra en su propio ser; las cosas que va descubriendo al conectarse consigo mismo se hacen visibles en su rostro¹⁴⁴.

Regreso ahora al relato de Cortez y la amistad de las niñas que existe en el ámbito de lo especulativo, donde se vuelve primero potencial y luego posible; un relato similar es recuperado por la historia oral de la comunidad de San Clemente:

Lo lindo que pasé en la hacienda fue jugar con la hija del patrón a escondidas, jugaba porque ella tenía la misma edad que yo, entonces nos pusimos hasta otro nombre. No me conocían por Zoila, sino que me conocía por mariposita, porque tenía muchos colores de ropa, entonces, y a ella le puse escarabajo, me gustaba el escarabajo rojo. Cuando decía: “escarabajo”, le gritaba yo, y ella me decía: “mariposa”; [...]¹⁴⁵

Y la experiencia de esta amistad prohibida era tolerada por la cocinera que lo conciente. El relato de Zoilita reconstruye brevemente las relaciones al interior de la hacienda:

Me permitió que jugara yo con ella, pero que no le vea el papa, que no le vea. Mamá no tenía, solo era el papá, era wakchita ella también pero le gustaba jugar conmigo,

¹⁴³ Walter Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *die Literarische Welt*, Berlín, 1931.

¹⁴⁴ Frank Gaudlitz, entrevistado por Alex Schlenker, octubre 31 de 2011.

¹⁴⁵ Zoilita Molina, *Historia Oral de la lucha por la tierra*, p. 7.

pero le decía la cocinera, cuidado que le avises, cuidado que se dejen trincar, entonces, sabía las horas que levantaban seguramente y nos hacía jugar hasta esas horas ahí en la hacienda, dentro de la hacienda, entonces yo pie lluchu, no me oía pues, la bulla no es cierto, a lluchin punta pie corría para adentro y corría para afuera. El rato que decía sal, yo salía hecho bala, el rato que decían entren, estaba pendiente siempre yo queriendo jugar con ella. Eso me acuerdo de bonito porque prestaban juguetes, yo en cambio jugaba con hojitas, con piedras, con escarabajos así, pero le gustaba jugar, eso es lo bonito que me acuerdo.¹⁴⁶

El testimonio de Molina se corresponde con el de María Eulalia Viveros, sobrina del dueño de una hacienda a quien entrevistamos junto a su nieta de 22 años y quien conocía los relatos¹⁴⁷ en los que la abuela reconstruye dos aspectos interesantes de la hacienda en los años 30: el aburrimiento y la línea que separaba a sirvientes de hacendados quienes

hasta cierta edad me medio dejaban jugar con los peones, me escapaba de la hacienda porque me aburría, porque no había nada que hacer y siempre tenía que estar limpia y todo, entonces me escapaba a los huasipungos con los peones y jugaba con los hijos de los peones, y me gustaba. Pero hasta cierta edad, tipo...que será... once, doce y mi tío me decía que no me puedo juntar con los indios, pero de pequeña jugaba a escondidas de mi tío cuando me iban a robar (*se ríe*)¹⁴⁸.

El relato de Viveros lleva un tono de travesura y nostalgia; las palabras de esta mujer que vivió en algunas haciendas alrededor de Ibarra se construyen desde un marco especial de la memoria: a los catorce años Viveros abandona la región de Ibarra y se traslada con su familia a Quito (“yo estuve hasta tercer curso en Ibarra”); en la entrevista realizada dejó en claro que esa ausencia generó una nostalgia profunda, la misma que probablemente marcó y fijó el imaginario que como niña hizo de la hacienda. Su relato apunta a un mundo que no necesariamente tomaba en cuenta las posibilidades de desarrollo de los niños quienes desde temprana edad eran vigilados para que no se ensuciaran; ensuciarse implicaría acortar la distancia con los peones de la hacienda quienes por su trabajo físico y las condiciones de vivienda a las que eran obligados no podían cumplir con

¹⁴⁶ *Ibíd.*

¹⁴⁷ Ante la tentación de omitir y callar un determinado relato, la nieta estuvo pendiente de que la abuela relatará las memorias que toda la familia conoce ampliamente.

¹⁴⁸ María Eulalia Viveros Tinajero (84 años) entrevista por A. Schlenker, M. Cisneros y N. Santacruz.

el estándar de aseo de los hacendados.¹⁴⁹ Pero el relato hace aparecer a unos peones llenos de ternura y preocupación que la “secuestran” para que juegue con sus propios hijos:

los sirvientes me robaban para que suba a jugar arriba porque abajo en la hacienda yo solita en medio de mi tío, la mujer de mi tío, mi mamita, el ayudante de cocina, la cocinera, la muchacha de mano. Dése cuenta en medio de cinco vie...de cinco personas mayores. Y yo solita. ¿Qué tenía que hacer? Estar solo con los perros... jugando, a las cogidas. [...] la hacienda de mi tío no estaba con los sirvientes era lejos a un tanto de unas cinco cuerdas. Se bajaban por la quebrada, quebrada adentro me llevaban arriba a la hacienda a jugar. Pero onde que me reparaba que no estaba ahí ya, me mandaba a llevar; le mandaba que le digo al paje... “coge un caballo César y anda a ver a la chiquilina. Ya no está aquí, ya a de estar donde los longos”. Y no son longos, en el Carchi usted no ve longos, pero él... ellos decían así.

Estos testimonios evidencian que el racismo no es inherente, es una práctica cultural que se aprende. Es desde el mismo lenguaje y sus actos del habla que la acción de *racializar al otro* se hace posible/visible y desde donde, como sugiere Stuart Hall se negocian los sentidos: *son longos/no son longos*. La entrevista a Viveros permitió recuperar en los actos del habla de esta abuela palabras que remiten a una suerte de castas sociales con sus respectivos oficios: peón, sirviente, paje, muchacha de mano, cocinera, ayudante de cocina, etc. Así, mientras distintas personas entrevistadas frente a la fotografía *retrato de familia* hablaban de *negrita, morenita, negra, esclava o empleada*¹⁵⁰, uno de los entrevistados, Nelson Rivadeneira, no pudo nombrar el origen racial de la joven afro sentada en el suelo:

algo que llama la atención: una persona que está... no, digamos no nos referimos a la raza ni a nada sino a la actitud que existe, este momento que ella está sentada en el suelo mientras el resto de personas están de pie o sentadas en sillas...eso llama la atención para nuestros momentos actuales, anteriormente eso sucedía, pero hoy vemos que felizmente se ha superado esa situación¹⁵¹

¹⁴⁹ En varios testimonios recabados la referencia hecha al acceso al agua es la misma: los peones o trabajadores de la hacienda usaban el agua de las cequias de riego o de las quebradas cercanas. Sus viviendas no contaban con facilidades tales como baños; durante la primera mitad del S. XX mismas casas de las haciendas eran suministradas ocasionalmente con agua.

¹⁵⁰ En una gran cantidad de entrevistas en las que se exhibió la fotografía *retrato de familia*, los y las entrevistados buscaban la mejor palabra para describir a la joven sentada en el suelo. Las palabras enumeradas aquí son aquellas que aparecieron con mayor frecuencia. En un siguiente capítulo, a partir de *canciones de burla* entonadas por algunas niñas blancas contra una niña afro en 1935-40, volveré a abordar la relación entre lenguaje y clasificación.

¹⁵¹ Nelson Rivadeneira (71), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; j.cadena, 205a), nov.24. 2011.

En la aproximación que hace el entrevistado hay tres momentos problemáticos. El primero consiste en evitar palabras que pudieran nombrar a la joven por su origen étnico; ello deviene en una estrategia de lenguaje que cree que es el término en sí y no su uso lo que deviene en racista: “esta composición es rara; si estuviesen todas las personas que se ve que...son los dueños de casa los de la familia posiblemente era una foto común y corriente. Una foto social. Pero con **la persona** aquí sentada en el suelo [...] eso qué le da? Un carácter de...digamos de inferioridad.”¹⁵² El segundo momento consiste en circunscribir el racismo a un grupo específico de sujetos y no a un colectivo social: “[el fotógrafo] justamente tuvo que ponerles en esta posición o deben haberse puesto ellos”¹⁵³. Finalmente hay que problematizar la idea de un racismo que sería parte del pasado y habría sido superado: “desgraciadamente esto estaba bien ya que no se puede pensar que siempre haya personas...o que hubo personas en una actitud inferior al resto, pero esto ya no es así”¹⁵⁴.

Este testimonio además parece endilgarle a la joven parte de la responsabilidad por su “actitud inferior”, a ser entendida como aquello que Fanon llamó *epidermización*, y que comprende por parte del excluido la inscripción inconciente de su inferioridad en su propio cuerpo. En otra fotografía, *retrato de familia en patio*, al grupo familiar se han sumado (en primer término) una niña indígena e incluso un perro; aún así, en segundo término, al fondo de la imagen y por tanto al borde del encuadre, es posible distinguir a una mujer indígena que parece ser parte de la casa, pero no de la fotografía. Su presencia se insinúa como parte de la familia, pero asumiendo y reconociendo constantemente que esa pertenencia deviene en “casi” y finalmente en “no lo suficiente”. Una situación similar a *retrato de familia* se da

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ *Ibíd.*

¹⁵⁴ *Ibíd.*

en la imagen *mi niñera* y yo en la que una mujer afro/mulata abraza a un niño para la foto de retrato. La pregunta por el límite de tal familiaridad se hace impostergable.



Imagen 44: *Familia en patio*, Imagen 45: *Niñera*, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Es posible advertir una suerte de *flujos de poder* que permiten entender lo complejas que son las relaciones entre quienes ejercen el poder y quienes se someten al mismo; esta suerte de *contranorma* en la que determinados subalternos logran ingresar al encuadre fotográfico debe ser leído con cautela. Si bien es cierto que la presencia en el retrato implica una determinada forma de reconocimiento/aceptación, no es menos cierto que tal cercanía obedece a una relación asimétrica (patrón-peón, patrón-sirvienta, etc.) cuya posibilidad de proximidad, en tanto diálogo intercultural, tiene una limitación ontológica:

Más que la idea simple de interrelación o comunicación, [...] la interculturalidad señala y significa procesos de construcción de un conocimiento otro, de una práctica política otra, de un poder social (y estatal) otro y de una sociedad otra; una forma otra de pensamiento relacionada con y contra la modernidad/colonialidad, y un paradigma otro que es pensado a través de la praxis política¹⁵⁵

Las fotografías de la serie que compone el presente capítulo sugieren una escritura visual de poder que emana de formas de ordenamiento visual (posicionamiento y proximidad/distancia) que implican una forma de *colonialidad* en que unos son

¹⁵⁵ Catherine Walsh. *Interculturalidad y Colonialidad del Poder. Un pensamiento y posicionamiento "otro" desde la diferencia colonial.* en "El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global" Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel Editores. Siglo del Hombre editores, Bogotá, 2007, p. 47.

representados en superioridad sobre otros. Aún así, y al mismo tiempo, bajo las mismas formas de colonialidad que inscriben en los cuerpos representados los lugares del dominio y la subordinación, surge lo que Stuart Hall llama la *ambigüedad* que permite leer la composición de una fotografía al mismo tiempo como ordenamiento/clasificación y también como forma de inclusión, resurgimiento, resistencia, reexistencia y por qué no, de amor y ternura. La mujer afrodescendiente de la imagen 42 no parece sufrir cuidando a un niño “blanco”; por el contrario, su expresión me insinúa un alto nivel de afectividad. Algo que extraño en estas imágenes tomadas en el sur de los EEUU hacia 1870:

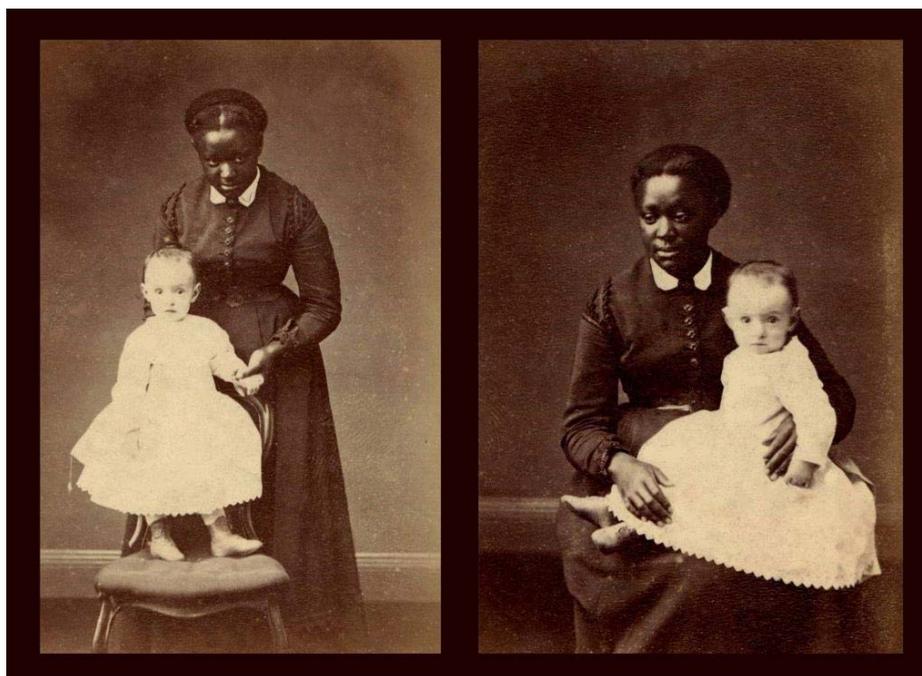


Imagen 46a,b: mujer afrodescendiente con niña blanca, fuente: Internet.

En esta idea de lo ambiguo subyace una posibilidad de resistencia que emana de la esporádica ocasión en que el colonizado aparece –“aunque sea por un instante”- en el espacio visible del encuadre. La historia de la fotografía colonial está atiborrada de imágenes en las que unos subordinan a otros en una determinada *composición discursiva*. Y sin embargo no he podido hallar fotografías en ningún archivo histórico consultado –son

varios archivos revisados en Ecuador, Colombia, Alemania y EEUU- en los que se vea a un sujeto amarrado, maniatado o sometido físicamente para que colabore con el retrato. ¿por qué estos sujetos colaboran y no se rebelan, salen corriendo, se tapan el rostro o cierran los ojos? Como fotógrafo me parece que las imágenes de retrato no pueden existir sin un mínimo de colaboración por parte del retratado. Aquí un ejemplo del texto de Giraud y Arenas en el que se hace referencia a la *silla de Bertillon*, usada para inmovilizar al sujeto retratado:



FIGURA 1: SESIÓN DE FOTOS
CON LA SILLA DE BERTILLON EN
EL ALTIPLANO BOLIVIANO

Imagen 47: Figura 1: Sesión de fotos con la Silla de Bertillon en el Altiplano boliviano¹⁵⁶.

Lo ambiguo se sitúa en el plano de representación la cual, en palabras de Hall, puede ser positiva y negativa al mismo tiempo. En el retrato tal representación deviene en un juego en el que el dominador controla el cuerpo, pero no el sentimiento o el pensamiento de quien está en el encuadre. Me parece que el juego de entrar/salir al y del encuadre, como quien participa momentáneamente del juego de la eternidad detenida en el acto fotográfico, funciona como formas de participación e irrupción simbólica-poética en el sentido de Avanessian. Surge un trazo poético como *realidad-otra*, posible y necesaria, que abre

¹⁵⁶ Silvia Giraud; Patricia Arenas, *Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino*, p. 130.

nuevas perspectivas que se nutren de tiempos múltiples: “en la poética del presente es central la posibilidad de narración que se encierra en conceptos tales como *narratividad*, *ficción*, *referencia*, *presente* en cuyo campo de tensión lo presente gana presencia [...] incluso para transformar este campo”¹⁵⁷.

Las relaciones de poder analizadas desde el nodo propuesto en este capítulo (**etnia-clase-edad**) establecen *flujos* de ida y vuelta entre dos polos: el poder (blanco)mestizo/urbano/de clase media-alta y el grupo subordinado por su condición de clase (campesinos, peones de hacienda, sirvientes, etc.), su origen étnico (indios y afros) o por su edad (jóvenes y niños/niñas). Para el caso de *retrato de familia* los polos se ven escenificados en la fotografía por el padre/hombre/burgués/blanco vs. la sirvienta/mujer/niña/negra. Aún así, si uno supera lo evidente en la imagen, una segunda mirada permite descubrir que la joven afro ha sido reencuadrada por el fotógrafo en una posición ambigua: los padres la interpretarán como una posición de subordinación (el piso: región de lo primitivo, sucio, oscuro - calibanesco en la formulación de Roberto Fernández Retamar); al mismo tiempo, el espectador advierte rápidamente que la niña ha sido puesta por el fotógrafo en el lugar de la composición que registra el final del recorrido de la mirada¹⁵⁸. Un lugar en el que finalmente quedamos solos con la mirada que la joven nos devuelve. ¿Coincidencia? ¿Intuición de un fotógrafo irónico comprometido con la causa del subalterno y parte inherente de estos flujos de poder y sus estrategias de representación?

En este juego de miradas está inscrita una tensión en torno a la raza, una colonialidad determinada del ser que configura el *ontos* de quien mira y de quien es mirado. Siguiendo la descripción que Mignolo hace del paso del concepto de *colonialismo* en

¹⁵⁷ Armen Avanessian; Anke Hennig; *Präsens. Poetik eines Tempus*.

¹⁵⁸ En una composición de varios elementos la mirada no capta la imagen como totalidad, esta se construye tras el recorrido por la suma de elementos identificados como parte de un todo (familia).

Wallerstein al de *colonialidad* en Quijano se puede preguntar por la relación entre fotografía y racismo. Dice Walter Mignolo acerca de raza:

'raza' consiste, básicamente, en una clasificación y, por lo tanto, en una operación epistémica de los seres humanos en escala de inferior a superior. El 'racismo' en última instancia no es una cuestión del color de la sangre o de la piel, sino una cuestión de 'humanidad'. Esto es, cuál es el grupo de gentes que define lo que es la humanidad y, por lo tanto, sustenta el poder de enunciación, ya que el grupo en el que enuncia –que es uno de los grupos del enunciado pero el único con el poder de enunciar universalmente- es el grupo que definió también *la modernidad* y ocultó *la colonialidad*.¹⁵⁹

Hay una serie fotográfica que titulé *la filantrópica* y que me permite proponer una transición entre este y el siguiente capítulo. Se trata de un conjunto de retratos grupales de 5,5 cm x 5,5 cm en película blanco y negro tomada presumiblemente en la década de 1940. La serie proviene de una sola tira de negativo en la que constaban 12 imágenes. A través de varias visitas pude determinar que el lugar en el que se tomaron las imágenes es la población del Chota, en la provincia de Imbabura. La serie comienza con un retrato grupal de una familia (extensa) fotografiada en la calle central del pueblo contra el fondo compuesto por una de las casas:

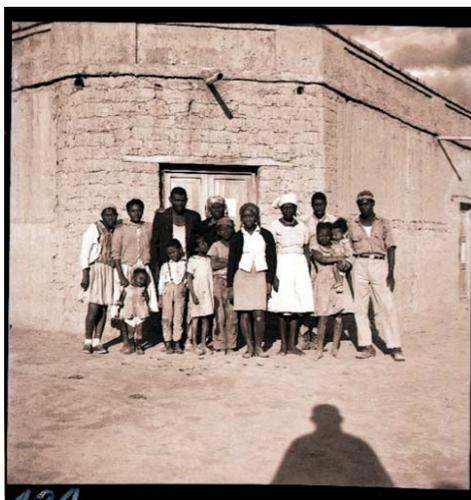


Imagen 48: *Retrato en pueblo*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

¹⁵⁹ Walter Mignolo, *Historias locales/diseños globales*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, p. 49.

La imagen está acompañada de un “gesto de honestidad” por parte de Miguel Ángel Rosales quien reconoce la amenaza que un fotógrafo ejerce con su lente. El fotógrafo sabe que no tiene cabida en el encuadre con los retratados y retratadas, pero acusa presencia física incluyendo su sombra en el encuadre de casi todas las fotos de la serie¹⁶⁰:



Imagen 48a: *Retrato en pueblo* (detalle), de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Parecer que la sombra tiene arrinconado al grupo de retratados contra la pared . Es obvia la distancia entre fotógrafos y fotografiados. Prueba de ello es el *aire* en un encuadre “poco cubierto”¹⁶¹ que obliga a preguntar: ¿por qué un fotógrafo tan experto y experimentado como Rosales dejó tanto aire en la fotografía? La imagen permite mostrar cómo el espacio urbano fragmenta/descompone la noción de comunidad, disgregando la familia extensa -parte central de aquello que se entiende como comunidad- en una serie de sujetos (en el sentido moderno) dispersas en el espacio urbano. Así, los sujetos afro, retratados en el entorno de la ciudad de Ibarra, aparecen “individualizados”:



Imagen 49, 50, 51, 52: *Retratos varios I-IV*, Foto Estudio Rosales, 1940-1960.

¹⁶⁰ Con excepción de 3 fotografías no hay (auto)retratos de los fotógrafos en este archivo.

¹⁶¹ El espacio entre retratado y los bordes del encuadre es llamado en fotografía *aire*. De manera común, el espacio del encuadre debe llenarse tratando de dejar *poco aire*, lo que no ocurre en este retrato grupal.

Entre el Valle del Chota y la ciudad de Ibarra ha existido por siglos un flujo de productos, mercancías y fuerza de trabajo. Entre los años veinte y cincuenta del S. XX, muchos miembros de las comunidades afro del Chota se trasladaban por jornales o incluso por temporadas largas a la ciudad de Ibarra para trabajar en casas o negocios de la urbe. Ello se debe a una crisis socioeconómica que para el historiador Rodrigo Villegas Domínguez es parte de una ironía: “A pesar de la generosidad de estas tierras hay hambre y miseria en los hogares, porque las fincas y haciendas sembradas en la mayor parte por indios conciertos, yanaperos o aparceros¹⁶², ganan apenas para vegetar, ni siquiera para vivir”¹⁶³. Ayala Mora por su lado describe así la relación Chota-Ibarra:

los sectores subalternos de la ciudad, el Chota, por ejemplo, era un espacio de fundamentalmente, de haciendas muy pobres, sin riego, [...] un espacio absolutamente subsidiario de la ciudad en dónde hay una mano de obra de reserva por una parte, [...] y por otro lado donde hay también unos productores de ínfimos productos como algo de tomate, algo de fréjol que se venden en el mercado de Ibarra.¹⁶⁴

Esta relación comercial y de dependencia, entre un sector subalterno/periférico y la ciudad de Ibarra que opera como centro del que se depende, va construyendo lentamente unas “subjetividades nuevas”:

Sin embargo, los negros son profundamente vinculados con la ciudad que les ha dado muy poco por lo demás, curiosamente hasta los negros que son del otro lado del río, que son del Carchi, se sienten imbabureños, se sienten ibarreños, incluso cuando ellos dan su origen dicen, “yo soy del Chota”, o dicen, “yo soy de Ibarra”.¹⁶⁵

Las distintas fotos de retrato de esta serie, así como varias de las entrevistas recabadas, dan cuenta de esta identidad flexible: se puede ser del Chota (lugar de origen) pero pertenecer a Ibarra (lugar de destino/progreso). Así la cultura rural andina apunta a la

¹⁶² Para una explicación detallada de estas formas de relación laboral ver: Jaime Burbano y Cristóbal Ruíz, Monografía Agrícola de la Provincia de Imbabura. Número Especial del Boletín del Departamento de Agricultura, No. 26 (Quito), Talleres y Tip. del Ministerio de Hacienda, 1943, pp. 31-33; citado en Rodrigo Villegas Domínguez, *Historia de la Provincia de Imbabura*, Serie Monografía de Imbabura, Enrique Ayala Mora (Editor), Volumen I, Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, Ibarra, 1988, p. 228-229.

¹⁶³ Rodrigo Villegas Domínguez, *Historia de la Provincia de Imbabura*, p. 227.

¹⁶⁴ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

¹⁶⁵ *Ibíd.*

matriz cultural de la urbe occidentalizada. Si para la modernidad cristiana la familia presupone el núcleo social por excelencia, en la región andina (aunque no exclusivamente en esta) el núcleo lo compone la comunidad misma. El paso de ser del Chota a ser de Ibarra implica pasar de lo comunitario a lo individual. Para Lilyan Benítez y Alicia Garcés, la cultura en la región [afro]andina es “social [...] se refiere a los comportamientos que son compartidos por un grupo, [siendo además] acumulativa, y por lo tanto de índole histórica; es fruto de la acumulación de los conocimientos y experiencias de un grupo”.¹⁶⁶ Los lazos familiares y sociales se extienden hacia toda la comunidad, abarcando a todos sus miembros quienes se ven a sí mismos como miembros constitutivos de la comunidad. A diferencia de la “nación políticamente imaginada” de Benedict Anderson, la comunidad [afro]andina no se percibe como imaginada, sino como real: aunque muchos vivan ya en la ciudad, sus miembros se conocen todos, los lazos no son imaginados, existen y son perceptibles.¹⁶⁷

En buena parte de las imágenes del FER es posible descubrir que la composición ha sido determinada por un conjunto de jerarquías globales que inscriben de manera intencionada en el cuerpo humano (del hombre blanco-mestizo, del indio, del afrodescendiente) la posición a ser ocupada en la jerarquía visual: el hombre blanco-mestizo es el centro de poder y debe ocupar ese lugar en el plano de la representación fotográfica y por lo tanto en el encuadre (la porción de realidad seleccionada) y la composición. Indígenas y afrodescendientes, campesinos y subalternos de toda condición de clase, género y etnia serán ordenados en relación a ese centro visual y acorde al lugar

¹⁶⁶ L. Benítez; A. Garcés; *Culturas Ecuatorianas, Ayer y Hoy*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1990, p. 8.

¹⁶⁷ “Todas las comunidades mayores que las aldeas primordiales [...] (e incluso éstas) son imaginadas, Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F.C.E., 1993, p. 24.

que ocupan en la jerarquía social. Esta escenificación del poder obedece a una lógica que remite a las estrategias para mirar, ser mirado y hacerse ver. Así, el poder apela desde la puesta en escena por un pacto simbólico que se consolida en la vida social: “yo soy aquello que tú no eres, pero podrías llegar a ser (tal vez)”.

En las subsiguientes imágenes de la serie aparece de manera reiterada una mujer blanca que parece estar de visita en esta comunidad afro del norte de Ecuador. En varias de estas fotografías se retrata a un grupo de mujeres afro-ecuatorianas recibiendo de esta mujer blanca ciertos objetos: ollas inoxidables, un marco para bordados y una máquina de coser. Abordaré los detalles de esta relación mujer-blanca/mujer-negra en el siguiente capítulo enfocado en mirar el nodo **género-clase-trabajo**.



Imagen 53a-b: *Bordando I-II*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.



Imagen 54a-c: *Máquina, Ollas, Telar*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Repensar las representaciones visuales sin repensar la necesidad de un desprendimiento de lo colonial es elaborar un ejercicio a medias. Sugiero leer los actos

fotográficos como disputas simbólicas entre unos y otros grupos: por un lado alguien pretende fijar determinados significados en la visualidad, por el otro alguien se resiste desestabilizando determinados patrones de poder. Las tensiones en torno al poder de la representación remiten a un aspecto complejo del sistema-mundo moderno/colonial. La diferenciación que Mignolo hace entre *matriz colonial* y el *mundo moderno/colonial* deviene como punto de análisis para entender el lenguaje audiovisual y en especial el de la fotografía histórica: “es la matriz colonial, su construcción y transformación, lo que hace posible una organización socio-histórica identificada por mundo moderno/colonial.”¹⁶⁸

LA DIOSA NEGRA

A esta idea habría que agregarle la pregunta ¿cómo plantearse una lectura crítica de la memoria fotográfica que pueda operar como mecanismo de desenganche de la modernidad/colonialidad? Una posible propuesta fue planteada por Mayra Cortéz en uno de los talleres. Ella sintió, tras sus lecturas de *retrato de familia*, que debía descolonizarse a sí misma. Así surgió su proyecto *El esplendor de una diosa negra* desarrollado en el marco de la minga visual 13. Cortéz se propuso generar sus propios retratos a partir del deseo de ser fotografiada como una estrella de cine. La premisa para tal proyecto era la apropiación del sobrenombre de Marylin Monroe, “la diosa blanca” para convertirlo en “el esplendor de una diosa negra”.

Al inicio del proyecto Mayra buscó *situarse* frente al pasado de su propia familia en la que su madre, originaria del Chota, fue entregada a temprana edad a una familia blanca:

como te contaba, en el álbum, de mi mamá, ella no aparece en ninguna foto. De su niñez, hay solamente una en la que aparece ella sola con un gato, y no hay más fotos de ella, con la familia blanca que la crió ... ella siempre fue muy querida, por parte de las

¹⁶⁸ Walter Mignolo, *El desprendimiento*, traducido por José Romero, Caracas. Copia digital, 2008, p. 35.

amistades de esta familia que le crió, a excepción de una señora mayor que vivía en esta casa [...]. Cuando era niña era ella [mi madre] la que se inventaba los juegos, y ella comandaba a todo un grupo de niños, porque ella vivía en una casa antigua [...]. Como mi mamá era y es aún una persona muy querida, esta mujer le prohibía que se lleve con los niños blancos, y también les decía a los niños que no se lleven con mi mamá porque era negra, pero nunca le hicieron caso y solo se ganó la antipatía de la gente, y por eso murió sola. Ella le prohibió muchas cosas¹⁶⁹

Resulta muy interesante que Mayra se dedicara a la actuación, un oficio que a su madre le fue negado por aquella mujer racista:

cuando mi mamá creció se dedicó a cantar, y estudiar teatro con Fabio Paquioni, ella se presentaba a escondidas en algunas emisoras como Radio Tarqui, ganó premios, y esta mujer le descubrió y le prohibió, argumentando que las artistas se volvían prostitutas. Luego mi mami cayó enferma y nunca más volvió a cantar y peor a actuar.¹⁷⁰

La historia de racismo en la vida de Mayra es la historia del racismo vivido por su madre.

Una historia tan cercana que ha afectado también a Mayra:

Luego esta mujer malvada se fue a Estados Unidos, y mi mamá se conoce con mi papá y se casan, cuando llega esta mujer a Ecuador, casi enloquece de la ira, y le dice a mi mamá que si ella hubiera estado, ella nunca le hubiera dejado casarse, y peor aún de blanco si ella es solo una criada.¹⁷¹

A partir de esta apertura hacia mi persona, Mayra y yo tuvimos varias reuniones y conversaciones en las que intercambiamos experiencias y puntos de vista. Posteriormente le compartí algunos textos de Aimé Césaire y de Frantz Fanon¹⁷². Cada cierto tiempo Mayra retomaba el diálogo enviándome por mail ciertas reflexiones:

Hago estas acotaciones, en referencia a lo que tú me contabas sobre romper las cadenas, a las que hemos estado esclavizados por generaciones, creo que en mi caso es

¹⁶⁹ Mayra Cortez, *Conversaciones en torno a la Minga Visual* 11 y 13 (Partes I y II), Documento digital, Quito, 2012.

¹⁷⁰ *Ibíd.*

¹⁷¹ *Ibíd.*

¹⁷² En un correo electrónico del 07 de diciembre, después de haber leído algunos de los capítulos de *Piel Negra, Máscaras blancas*, Mayra comentaba al respecto de su lectura lo siguiente: “lo leí, justo habla del complejo de inferioridad, que te contaba en el análisis que te envié, me parece interesante, lo que dice que perdemos nuestra esencia por vivir en un mundo de blancos, y hacerles frente a ellos, entonces la solución está en amarse a uno mismo tal y cómo es? amar nuestras raíces y luchar por tener una vida digna? no dejarse aplastar? no cruzarse de brazos? También me parece interesante el análisis sobre la sexualidad sobre los negros, desconocía todo eso, se puede decir que de cierta forma los blancos sienten complejo de inferioridad frente a la sexualidad de los negros? por eso son las bromas pesadas que hacen respecto a nuestra sexualidad? Aprendí algo nuevo”. Mayra Cortez, *Conversaciones en torno a la Minga Visual* 11 y 13 (Partes I y II), Documento digital, Quito, 2012.

el complejo de inferioridad, debido a que mi mamá fue tratada de esta forma, yo lucho constantemente contra eso, me sacudo, me revelo, y muchas veces trato de corregirle a mi mamá y explicarle ciertas cosas, poco a poco va entendiendo. Otra cosa contra la que me revelo y corto de raíz es el miedo al ¿Qué dirán? Muchas veces discuto por eso con mi mamá, pero igual poco a poco va entendiendo.¹⁷³

Invité a Mayra a pensar en formas de auto-representación que ella misma quisiera desarrollar. Así fue presentando semana tras semana sus apuntes al respecto:

Otra cosa con la que lucho es mi timidez, debido a que en la escuela tenía una maestra que me pegaba todos los días y me destrozó los nervios, pero estoy en un tratamiento con un homeópata y voy mejorando de poco a poco. Lo extraño es que cuando estoy actuando, no siento timidez, cuando actúo no soy tímida, pero cuando estoy fuera del escenario si lo soy..... ¿Qué cosa?¹⁷⁴

En un momento dado acordamos una sesión de retrato a ser desarrollada cuando ella lo sintiera oportuno; para ello le sugerí indagar en los modos de auto-percibirse:

Ya que estamos hablando sobre autoimagen, te cuento como me describo yo: aunque soy una persona tímida me considero una mujer encantadora, maravillosa, independiente, inteligente, demasiado sensible, alegre, emprendedora, optimista, soñadora, con mucha fuerza espiritual, divertida, bella, romántica, sensual, interesante, solidaria, prudente, silenciosa, una mujer que sabe lo que quiere y a donde va.¹⁷⁵

Mayra propuso entonces un proyecto de retrato en clave de *foto-modelaje* que, a partir de los referentes que vio en las cantantes afro-norteamericanas de 1930-50, definió así:

Voy a partir de la idea de que todas las mujeres llevamos una Diosa por dentro, por esta razón [...] esta sesión se podría llamar **“El Esplendor de una Diosa”** resaltando toda la feminidad, belleza, sensualidad, que puede tener una mujer, sin importar su raza, o clase social. Sobre todo me gustaría resaltar de manera especial la belleza de la mujer negra. Por esta razón se me ocurre hacer una foto en que la negrita, se mire al espejo, pero no se ve reflejada ella en ese instante, sino se ve ella a futuro convertida en una mujer hermosa “la cantante de Jazz o de boleros”¹⁷⁶

Mayra revisó fotografías de archivo de la famosa cantante de blues y jazz Della Reese:

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ *Ibíd.*

¹⁷⁵ *Ibíd.*

¹⁷⁶ *Ibíd.*

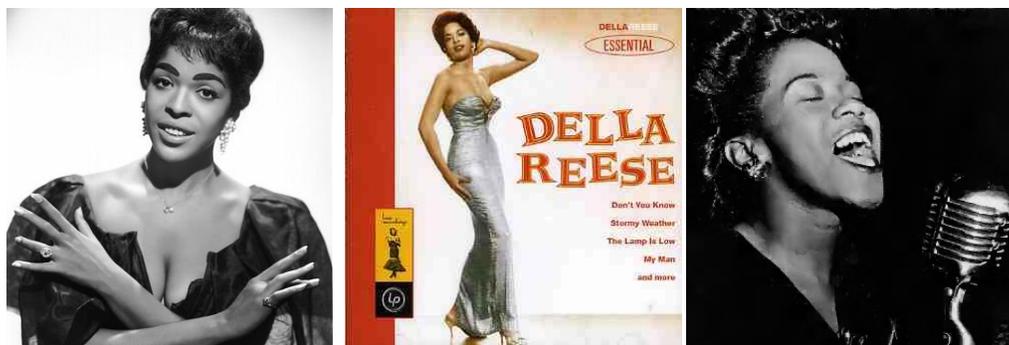


Imagen 55,56,57: Retratos varios de Della Reese I-III; Fuente: Internet.

Este diálogo con las imágenes de archivo nos llevó a cada uno a hablar sobre nosotros mismos. ¿Quiénes somos, cómo nos sentimos? Mayra respondió a la pregunta varios días más tardes con un correo electrónico con el que tomaba postura así:

en el mundo siempre ha habido racismo, y siempre lo habrá, pero lo que aprendí de todo esto es la manera como uno reacciona a determinadas circunstancias, y por supuesto, antes de tener una actitud positiva, fui negativa, antes de ser valiente fui cobarde, y antes de amarme me odié, antes de creer en mí tuve dudas, pero solo equivocándome aprendí, y por eso elegí dejar de ser lastimosa y convertirme en poderosa¹⁷⁷

En las siguientes semanas Mayra trabajó con Daniela Sánchez¹⁷⁸ con la que desarrolló esta estética referencial de la que Mayra se apropió:



Imagen 58a-e: Referencias visuales de peinados 1-5, Fuente: Internet.

¹⁷⁷ *Ibíd.*

¹⁷⁸ Una de las estrategias que he ido desarrollando en plataforma_SUR es la de “enganchar” determinados encuentros. Así, una vez que habíamos acordado producir la sesión de retrato fotográfico, presenté a Mayra con Daniela Sánchez, una joven directora de arte para cine y una profesional de gran personalidad; su presencia en cualquier proyecto se vuelve determinante ya que tiene un amplio conocimiento sobre el mundo escénico, especialmente en decorados, escenografía, vestuario, maquillaje y peinados. Cuando le conté a Daniela del proyecto con Mayra se interesó inmediatamente y aceptó participar. Tras concertar una reunión las presenté brevemente y tras pocos minutos me retiré intencionalmente. De manera instantánea había surgido una relación de amistad y colaboración entre ambas.

Finalmente se hizo una sesión de fotografías de retrato en la que Mayra desarrolló, en diálogo con el diseño de vestuario, peinado y maquillaje de Daniela, dos líneas visuales: *el esplendor de la diosa negra* del jazz/blues de los años 1930-1950 (en blanco y negro; incluye una muestra a continuación) y *la reina afro* (a color; la incluyo en Anexos):



Imagen 59,60: *El esplendor de la diosa negra I-II*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

A medida que fui tomando las fotos, le mostraba a Mayra aquellas que podían ser consideradas como “buenas”. Cuando Mayra se vio retratada se motivó profundamente.

En las siguientes imágenes Mayra se (re)conectó consigo misma:



Imagen 61,62: *El esplendor de la diosa negra III-IV*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

En *La opción decolonial* Mignolo retoma las primeras ideas sobre colonialidad desarrolladas por Quijano, según las cuales el conocimiento es el campo de batalla desde donde se articula la retórica de la Modernidad y a partir del cual hay que pensar la

liberación como un proceso de “*descolonialización epistémica del ser y del saber*”.¹⁷⁹ Las artes en general, y para esta investigación la visualidad fotográfica de manera más específica, se fundamentaron en ese conocimiento moderno excluyente. Quien sabía operar la cámara tenía el control sobre la representación. El fotógrafo es entonces el mago alquimista que posee conocimientos que el otro no tiene, estableciéndose así una relación desigual del *saber* que le brinda una posición de privilegio al momento de representar fotográficamente al diferente, al otro que es “fotografiado sin fotografiar”¹⁸⁰.

La fotografía de retrato es principalmente un ejercicio de encuadramiento del rostro, una zona de lo corporal en la que se manifiesta el *otro* mirado por quien retrata. Para Levinas el encuentro con ese *otro* es justamente a través del rostro, una entrada que ante todo debe ser asumida en su carácter ético, antes que ontológico y en la que hace falta superar lo físico para llegar al *otro*:

Cuando usted ve una nariz, unos ojos, una frente, un mentón, y puede usted describirlos, entonces usted se vuelve hacia el otro como hacia un objeto. ¡La mejor manera de encontrar al otro es la de ni siquiera darse cuenta del color de sus ojos! Cuando observamos el color de los ojos, no estamos en relación social con el otro. [...] la relación con el rostro puede estar dominada por la percepción, pero lo que es específicamente rostro resulta ser aquello que no se reduce a ella.¹⁸¹

Y es en este encuentro del rostro con otros rostros –es en el entrecruzamiento de las miradas de los rostros que ello ocurre- que se descubre y construye el sentido; ello acontece en primera instancia a partir del contexto, de unos elementos del entorno a los que les adjudicamos la posibilidad de hablar por nosotros, aunque ello no haga falta:

¹⁷⁹ Walter D. Mignolo, *La opción descolonial*, Letral, Número 1, 2008, en <http://www.proyectoletral.es>, p. 14.

¹⁸⁰ El Subcomandante Marcos dirá que “no es lo mismo fusilar, que ser fusilado”; ver: Subcomandante Marcos, (1998), *Carta de Marcos para 24 horas en el ciberespacio*, de Internet, 8 de febrero de 1996, en *EZLN, Documentos y comunicados 3, Ediciones Era, México DF.*

¹⁸¹ Emmanuel Levinas, *El rostro o mi responsabilidad para con el otro, una conversación con Phillippe Nmeo*, Documento digital disponible en <http://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/levinas-el-rostro/>

El rostro es significación, y significación sin contexto. Quiero decir que el otro, en la rectitud de su rostro, no es un personaje en un contexto. Por lo general, somos un «personaje»: se es profesor en la Sorbona, vicepresidente del Consejo de Estado, hijo de Fulano de Tal, todo lo que está en el pasaporte, la manera de vestirse, de presentarse. Y toda significación, en el sentido habitual del término, es relativa a un contexto tal: el sentido de algo depende, en su relación, de otra cosa. Aquí, por el contrario, el rostro es, en él solo, sentido. Tú eres tú.

El fotógrafo puede disponer los elementos materiales de la puesta en escena, controlar la composición y otros elementos de la estética visual, incluso puede establecer una cierta postura (de pie, sentado, en el suelo, etc.), pero no puede controlar lo que el rostro dice. Para Levinas “Rostro y discurso están ligados. El rostro habla. Habla en la medida en que es él el que hace posible y comienza todo discurso.” Y esa posibilidad del rostro de hablar y decir conlleva una responsabilidad ontológica que en palabras de Levinas surge así:

desde el momento en que el otro me mira, yo soy responsable de él sin ni siquiera tener que tomar responsabilidades en relación con él; su responsabilidad me incumbe. [...] el otro no es próximo a mí simplemente en el espacio, o allegado como un pariente, sino que se aproxima esencialmente a mí en tanto yo me siento -en tanto yo soy- responsable de él [en una] relación intersubjetivas que es una relación asimétrica.

Desarrollar retratos fotográficos como los que concibió Mayra Cortéz en su serie de las Divas permite pensar en las posibilidades de re-existencia de quien le habla al mundo desde el rostro. Así, responder a la imagen (atrapada en la fijeza inevitable de la fotografía-objeto) implica recordar la naturaleza ambivalente (positiva/negativa) de la representación. Es necesaria tanto para la producción de significado, la formación de lenguaje y cultura, para identidades sociales y un sentido subjetivo del sí mismo como sujeto sexuado; y al mismo tiempo, es amenazante, un sitio de peligro, de sentimientos negativos, de hendidura, hostilidad y agresión hacia el «Otro».¹⁸² La respuesta que Cortéz hace a los maltratos recibidos recuerda que, tal como afirma Hall, la identidad es la relación de uno y el *otro*:

¹⁸² Stuart Hall, (1997). “El espectáculo del Otro” en: *Representación: Representación Cultural y prácticas significantes*, London: Sage/Open University Press, p. 423.

Solamente cuando hay un Otro puede uno saber quién es uno mismo. Para descubrir ese hecho hay que evidenciar y desatranca la larga historia del nacionalismo y del racismo. El racismo es una estructura del discurso y la representación que intenta expulsar simbólicamente al Otro —lo borra, lo coloca allá en el Tercer Mundo, en el margen—. Los ingleses son racistas no porque odien los negros, sino porque no saben quiénes son sin los negros. Tienen que saber quiénes no son, para saber quiénes son¹⁸³.

El gesto de verse racializada se inscribe en la relación de *uno y otro*; así Cortéz apunta a trabajar en primera instancia en el *uno*, en la mismidad sobre la que se intentará fijar la mirada del colonizador. “Yo decido quién soy” responde la experimentadora, porque ella

sabe lo que es ser negr[a]...[cuando alguien dice: mira, una negra!] Fanon dice “fui fijado en esa mirada”, que es la mirada fija de la Otredad. Y no hay identidad sin la relación dialógica con el Otro. El Otro no está afuera, sino también dentro del uno mismo, de la identidad. Así, la identidad es un proceso, la identidad se fisura. La identidad no es un punto fijo, sino ambivalente. La identidad es también la relación del Otro hacia el uno mismo.¹⁸⁴

Ella responde a la representación que de ella han hecho (*negrita, mamacita, negra rica, puta, etc.*) con una contrarepresentación (*miren el esplendor de la diosa negra!*). En este proceso de hacerse respetar como humana la representación se vuelve central. Hall es firme en afirmar la importancia de la misma: “La noción de que la identidad está por fuera de la representación —que hay un sí mismo en cada uno de nosotros y que sólo luego se agrega el lenguaje en el cual nos describimos— es insostenible.”¹⁸⁵

Un claro ejemplo de *representación ambivalente* es el de la imagen titulada *Indias por una tarde*. En la primera lectura realizada en el marco de los talleres, muchos testimonios señalaban que se trataba de dos mujeres “blancas” que se disfrazaban como indias de Imbabura “folclorizando al indio”¹⁸⁶. Ambas llevan *trajes típicos* (hasta detalles diminutos como las joyas). Una de ellas lleva además una vasija de barro:

¹⁸³ Stuart Hall, *Sin garantías*, p. 344.

¹⁸⁴ *Ibíd.*

¹⁸⁵ *Ibíd.*

¹⁸⁶ Esta noción de lo folclor genera una tensión muy interesante: en un taller que desarrolló el Instituto de Patrimonio Cultural del Ecuador, “varias comunidades indígenas de la Provincia de Chimborazo criticaron la



Imagen 63: *Indias por una tarde*, de la serie “Racializando al otro”; Foto Estudio Rosales, 1950-60.

En una segunda lectura surgió el testimonio de María Eulalia Viveros Tinajero de 84 años, quien afirmaba conocer de cerca esta costumbre de vestirse:

Estas no son indígenas. Pero se visten...no como indios, sino como Otavaleñas [...] Yo también tengo una foto así. Nos vestíamos así en ocasiones de fiestas. Cuando había fiestas, cuando había corridas de caballos, aniversarios de las haciendas o cuando van a llegar algunos familiares de algún otro lugar, también les esperan vestidas así. Y con los maridos iban vestidas de doñas. Se alquilaba eso. Les encantaba vestirse así, a mí también; pero esto lo hacían las mujeres, hombres que se vistan...yo no he visto.¹⁸⁷

El lenguaje sirve para hacer una distinción entre *indio* y *otavaleñas*; se trataría entonces de dos categorías distintas. Ello sirve para aclarar que el imaginario sobre lo indígena está a su vez estratificado. En el transcurso de la entrevista la imagen se complejiza aún más; al preguntar por las razones de esta práctica Viveros aclara que es

porque...por los otavaleños pues, ellos son los que se visten así. Solo Otavalo se vestía así. Y estas otavaleñas, nadie, nadie fueron sirvientas de... de los patrones. No. Los otavalos no eran sirvientes. No. Siempre han sido independientes, siempre han sido activos para trabajar en comunidad trabajaban, en sembríos, siempre dueños de terrenos. Comerciantes ohh! (*habla con mucha emoción*) los indios otavaleños son puritos no...no son...no hay mezcla.

En el testimonio surge entonces una admiración por el otavaleño que no sería indio; lo dicho remite a una rearticulación de la diferencia al interior de la misma diferencia. En el imaginario de Viveros habría indios de hacienda (sirvientes) y otavalos no sirvientes y por

noción de *folclor*, ya que ‘se trata tan solo del blanco-mestizo que se roba las vestimentas y danzas sin saber lo que significa’...”. Liz Atienza, entrevistada por Alex Schlenker, Quito, 26 de noviembre de 2012.

¹⁸⁷ María Eulalia Viveros Tinajero (84 años) Mayo 02 de 2013, entrevista realizada por Alex Schlenker, María José Cisneros y Nataly Santacruz.

lo tanto merecedores del respeto y la admiración que el homenaje del disfraz presupone. Al mismo tiempo se abre otra pregunta: ¿es la posible sumisión de ciertos sujetos subalterno frente al poder colonial una tácita confirmación de la diferencia enunciada?

CAPÍTULO 3

BELLAS, DÓCILES Y DESEANTES: REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL FOTO ESTUDIO ROSALES

(SERIE 2: género-clase-etnia)

CAPÍTULO 3 BELLAS, DÓCILES Y DESEANTES: LAS REPRESENTACIONES DE GÉNERO EN EL FOTO ESTUDIO ROSALES (SERIE 2: nodos: género-clase-etnia)

Este capítulo se centra en el análisis de la visualidad que, a partir de una serie de imágenes del Foto Estudio Rosales, remite a los modos en que la *representación visual del género* permite trazar el lugar (y con ello determinados roles) de la mujer (blanca-mestiza, indígena, afro) en la Ibarra de inicios/mediados del Siglo XX (1920-1965).

La primera parte se centra en desarrollar un análisis crítico de distintas *escenas sociales*, a ser leídas como *puestas en escena* de determinadas negociaciones de sentidos, estrechamente relacionadas con ciertos *marcos sociales de la memoria*¹⁸⁸. La segunda parte del presente capítulo propone una estrategia de apropiación, en la que determinados conceptos de género (*dualidad* y *fluidez*) de la filosofía mesoamericana sirvieron de marco teórico y conceptual para desarrollar un ejercicio visual en el que se buscó desestabilizar el canon heteronormado de representación del género.

GEOGRAFÍA DE LA AUSENCIA: CARTOGRAFÍA VISUAL DE 1920 A 1945

Tras el capítulo anterior de análisis de la representación de lo étnico me parece que es posible leer el legado del Foto Estudio Rosales como el *Gran Álbum de Familia de Ibarra*. Esta equivalencia se apoya en las ideas de Pierre Bourdieu:

El álbum familiar expresa la verdad del recuerdo social. (...) Las imágenes del pasado, guardadas en un orden cronológico, el “orden de las razones” de la memoria social, evocan y transmiten el recuerdo de sucesos que merecen ser conservados porque el grupo [familia, comunidad, ciudad] ve un factor de unificación en los monumentos de su unidad pasada o, lo que viene a ser lo mismo, porque toma de su pasado la confirmación de su unidad presente. Por ello, nada más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Maurice Halbwachs sugiere principalmente: *familia, religión, iglesia*; en este análisis incluiremos además: *belleza y nobleza* como posibles alcances al modelo sugerido.

¹⁸⁹ Bourdieu, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, p. 69.

Tal extrapolación me permitió rastrear determinados lugares de enunciación, portadores de estrategias específicas de ver y ser visto (lo que además incluye los modos para darse a ver) en los relatos visuales del FER. En el capítulo anterior la serie que se configuró a partir del nodo (etnia-clase-edad) permitió detectar de qué manera el retrato fotográfico (ya sea individual o de grupo; en exteriores o en estudio) es huella de unos *flujos de poder y resistencia* que, de manera ambigua, surgen alrededor de determinadas prácticas políticas, económicas, simbólicas, entre otras. A lo largo de una buena cantidad de imágenes fue posible rastrear la más importante figura de poder del entorno visual retratado: el sujeto urbano/hombre/blanco-mestizo/adulto/de clase media-alta. Su “antagónico” (aquel que no es como él) sería, siguiendo la filosofía fanoniana con su propuesta de las *zonas del ser* y del *no-ser*, el sujeto rural/mujer/india-afro/joven/de clase baja. Así, *retrato de familia* elabora un preciso retrato de estos dos polos: el hombre de terno en la silla vs. la joven afro descalza y sentada en el suelo:



Imagen 64, 65: *retrato de familia* (detalles b y c), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

En la imagen en cuestión, a más de las jerarquías escogidas/asignadas en la elaboración cartográfica de las series, está la jerarquía de clasificación de género en donde el discurso patriarcal coloca al hombre por sobre la mujer la cual se sobreentiende principalmente como madre. En *Minga visual 11* la artista visual Daniela Ortíz desmembró a la representación de familia de la imagen *retrato de familia*. Daniela Ortíz es una artista visual que además se desempeña como docente de arte a nivel primario y secundario. Ella ha expuesto fotografía, instalación, objeto y grabado en importantes eventos en Ecuador y España. Su aproximación desde temas como la familia, los sentimientos y las ausencia la ha llevado a preguntarse por la importancia de lo afectivo en la relación de creación y lectura de la imagen. Su intervención en *Minga visual* partía de su auto-identificación como una chica que durante la época de colegio fue clasificada como “despistada...porque yo era muy soñadora y a veces me quedaba pensando en distintas cosas y me decían *despistada* y en algún momento, por no estar atenta a lo que me decían mis profes, me empezaron a llamar ‘*la tonta*’ y me quedé con ese sobrenombre de tonta”.¹⁹⁰

En el marco del laboratorio que desarrolló plataformaSUR Daniela se identificó con la imagen *Retrato de familia* acerca de la cual dijo que: “la familia funciona como un concepto de unión visual, como la suma de papá...mamá...hijas...y aquí la joven negrita...; me interesa separar la familia en sus partes y ver qué pasa”.¹⁹¹ Así, Daniela escaneó de nuevo la imagen y la separó digitalmente mediante un programa de manipulación de imágenes obteniendo “fractales de lo familiar” que sugieren nuevas combinaciones: *él padre; madre, 5 hijas, un bebé y una joven afro; tres niñas; ella solita; él y ella*. Los *gestos* de separación y reagrupación que propone Daniela se vuelven

¹⁹⁰ Daniela Ortíz, Testimonio en el marco de Minga Visual 7, Quito, Octubre de 2012.

¹⁹¹ *Ibíd.*

preguntas que sugieren una suerte de *liminalidad* -lo que al mismo tiempo es y no es- de la pregunta por lo que Victor Turner llama el *what if*¹⁹² de lo improbable, pero posible.



Imagen 66: *Fractal I (detalle): él (padre)*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

En la primera imagen (*fractal I*) el efecto que logra Daniela Ortíz remite a una suerte de soledad del sujeto patriarcal, la cual se intensifica en el espacio vacío que Ortíz le asignó:



Imagen 67 *Fractal I: el (padre)*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

¹⁹² Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1988.

Con el aislamiento del padre de familia, la figura del notable queda sin aquellas personas que deben reconocerlo como autoridad del hogar.



Imagen 68: *Fractal II: madre, 5 hijas, un bebé y una joven afro*; fotografía sobre metal D. Ortíz, Quito, 2012.



Imagen 69: *Fractal III: tres niñas*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Finalmente, como en un experimento de laboratorio, Daniela aisló a la joven afro y la reagrupó, primero frente a las siluetas de una cierta ausencia, después junto al padre:



Imagen 70: *Fractal IV: ella "solita"*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.



Imagen 71: *Fractal V: él y ella*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

La intervención/apropiación que Ortíz hace de *retrato de familia* apunta a desarticular las nociones de rol de género sobre las que se sostiene el imaginario de familia. Tal estrategia remarca la necesidad de pensar a la representación de género como la

representación de un complejo entramado que además, para efectos de la presente serie, incluye la clase y la etnia. Tanto la joven afro como la esposa mestiza ocupan lugares subsumidos por el orden patriarcal. Tales formas de clasificación y control las acercan más de lo que ellas suponen, sin olvidar que tal exclusión tiene distintos niveles de intensidad y efectividad de acuerdo a la *relación interseccional* con otras jerarquías como por ejemplo en el nodo que he propuesto para la serie del presente capítulo: **género-clase-etnia**.

Intentar descolonizar una sola jerarquía y no las otras es restituir la colonialidad, especialmente si se pregunta desde el lugar del hombre blanco, ya que se estaría participando en la subsunción del conocimiento/pensamiento del otro. Tal paradoja, aquella que, al descolonizar un ámbito vuelve a colonizar otro, fue criticada por ejemplo por pensadoras del llamado feminismo chicano; Jo Carrillo dice en uno de sus textos:

A nuestras hermanas gringas / amigas radicales / les encanta tener retratos de nosotras / sentadas junto a la máquina de fábricas / manejando un machete / en pañuelos brillantes / cargando niños morenos amarillos negros rojos / leyendo libros de las / campañas contra el analfabetismo / cargando ametralladoras bayonetas bombas navajas / Nuestras hermanas blancas / amigas radicales deben pensarlo de nuevo [...] y cuando se vayan, llévense sus retratos¹⁹³

El desafío por anudar las diferencias de raza, clase, género implica pensar un modelo (temporal) que permita entender y desarrollar estos anudamientos como representaciones significativas - como preguntas de trabajo- para entrecruzar varias formas de clasificación/exclusión. La relación patriarcal no será igual al interior de un mismo grupo étnico o de la misma clase que frente a mujeres de otros estratos y/o orígenes étnicos. La joven afro de *retrato de familia* ocupa el lugar que le fue asignado por ser joven (las hijas de la familia tampoco ocupan sillas), afro (están demarcadas visualmente las zonas del

¹⁹³ Jo Carrillo, *Y cuando se vayan, llévense sus retratos*, en *Esta puente, mi espalda, Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, editado por Cherríe Moraga y Ana Castillo y traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón, Ism Press, San Francisco, 1988, p. 79.

ser/no-ser) y mujer. ¿Qué huellas en torno a una determinada corporalidad fotografiada pueden ser rastreadas en los retratos de la serie? ¿Cómo son las formas de representación de lo *femenino* en las imágenes del Foto Estudio Rosales? Existe algún cambio en tales representaciones hechas en Ibarra entre 1920 y 1965?

Esta serie presenta dos aspectos relevantes en el análisis de la respectiva visualidad. Por un lado está el conjunto de *estrategias corporales* (¿cómo concibo/concibes ese lugar llamado cuerpo¹⁹⁴ y los modos para ponerlo en escena frente a la cámara?), responsables de elaborar determinadas visualidades; por el otro, la necesidad de construir una suerte de genealogía de la representación fotográfica de lo femenino; se trata de rastrear un cierto correlato histórico en las fotografías de retrato que representan (en ausencia o presencia) a la mujer (blanca, mestiza, indígena, afro). Ello permite identificar determinados aspectos de la mirada de la época vs. la mirada contemporánea desde la cual leemos tales fotografías.

Puesto que las fotografías del Estudio Rosales no tienen registro de fecha, ni anotación alguna solo fue posible hacer un ordenamiento cronológico aproximado a partir de dos aspectos visuales rastreables en distintos elementos del lenguaje visual de Rosales: el inicio del estudio en la década de 1920 (rastreable en detalles del lenguaje como encuadre, composición, contraste, etc.) y los efectos visibles de las distintas estrategias de modernización que se enmarcan en dos hitos centrales: la inauguración del ferrocarril del Norte en 1957 y la Reforma Agraria de 1964.

En el nivel de análisis morfológico estos dos momentos/períodos se comprueban en una cronología del formato y el soporte (los tamaños de negativos equivalen a lo ofertado en cada momento en el mercado), así como en una visualidad específica de la época

¹⁹⁴ En la relación entre espacio y cuerpo: “las divisiones espaciales reflejan y se ven reflejadas en las actuaciones y relaciones sociales de carne y hueso”; Linda McDowell, *Cuerpo, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, Madrid, 2000, p. 61.

(vestuario, modelos de automóviles, arquitectura, etc.) que permite ubicar de manera aproximada la imagen en un cierto momento. Esta distinción entre dos momentos distintos en la historia local y de la respectiva visualidad resulta útil al momento de revisar las formas de resistencia/re-existencia que la mujer despliega frente a la cámara. Si en el primer período del Estudio Rosales la mujer transita desde el *fuera de cuadro* a las *jerarquías visualmente subordinadas* del encuadre patriarcal, en el segundo esta irrupción se extiende desestabilizando el inconciente patriarcal desde el retrato “ambivalente”¹⁹⁵ de mujer.

A partir de estos aspectos formales desarrollé diversas interpretaciones cruzadas con las ya mencionadas entrevistas y conceptos teóricos para el análisis tomados en préstamo (*colonialidad* de A. Quijano, *lo fronterizo* de W. Mignolo, *fluidéz* de los géneros de S. Marcos; *interseccionalidad* de R. Grosfoguel, *inconciente patriarcal* de Tania Modleski, *las zonas del ser / del no-ser* de Frantz Fanon). Para el ejercicio visual desarrollé una *práctica fronteriza* en la que sugerí el entrecruzamiento de la poética de autor con el régimen realista del registro documental/etnográfico; así, apoyado en la intervención de una cámara de fotos, realicé un ensayo visual de las llamadas “viudas de fin de año”.

GEOGRAFÍA DE LAS PRESENCIAS/AUSENCIAS

Si para Fanon “el negro no es negro, sino hasta que un blanco lo nombre”¹⁹⁶; la mujer no será mujer, sino hasta que logre nombrarse “mujer” frente al poder del hombre. Aún así, este ejercicio no termina con la descolonización del poder patriarcal sobre la mujer subordinada, sino que se re-configura sobre el hombre mirado desde lo femenino/feminista.

Un primer aspecto a ser analizado en las imágenes seleccionadas gira en torno a la antes planteada pregunta por las presencias y las ausencias: ¿quién está en la imagen, quién

¹⁹⁵ Más adelante profundizaré en la noción de “ambivalencia” que sugiere John Beverly; a breves rasgos se trata de la capacidad de un objeto de significar al mismo tiempo dos o más modos distintos.

¹⁹⁶ Frantz Fanon, *Piel negra, máscaras blancas*, p. 71.

no está? Aunque Miguel Ángel Rosales puede ser considerado un fotógrafo socialista, no hay que olvidar que se trata de un autor visual que opera un *dispositivo de la mirada*¹⁹⁷ desde el lugar del género masculino. El Siglo XIX y buena parte de la primera mitad del S. XX legitima a la fotografía como un ejercicio predominantemente de hombres. Salvo contadas excepciones, en la mayoría de los estudios fotográficos del mundo, el terreno de la imagen fotográfica está delimitado y gobernado por lo masculino. El Estudio Rosales no es la excepción. Si bien Silvia Marcos plantea en su aproximación al pensamiento mesoamericano la relación de géneros como una *relación de fluidez* en la que los géneros se complementan -construyéndose, influyéndose y determinándose recíprocamente-, la Modernidad occidental planteará desde sus formas binarias de pensamiento categorial una separación corporal, ontológica y, finalmente cultural que adscribe el *régimen escópico* (la manera de gobernar desde la mirada) al hombre (género: masculino). La primera indagación por las imágenes de la serie permite constatar que existen en primera instancia espacios de hombres para hombres y espacios de mujeres definidos por hombres. Un tercer espacio, poco visible, sería aquel que las mujeres definirían por y para sí mismas.

Una primera subserie configurada para el análisis recibió el título de “Solemnidad”. Las imágenes de esta serie incluyen fotografías en las que se registró el retrato durante un momento solemne, de profunda exaltación de un *algo* en el que la mujer no podía estar presente, o lo hacía desde la periferia de la imagen, es decir desde el “fuera de cuadro” - dependiendo de la composición (en cruz o en tercios), la imagen construye siempre zonas de mayor importancia en las que la atención visual se detiene con mayor facilidad e interés.

¹⁹⁷ Un *dispositivo* implica un mecanismo que desarrolla determinadas acciones para cumplir con su objetivo.

Frente a estos “puntos de importancia” están los márgenes del encuadre, los términos subordinados en la profundidad de campo, etc.

Una primera característica de la cartografía de género es la que pasa por la geografía de la ausencia/presencia en el mapa visual del poder representado, Así en la siguiente fotografía, *Soldados formados*, (ocho soldados y un oficial posan firmes de cuerpo entero frente a la cámara) lo solemne no está al alcance de la mujer como vivencia personal, sino como relato de una experiencia ajena, a ser contemplada y venerada por ella:



Imagen 72: *Soldados formados*, de la serie “Solemnidad”, Foto Estudio Rosales, 1940-1955.

El cuerpo del soldado, depositario del honor y deber en la defensa de la patria, es el único en el mapa visual; los ocho soldados posan con fusiles que portan bayonetas, el oficial lleva un sable. El espacio simbólico que emana de la fotografía del retrato grupal se convierte en la superficie significativa sobre la que se proyecta el ritual celebratorio que exalta la precisión y disciplina del poder destructivo del hombre-soldado. El ritual militar concentra los poderes absolutos en la figura de aquello que Foucault llama *el cuerpo obediente*. Markus Euskirchen señala que el ritual militar “está concebido como un ritual hegemónico para resaltar y consolidar el dominio del poder destructor encarnado en el

soldado obediente”¹⁹⁸. Atentar contra ese poder equivale a cometer un crimen y según Foucault, un regicidio a ser castigado con un crimen de mayor atrocidad, ya que quien atenta contra el poder, “quiebra el pacto social fundamental”¹⁹⁹, verificado y legitimado en y a través del acto fotográfico.

El ámbito central de tal construcción es el cuerpo, entendido por Linda McDowell como *lugar*: “un cuerpo, aunque no todos los estudiosos de la geografía lo crean, es un lugar. Se trata del espacio en el que materializa el individuo, y sus límites resultantes más o menos impermeables respecto a los restantes cuerpos”²⁰⁰. Así el cuerpo trasciende la materialidad corpo-biológica para constituirse en parte fundamental de la identidad. Así se completaría la idea de que la identidad requiere –tal como lo plantea Stuart Hall- de la representación para su despliegue; y tal despliegue se hace desde y sobre el cuerpo.

El retrato *Soldados formados*, exalta el cuerpo rígido y firme como lugar del poder disciplinado y controlado, al mismo tiempo reafirma la jerarquía de clase: el encuadre en cruz principaliza al oficial y subordina a los soldados de tropa. Así la masculinidad se reafirma desde el cuerpo en primera y desde la clase en segunda instancia. Aquel cliché de la “*guerra es cosa de hombres*” se enuncia y se reafirma en la imagen alrededor de dos aspectos: la representación de lo masculino que opera desde la ausencia de lo femenino (encuadre vs. fuera de cuadro) y una corporalidad de “lo patrio”: cuerpos templados junto a sus extensiones corporales: el fusil. Lo primero que aprende un soldado en su formación es la postura masculina del “cuerpo y del entorno tomados como un pequeño Estado”²⁰¹.

¹⁹⁸ Euskirchen, Markus, *Militärrituale*, PapyRossa Verlag, Colonia, 2005, p. 37.

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Los Anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2001, p. 96.

²⁰⁰ Linda McDowell, *Cuerpo, identidad y lugar*, p. 59.

²⁰¹ Michel Foucault, *Vigilar y castigar*, p. 19

Algo similar ocurre con las imágenes que retratan el *cuerpo atlético masculino* en las revistas de gimnasia. El cuerpo individual es normado para que funciones como la pieza (la metáfora exacta sería el engranaje) secuenciada de una máquina masculina cuyo retrato excluye lo femenino:



Imágenes 73,74: *Exhibición de gimnasia I-II*, de la serie “Solemnidad”, Foto Estudio Rosales, 1940-1955.

Elemento central del ritual del cuerpo retratado es el orden y la disciplina. Myrian Páez identifica en las fotografías acciones que remiten a la condición de *instrucción*, el cuerpo es instruido a ser y hacer redeterminadas formas:

veo como instrucción militar, aunque también acrobacia. Y aquí más instrucción, ... como un evento, haciendo una montaña de hombres, en un colegio... gimnasia deportiva están formados...recibiendo una instrucción [...] parece un grupo de cadetes, [...] que se están en la... en la instrucción de algún cuerpo de... de policía o algo así [...] son soldados, o cadetes también....están en una instrucción”²⁰².

Aunque las imágenes no incluyen elemento alguno que remita a lo militar, Páez relaciona la gimnasia con la instrucción de tipo militar o policial.

En otra serie de imágenes, tituladas en los talleres *el cazador*, se puede apreciar al hombre que, al superarse a sí mismo, vence y domina lo natural que lo desafía y se le opone. El Foto Estudio Rosales tiene una cantidad considerable de fotografías de hombres retratados en grupo en la montaña, en muchos casos con rifles y escopetas de cacería. Si lo

²⁰² Myrian Páez (45), entrevistada por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (301), noviembre 24 de 2011.

femenino está en la naturalidad del mundo salvaje/no civilizado, lo masculino radica en controlarlo, someterlo, civilizarlo. Un acto del que la mujer está excluida, pues es parte del mundo que debe ser dominado y civilizado por el hombre.



Imágenes 75,76: *Andinistas en la montaña I-II*, de la serie “Eterno retorno al paraíso”, FER, 1940-1955.

Algo similar ocurre con otros dos espacios construidos desde lo masculino: el podio del acto cívico-político y el aula de clase. La visualidad se construye desde las presencias/ausencias: los hombres ocupan el espacio, las mujeres están ausentes:



Imagen 77,78: *Velasco Ibarra, Acto Cívico I*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.



Imagen 79,80: *Acto Cívico II-III*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.



Imagen 81,82: *Sesión solemne I y II*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Las ritualidades que componen los actos oficiales y las sesiones solemnes siguen un protocolo que no prevé ni la participación de la mujer; ni siquiera su presencia en los podios/mesas de honor. Los tres regímenes que ordenan las presencias y ausencias de uno y otro género han sido retratados en la subserie *La primera piedra*; como en un inventario del poder patriarcal están presentes el poder político, el poder militar y el poder religioso; las mujeres se limitan a observar en silencio desde el fondo del retrato:



Imagen 83a, b, c.: *La primera piedra I-III*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Así esta relación de poderes masculinos, apropiados del espacio físico-real en primera y del encuadre fotográfico en segunda instancia, permite con el paso el tiempo que la mujer presencie los actos oficiales desarrollados por hombres. El hombre es quien controla la vida social del colectivo; una condición que durante décadas se entendió como *natural*. En uno de los talleres Cecilia Díaz Enríquez de 64 años lo describió así:

En esta foto donde ponen la piedra se ve que son machistas. Por la manera que están los hombres [...] se les siente que son como que la persona que ordena que impone, se les ve o sea duro [...] antes la mujer tenía que quedarse en la casa para que el hombre salga a trabajar por el machismo que existía en esa época. Siempre el hombre era el que más ordenaba, el que disponía.

El testimonio hace énfasis en la idea de *antes*, como si ello hubiera cambiado en la perspectiva de Díaz. Los hombres de las fotos que ella miró en el marco del taller son de alguna manera cómplices de los hombres de su propia familia:

En mi familia era así. Mi hermano mayor era muy imponente, le gustaba imponerle o sea tenernos dominadas a todas nosotras: decía que es varón [...] No podíamos contestarle porque se ponía molesto y nos pegaba [...] mi papá le daba la razón por lo mismo o sea mi padre también era machista entonces le daba la razón a él²⁰³

Entonces, ¿En qué momento y cómo entraron las mujeres al encuadre?

GEOGRAFÍA DE LAS JERARQUÍAS EXCLUYENTES

Un grupo numeroso de personas acompaña al cuadro del *Sagrado Corazón* en las afueras de la iglesia. Dos hombres de traje y corbata lo sostienen para la fotografía de retrato. Un obispo y dos curas los escoltan. Estos cinco hombres componen el término (plano) más proximal a la cámara. Detrás de ellos otros hombres los acompañan. En total hay entre 20 y 30 personas. Tan solo una mujer junto al campesino que descubre su cabeza:



Imagen 84 (con detalle) *Sagrado Corazón*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

²⁰³ Cecilia Díaz Enríquez (64), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; g.yépez, 201a), nov.23.2011.

Lo solemne pasa por la relación entre lo divino y lo terrenal, mediado por órdenes religiosas género-céntricas. Aunque la mujer ha logrado abandonar el fuera de cuadro e ingresar en el encuadre, el Sagrado Corazón de Jesús es sostenido por la élite masculina local cuya centralidad se construye por el encuadre en tercios que principaliza el retrato al óleo y la figura de Monseñor, el segundo término lo conforman hombres de traje que rodean a los dos elementos principales. La única mujer está en tercer término, por fuera de las zonas de interés visual que el encuadre construyó, junto a un indígena/campesino; ambos comparten esta zona del no-ser a la que Fanon se refiere. El desplazamiento del fuera de cuadro al encuadre transfiere la relación de ausencia-presencia a una relación de subordinación espacial-corporal. En tal virtud, si la mujer se incorpora al encuadre, lo hará con cautela subordinando su presencia a un segundo término frente a la de lo masculino.

En la fotografía *un hombre, dos mujeres y un automóvil*, la mirada del espectador triangula hasta detenerse en un centro: el hombre de traje ubicado de pie y de frente al centro del encuadre de cruz y en la proximidad del lente fotográfico, en el primer término visual. Así él se convierte en el elemento de “mayor altura”, subordinándolas a ellas por composición y por corporalidad. Él mira de frente a la cámara, ellas de reojo, casi de lado. La importancia se inscribe en él, menos relevantes ellas y el automóvil:



Imagen 85: *un hombre, dos mujeres, un automóvil*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Si bien es cierto que en esta imagen el hombre ocupa la geografía central de la imagen, es importante revisar de qué manera su presencia es configurada por la composición que construye la oposición/complementariedad visual entre lo masculino y lo femenino. Aunque parecen elementos distintos, estos se necesitan para la construcción de la identidad y la respectiva conciencia. De esta forma, lo *femenino* -atrapado en el lugar visual de la representación, el vestuario, la corporalidad y gestualidad- se desborda como forma de resistencia implícita hacia lo *feminista*; Tania Modleski señala que “no solo es posible argumentar que la conciencia feminista es el espejo de la conciencia patriarcal, sino que es posible argumentar también que el inconciente patriarcal subyace en lo femenino”²⁰⁴.

En las disputas simbólicas por el poder del género, la noción de *fluidez* a la que Silvia Marcos hace referencia se vuelve inevitable, casi ontológica: al construir el cuerpo de mujer, el hombre se construye a sí mismo. La relación hombre-mujer trasciende lo binario, una limitación de pensamiento moderno que lleva a Silvia Marcos a cuestionar “la influencia que sobre los presupuestos implícitos [de los estudios de género] ejerce la tradición filosófica occidental.”²⁰⁵

Surge en la visualidad de buena parte de las fotos de retrato de grupos fotografiados en público un desplazamiento de la mujer desde el margen del encuadre hacia el centro del mismo. Si la vida pública, dominada en las primeras décadas del S. XX por lo masculino, cedía de alguna manera a la presencia de lo femenino, la representación visual de tal fenómeno debía ser capaz de generar una ambigüedad visual. En primera instancia este simulacro de horizontalidad o inclusión hace creer que el lugar de la mujer ha cambiado

²⁰⁴ Tania Modloski, *Hitchcock, feminismo y el inconciente patriarcal*, en Erens, Patricia (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, 1990, p. 61.

²⁰⁵ Sylvia Marcos, *La construcción del género en Mesoamérica: un reto epistemológico*, en “La Palabra y el Hombre”, Universidad Veracruzana, Jalapa, Mexico, 1996. p. 5.

frente al centro de poder patriarcal. Una segunda lectura permite ver que la mujer se acerca al poder patriarcal central (su lugar en el encuadre es centralizado con relación al margen), pero esa aproximación no es suficiente para llegar a ocupar el centro mismo del poder. Homi Bhabha describe esto como el “casi, pero no lo suficiente”. La zona del no-ser -en la interpretación fanoniana- puede acercarse a la zona del ser, pero nunca lo suficiente. Esa tensión por la distancia/cercanía ontológica deriva en un juego de poderes perversos. Algunas de las siguientes imágenes muestran este desplazamiento del margen hacia el centro del cuadro, pero sin llegar a ocuparlo. En ambos casos la centralidad absoluta la ejerce un hombre. En un sentido más profundo es posible constatar que la presencia relativa de la mujer en la cuasi-centralidad del encuadre reafirma el lugar del poder patriarcal. La mujer no está en el encuadre por sus posibilidades ontológicas y fenomenológicas frente al mundo, sino gracias al permiso del hombre.



Imagen 86,87: *Grupos mixtos*, Serie S/T., Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Un primer dato se desprende de la relación numérica entre hombres y mujeres: dos mujeres entre 21 sacerdotes y tres mujeres en un ambiente de 28 hombres y un niño.

No solamente en la fotografía de retrato público acontece esta aproximación relativa y reafirmante de la centralidad patriarcal. Algo equivalente sucede en el retrato familiar, en el que se restituye de alguna manera la fluidez de los géneros, pero de forma parcial, ya que

el lugar central del hombre se mantiene intacto en el mejor de los casos, reafirmando en el peor de los casos la colonialidad del hombre sobre la mujer. La antes analizada fotografía *retrato de familia* es un excelente ejemplo de los acontecimientos que deben ser leídos de manera crítica para entender esa presencia ambigua. Si la esposa ocupa momentáneamente una suerte de simetría visual al centro de la cartografía del poder, su condición de mujer-madre restituye la asimetría social y política a través del bebé que ha sido depositado en sus piernas. Si la mujer lleva en brazos un bebé podrá sentarse igualmente, de lo contrario aparecerá de pie, las niñas también estarán de pie y llevarán trenzas hasta cierta edad, luego podrán soltarse el cabello. El padre/hombre/burgués/blanco vs. dos mujeres: la mujer-madre que se ubica al centro, pero no tanto como el marido, y la sirvienta/mujer/niña/negra.



Imagen 88,89: *Retrato de familia* (detalles b y d), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Para Silvia Marcos es central la pregunta por una relación horizontal en la que hombre y mujer viven un intercambio que implica unas “dualidades fluidas, no jerarquizadas y en moción permanente para lograr un equilibrio fluido”²⁰⁶. Para el pensamiento mesoamericano la dualidad del universo y con ello de hombre-mujer excluye toda posibilidad de jerarquía. La mencionada foto no opera en esa línea. Al contrario, rompe lo dual y niega así toda opción de fluidez. En un entorno marcado por lo patriarcal la visualidad porta tal forma de clasificación y exclusión.

²⁰⁶ Sylvia Marcos, *La construcción del género en Mesoamérica*, p. 5.

En uno de los talleres realizados Cecilia Díaz Enríquez de 64 años reflexionó sobre la presencia de lo masculino a partir de la pregunta *¿Usted y su familia se retrataron alguna vez...se tomaron alguna fotografía?:*

Sí, similar a la que está ahí (*toma "retrato de familia"*). Mi papá sentado y las mujeres a su alrededor...como que se esperaba una orden de él. Me molestaba que siempre era preferencia a los varones y eso no estaba bien. Los hombres a veces maltratan a las mujeres...a mí no pero a una vecina de mi casa sí, el marido le maltrataba y ella no podía decir nada porque decía que es el marido y ella obedecerle todo... hacerle todo. Y nunca lo dejó...nunca se separó porque decía que le quiere porque era el marido y decía que tenía que obedecerle y respetarle. Y él la maltrató por años²⁰⁷.

El testimonio mezcla de manera extraña el relato de un padre y un hermano machistas con el de una vecina maltratada por su marido. Es como si en primera instancia la entrevistada hubiera recordado los modos en que fue maltratada por los hombres de su familia, pero a renglón seguido busca distanciarse de tales vivencias hablando de una mujer que aparentemente no sería ella. Este ejercicio de proyección y distanciamiento desemboca en la fe por determinadas normas legales que, en el transcurso de las últimas décadas, habrían ido armando una suerte de cerco jurídico de protección a la mujer quien además se vería en posibilidad de desacatar al hombre: "yo antes pensaba que en realidad viendo la actitud de esa época yo pensé que siempre al hombre se le tenía que respetar...ahora es diferente porque tienen los mismos derechos, el hombre como la mujer".²⁰⁸ Similar a otros testimonios registrados en los talleres, Cecilia Díaz reconstruye a partir de la lectura de la imagen fotográfica determinados acontecimientos vividos/presenciados. Lo más interesante de sus respuestas ese es *halo de posible reivindicación* de lo femenino como una estrategia para asustar...

²⁰⁷ Cecilia Díaz Enríquez (64), entrevistada por plataformaSUR.

²⁰⁸ *Ibíd.*

EL PATRIARCA ASUSTADO Y UNA OPORTUNIDAD DESPERDIDICADA

A lo largo de la historia del pensamiento occidental, la racionalidad moderna ha establecido categorías binarias excluyentes entre sí²⁰⁹: blanco-negro, adentro-afuera, duro-suave, fuerte-débil, hombre-mujer. Lo masculino no es femenino, y viceversa. Esta exclusión recíproca, apunta a un *inconciente patriarcal* (el ámbito de aquello que el hombre desea de sí mismo y del universo femenino) del que habla Susan Bordo²¹⁰. El miedo que las masculinidades portan, en tanto formas de escenificar –como construcción y defensa de lo masculino- y de poner en circulación tal escenificación deriva en una diferencia impuesta y administrada perversamente en el mundo de lo real. Como si una voz masculina preguntara *¿Y ahora qué?*, la mujer que insiste en ingresar al encuadre es relegada a la totalidad del mismo, abandonado por los hombres física, pero no ideológicamente:



Imagen 90: *Las cosedoras*, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

²⁰⁹ Wallerstein demuestra en el informe Gulbenkian que las Ciencias Sociales están asentadas sobre los principios de la mecánica newtoniana que antes había vertebrado el paradigma de las CCNN; en ese sentido y frente a categorías jerarquizadas y excluyentes, un objeto (la partícula leída como ente) no podría ocupar dos lugares al mismo tiempo. Este modelo es superado a partir de la irrupción del principio de incertidumbre de la mecánica cuántica que, desarrollado por Heisenberg, plantea que la afirmación de que una partícula ocupa al mismo tiempo los lugares [a,b,c...n] puede ser considerada verdadera.

²¹⁰ Afirma al respecto Susan Bordo que “ser expuesto como ‘suave’ es una de las peores cosas que un hombre puede sufrir en nuestra cultura. Ver Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1999, p. 55.

En el sentido más crítico la alteridad se torna potencial de producción y la mujer ingresará al encuadre capitalista en la medida en que su fuerza de trabajo genere plusvalor. Así surgen frente a la cámara, y en paralelo con aquellos lugares ocupados/colonizados por hombres, los espacios exclusivos de la mujer [productiva]. La imagen de un grupo de mujeres retratadas en *Las cosedoras* describe ese mundo concebido por el patriarcalismo capitalista y reproducido desde instancias controladas por mujeres para otras mujeres, la nueva fuerza de trabajo. María Eulalia Viveros identifica este aprendizaje para poder “hacer” como algo positivo: “aquí está la monjita...esta es de las Belenmitas yo se por el vestuario de la monjita. Ahí les enseñaban, les daban clases las Belenmitas de costura y tenían ahí eso de bueno ellas. [...] Les enseñaban el corte, corte y confección, ellas podían hacer prendas”²¹¹, en definitiva: ellas eran *productivas*. Esta participación económica de la mujer (aunque en el caso de la región de Ibarra no es posible hablar de una economía industrial) cabe en la descripción hecha por Saskia Sassen para quien la inclusión de la mujer en las prácticas económicas parte de

la implantación de los cultivos comerciales y el trabajo asalariado, normalmente por medio de empresas extranjeras, y su dependencia parcial en una dinámica en la que las mujeres subsidiaban el trabajo asalariado de los hombres [...]El trabajo «invisible» de las mujeres en la producción de comida y de otras cosas necesarias, en el sector de subsistencia, permitía mantener salarios extremadamente bajos y, por tanto, soportar la «modernización» de estos sectores de actividad económica²¹².

Así, la inclusión de la mujer operó de manera contraria a las posibles demandas. Sassen describe las condiciones de mujeres en el Tercer Mundo de manera general, pero parece estar hablando de *Las cosedoras* y de cómo las mujeres retratadas adquieren

empleos en las manufacturas que, bajo la presión de las importaciones a bajo coste, movilizaron, en los países más pobres que hasta entonces habían permanecido fuera de la economía industrial, una fuerza de trabajo con una composición desproporcionada-

²¹¹ María Eulalia Viveros Tinajero (84 años) entrevista por A. Schlenker, M. Cisneros y N. Santacruz.

²¹² Saskia Sassen, *Contrageografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos. traficantes de sueños* Ediciones, Madrid, 2003, p. 70.

mente femenina. En este sentido, se trata de un análisis que se cruza con otras cuestiones de orden nacional, tales como el por qué, independientemente del grado de desarrollo de un país, las mujeres son predominantes en ciertas industrias, sobre todo, en el sectores de ensamblaje electrónico y textil.²¹³

La producción se somete a políticas de control que imponen tareas de género que, para mediados del Siglo XX, han resignificado la relación entre cuerpo y creación, circunscribiéndolas a operarias, y no como creadoras. En *las cosedoras* el mundo de la mujer se ordena en torno a tal productividad. La contradicción visual proviene de un espacio ocupado exclusivamente por mujeres produciendo para una invención masculina: el capitalismo. La irrupción al encuadre económico [y al encuadre fotográfico] implica la división de roles de acuerdo a la importancia: mientras ellas cosen, bordan y tejen, ellos asumen tareas trascendentales: la ingeniería, la economía, la política o la guerra para consolidar el territorio y el poder...



Imagen 91,92: *Caminos I y II*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.



Imagen 93: *Discurso*; Imagen 94: *Maniobras*, de la serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.
...y así es recibido con ansias el avión [del progreso]:

²¹³ *Ibíd.*



Imagen 95,96: *La espera I y II*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.

La mujer que ha invadido desde el fuera de cuadro el encuadre del hombre asusta y amenaza momentáneamente con su presencia lo masculino. El poder patriarcal no cede su lugar, sino que lo abandona, circunscribiendo así el lugar de la mujer a un entorno en el que se esencializa lo femenino: la “mujer hacendosa”, la madre, la virgen, la reina y los respectivos oficios con sus virtudes: el bordado, la costura, el cuidado de los niños, el pudor y la belleza de un cuerpo deseado, pero jamás deseante; formas aparentemente abiertas para la existencia de lo femenino, pero subordinadas al régimen de visión de la mirada masculina, entre ellas las formas de producción capitalista que incluyen a la mujer trabajadora, en tanto productora de valor; a la mujer-santa, en tanto portadora del pudor virginal y sacro; a la mujer-reina, objeto del deseo masculino, pero jamás portadora de su propio deseo. Pero, ¿se aprovecha ese instante de susto para desestabilizar lo patriarcal?

Me parece que la respuesta es no. Si nos fijamos con detenimiento en las imágenes de *La filantrópica*, es posible advertir los modos en que la serie nos narra a una mujer blanco-mestiza que no deviene en foco de resistencia, sino en instancia de réplica de las ya descritas formas de exclusión las que lleva de manera generosa al margen para su implantación. La estrategia central es una retórica que convierte a la ciudad en el centro del desarrollo y del progreso por sobre el campo, resguardo del atraso, de la barbarie.

Sobre la superficie de estos retratos (entre todas las mujeres registradas la que mejor domina los códigos del retrato es, sin duda alguna, ella) se adherirá un complejo juego de disputas simbólicas en las que las mujeres afro no son, pero pueden llegar a ser, siempre que se ajusten al entorno civilizatorio implícito en la urbe²¹⁴. Así es como aparece en el encuadre esta *mujer filantrópica* que lleva a las mujeres del pueblo las herramientas necesarias para ejercer tres actividades de mujer: coser, bordar y cocinar. El gesto – seguramente honesto- lleva anclado en el inconciente la imagen de unas mujeres negras que no saben como cocinar, bordar o coser correctamente.



Imagen 97, 98: *Bordando I y II*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

La *mujer filantrópica* no pone en duda el lugar que la sociedad patriarcal le ha asignado, por el contrario, lo replica sobre sus beneficiadas. Una dinámica de dominación que las “salvajes” deben asumir, como dice Fanon: “para asimilar la cultura del opresor y aventurarse en ella el colonizado ha tenido que dar garantías. Entre otras, ha tenido que hacer suyas las formas de pensamiento de la burguesía colonial”²¹⁵. Esto recuerda a la frase de Cortázar: “cuando te regalan un reloj, no te regalan un reloj: tú eres el regalado”.

²¹⁴ Enrique Ayala Mora resume esta relación geográfica así: “Ibarra es una unidad histórica de componentes criollos, primero, y mestizos, luego, que tienen una unión simbiótica con la población choteña y con la población de Angochagua y La Esperanza”; Enrique Ayala Mora entrevistado por Samyr Salgado.

²¹⁵ Frantz Fanon, *Los condenados de la tierra*, FCE, México, 1988, p. 43.



Imagen 99a-c: *Máquina, Ollas, Telar*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

La visita filantrópica remite los modos de hacer de las mujeres de esta comunidad-silenciadas por “la ontología del pensamiento eurocentrado y, por lo tanto, imperial”²¹⁶.



Imagen 98 a, “*Bordando I y II*”, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.



Imagen 98 b, “*Bordando I y II*”, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Zoila Espinoza es de la población denominada “Chota”, una de las primeras a la entrada del Valle del Chota. Ella trabajó muchos años de empleada doméstica y lavandera, entre otros oficios. En relación al trato entre mujeres blancas y negras relata que

había que cocinar como ellas querían. Y una cocinaba diferente y ella...ahí donde yo trabajaba me decía que corte las cebollas finito y ella bajaba a la cocina y me decía que ‘eso parecen alas de cucaracha’ (*Doña Zoila se ríe ¿con rabia?*). Eso había que hacer todo como ellas querían y una en su casa hacía distinto...pero había el maltrato...muchas veces nos culpaban de habernos robado esto o lo otro²¹⁷.

²¹⁶ Mignolo, Walter, *El giro gnoseológico decolonial: la contribución de Aimé Césaire a la geopolítica y la corpo-política del conocimiento*, en Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Ediciones AKAL, Madrid, 2006, p. 214.

²¹⁷ Zoila Espinoza, entrevistada por Alex Schlenker.

Surge así un problemático nodo que elabora un imaginario basado en la relación entre la condición de mujer afro y la pobreza; tal imaginario persiste hasta el día de hoy:

Veo la pobreza del país, de la gente, eso veo en la vestimenta, el lugar, la casa. Son afros, personas afroamericanas negras. La pobreza se da más en este tipo de personas, porque los discriminan más por el color de piel y la mujer afro ecuatoriana, igual es aun mas discriminada que una mujer normal...es muy discriminada [...] más en la gente morena se nota que hay pobreza todavía, igual en los indígenas.²¹⁸

La idea de una *interseccionalidad* entre raza y pobreza (subdesarrollo) como la llama Ramón Grosfoguel²¹⁹ remite a la compleja relación entre racismo y subdesarrollo que Wallerstein entiende no como dos aspectos separados: “racismo y subdesarrollo constituyen un mismo dilema [como] fenómenos del mundo moderno en donde el capitalismo, la característica definitoria del sistema-mundo moderno, es un sistema no equitativo por definición”, y como tal, parte central de la forma mediante la cual se ha organizado “el propio sistema histórico: un proceso que consiste en mantener gente afuera mientras se mantiene gente adentro”, controlada desde diversos ámbitos; para el caso de *La filantrópica* desde la enseñanza-aprendizaje de cómo ser mujer [moderna]²²⁰. Para precisar la mirada sobre esta relación entre raza y pobreza Wallerstein sugiere mirar las llamadas *unidades domésticas (household)* constituidas en su nivel de ingreso en torno a dos dimensiones ordenadoras e interrelacionadas (“traslape”): la clase y la dimensión étnica (rasgos biológicos, culturales, color de piel, lengua, religión, país de origen, etc.). Esta condición resultante –el ingreso- ubica a estos hogares a lo largo de una escala ordinal en la que “siempre hay un grupo o grupos en la parte inferior de la escala” a los que Wallerstein

²¹⁸ Abel Lizano (22), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.naveda, 207b), noviembre 23 de 2011.

²¹⁹ Grosfoguel hace una revisión crítica de Gunnar Myrdal, (1898 – 1987), sociólogo y economista de origen sueco, ganador del premio Nóbel de economía en 1974, y su texto clásico de sociología: “An American Dilemma” en 1944. Tales aportes fueron recuperados ya en 1998 por Immanuel Wallerstein en el texto *Impensar las Ciencias Sociales*. Ver: Immanuel Wallerstein, *Impensar las Ciencias Sociales*, Siglo XXI, México D.F., 1998, p. 84-92.

²²⁰ *Ibíd.*

llama el “*substrato clasétnico*”²²¹, el cual, al tiempo que debería ser “incorporado” plenamente a sus derechos políticos es casi siempre, y seguramente en todos los Estados del planeta, excluido jurídica y/o prácticamente de los mismos. La tensión racial no se limita entonces –tal como lo insinúa *La filantrópica*- a lo blanco-mestizo sobre lo afro, sino a la relación en desigualdad de condiciones entre la mujer blanca y la mujer afro; la primera como instancia de reproducción de una matriz patriarcal, la segunda como receptora de la misma y potencial legitimadora. El instante de fisura que presupone el *hombre asustado* no ha sido aprovechado a nivel de la acción política. Se hace innegable la ausencia hasta hace pocos años de un feminismo afro o indígena que intenten desmontar las asimetrías capitalistas incluyendo la crítica feminista que implica una especificidad de todo tipo (género, territorio, etnia, clase, etc.).

Una crítica en clave feminista y desde las prácticas visuales surgió de manos de Sol Gómez en una de los talleres de plataforma_SUR sobre la imagen *las cosedoras* ya analizada en capítulos anteriores. Gómez se aproximó a la misma desde la empatía

como mujer [...] para mi no es deleite coser [...] me cuesta pegar un botón [...] lo hace mi pareja Daniel [...] me identifiqué con ellas: ¿hasta qué punto le hacen por cumplir? Para mi abuela podría ser un shock saber que en mi casa cocinamos juntos mi pareja y yo. Las cosedoras están marcadas, delimitadas como una acción femenina, coser, cocinar, bordar; ninguna tiene cara de placer, ninguna disfruta lo que hace...²²²

Así Sol usó su “mala” relación con la costura para introducir su propio hilo en la imagen intervenida a través de una paradoja; ella cosió con hilo y aguja –de manera muy elaborada- palabras de su voz acallada como mujer que se niega a obedecer al sistema patriarcal: “a mí no me gusta coser”. De esta forma su reclamo se aprovecha de aquello que

²²¹ Immanuel Wallerstein, *Impensar las Ciencias Sociales*, Siglo XXI, México D.F., 1998, p. 93-97.

²²² Sol Gómez es artista plástica especializada en dibujo, pintura, escultura y grabado; además es educadora y docente universitaria. Me interesó mucho trabajar con Sol ya que ella se aproxima a las imágenes desde la intuición: “yo me conecté ‘de una’ con estas imágenes [...] son cosas que yo de alguna manera he vivido [...] me pasó súper fuerte esa cuestión de género”. Sol Gómez, *Conversaciones en torno a Minga visual 15 Trilogía de un pasado tan presente*; Quito, Noviembre 2012.

está criticando/poniendo en evidencia; aquello que ella dice/reclama, al tiempo que (en)cubre la imagen original de *las cosedoras*, abre una fisura por cuya hendidura logra escapar momentáneamente la voz articulada desde un lugar específico de enunciación:



Imagen 100: *A mí no me gusta coser*; Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

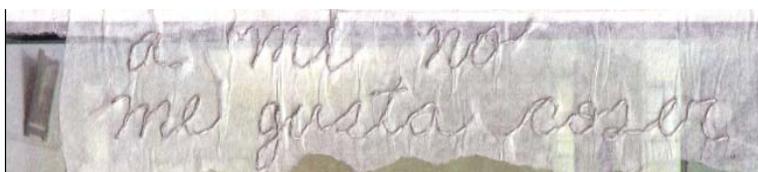


Imagen 100a: *A mí no me gusta coser* (detalle “a”); foto intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Voces como las de Gómez resultaban escasas en la época. El devenir común era una suerte de aceptación tácita de los roles asignados como *madre-esposa-virgen*. Los retratos que mejor ilustran estos imaginarios retratan a mujeres que, en ausencia física del hombre, asumen los roles asignados con cierta sumisión. Las tareas y formas de ser/estar asignadas por el patriarcalismo crean un territorio de cuya ontología “femenina” el hombre estaría ausente. De esta manera, imágenes como “las cosedoras”, así como la serie “madres maternas”, “santas, puras y castas” ó “bellas y sublimes” van fijando en forma de estampas de género el “nuevo lugar” de la mujer en la sociedad. Se confirma así la voz de Bhabha: “más cerca, pero nunca lo suficiente”.

Cabe recordar la crítica que buena parte de los movimientos, agencias y críticas de género contemporáneas hacen a la estrecha relación entre patriarcado y capitalismo. Descolonizar el género sin descolonizar otras jerarquías como la clase o la lengua por ejemplo deriva en una contradicción que reafirma la discriminación. Una crítica certera proviene del pensamiento chicano; así como Jo Carrillo, criticaba el feminismo blanco de “nuestras hermanas gringas / amigas radicales / [quienes] deben pensarlo de nuevo [...] y cuando se vayan, llévense sus retratos”²²³, Gloria Anzaldúa describe la forma en que la mujer chicana es clasificada al mismo tiempo por su origen étnico y de la lengua:

“*Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, your linguistic mestizaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos-we speak an orphan tongue*”²²⁴.

Existe una compleja interseccionalidad entre las distintas jerarquías clasificatorias y de exclusión: no es lo mismo ser “mujer”, que ser “mujer-chicana-campesina-anciana-urbana-de zonas de conflicto armado en una frontera entre dos naciones en conflicto político-militar”, etc. Para María Lugones, la Modernidad y sus formas de representación de la alteridad ha sido criticada de manera insuficiente, incluso por las críticas en perspectiva decolonial. La autora articula por un lado una amplia crítica contra el *feminismo blanco* que olvidó que “las mujeres burguesas blancas, en todas las épocas de la historia, incluso la contemporánea, siempre han sabido orientarse lúcidamente en una organización de la vida que las colocó en una posición muy diferente a las mujeres trabajadoras o de color”²²⁵; por el otro lado, Lugones destaca como central el hecho de que aunque “en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género,

²²³ Jo Carrillo, *Y cuando se vayan, llévense sus retratos*, 1988, p. 78.

²²⁴ Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco, 2007, p. 80.

²²⁵ Lugones María, *Colonialidad y género*, Binghamton University, junio 23 de 2008 http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/05lugones.pdf, p. 82.

no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso [...] binario, dicotómico y jerárquico”²²⁶. Para María Lugones no basta con pensar desde la perspectiva decolonial, si esta se limita a una jerarquía. En esa línea critica la ausencia de reflexión de Quijano en torno al género y busca expandir y complicar el enfoque de Quijano²²⁷ a través de la *interseccionalidad entre raza y género*, una condición (en determinados casos “un elemento común de identidad de la población negra”²²⁸) mucho más compleja que lo pensado por “Quijano [quien] no ha tomado conciencia de su propia aceptación del significado hegemónico del género”²²⁹.

La mujer podrá resistir entonces tan solo desde el plano de la representación en donde irá desplegando un retrato ambiguo. Desde el ámbito de las pulsiones y los deseos, la ciudad -en este caso de Ibarra- será el lugar ideal para el ejercicio de *voyeur*: aquel/aquella que mira mientras espera ser mirado/a. La visualidad atraviesa entonces los deseos por ser parte del flujo de deseos que imaginan a niñas, señoritas y damas en distintos momentos de la vida social de la ciudad. La fiesta, la misa, la celebración, el acto oficial, la elección de la reina, y otros eventos van configurando una cartografía de lo femenino que establece quién es la más bella, la más elegante, la más distinguida, la más notable o la más deseada, en la medida en la que el entorno religioso, político y cultural lo permitan.

²²⁶ *Ibíd.*

²²⁷ Para Quijano el patrón de dominación del colonizador sobre el colonizado “fue organizado y establecido sobre la base de la idea de “raza”, con todas sus implicaciones sobre la perspectiva histórica de las relaciones entre diversos tipos de la especie humana.” Esta reflexión posterga y suspende la pregunta por las interseccionalidades, no como jerarquías “acompañantes” a la de raza, sino como aspectos interdependientes. Ver: Aníbal Quijano, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, en S Castro – Gómez, O. Guardiola –Rivera, C. Millán (editores). *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colecciones Pensar/ Pontificia Universidad Javeriana,

²²⁸ Claudia Mosquera y Luiz Claudio Barcelos (eds.) *Afroreparaciones: Memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*, Bogotá: Universidad Nacional, 2007, p. 718.

²²⁹ Lugones María, *Colonialidad y género*, p. 78.

Así surge un interés por las antípodas de la urbe: la *dama de beneficencia* entiende al espacio urbano como lugar del desarrollo ya consolidado, lo que la lleva a emprender acciones de filantropía al exterior de la ciudad. Bajo esta consideración configuré una serie articulada en torno a la pregunta: *¿Quién es la mujer filantrópica?* En la serie incluida aparece una mujer blanco-mestiza en la población del Chota presentando/donando determinados utensilios a las mujeres afro de la localidad: ollas, un bastidor de bordado y una máquina de coser. Aunque el encuentro aquí desplegado y registrado por Rosales no precisa los detalles del contexto en el que el mencionado encuentro se produjo, existen muchas lecturas posibles con las que se podrían detonar determinadas preguntas de trabajo/intervención. Una posible lectura giraría en torno a una suerte de genealogía de la mujer blanca desde la *niña-mujer* hasta la *dama filantrópica*. Tal como señala Hall, la identidad se construye a partir de la representación. Así, la primera escenificación es la de la *niña-mujer*, un recurso retórico aprendido en la infancia; belleza, elegancia, pureza y sensualidad obedecen a un aprendizaje temprano de la *niña-mujer* que sabe posar retratos:



Imagen 100a-b: *mujeres chiquitas I-III*, de la serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Tal *saber-posar* arranca con un vestuario de mujer en talla de niña y pasa por gestos específicos de ser mujer como sostener los pliegos del vestido con ambas manos, cruzar elegantemente las piernas y sostener la cartera mientras se balancea sobre sus zapatos de taco bajo. Este estadio es preparatorio para la etapa de *reina de belleza* escenificada por la

mujer *bella y sublime* que, expuesta para el deleite de todos sobre pedestales y altares móviles, lleva el blanco como símbolo de pureza:



Imagen 103,104: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.



Imagen 105,106: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

A esta mujer, objeto de deseo, la complementa la virginal y pura mujer que espera el día del casamiento; en su condición de representación cerrada (no hay mayor ambigüedad), los gestos puestos en escena excluyen el deseo de la propia mujer quien, mientras está siendo objeto de deseo, no puede llegar a desear por sí misma. Su condición de castidad y pureza se inscribe en la vestimenta generalmente blanca que remite, incluso desde temprana edad, a su condición de “inmaculada, casta y pura” virgen:



Imágenes 107-109: S/T; serie “santas, puras y castas” Foto Estudio Rosales, 1945-1960.

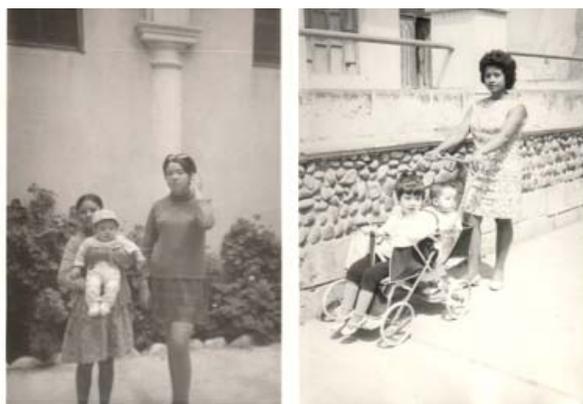
La serie “madres maternales” demuestra de qué manera la identidad de género se articula a partir de los lugares que la sociedad patriarcal construyó sobre el cuerpo de la mujer: reproducción y maternidad. Esta exposición de la esposa asume, en palabras de Sagredo que ella “debe aparecer públicamente, pues como se creía entonces es ‘honorable’ ante la sociedad y honrada por ella. Por tanto con orgullo levanta su frente en teatros, calles, bailes y paseos, del brazo de su esposo, y rodeada de sus hijos [lejos de] las otras mujeres [...] queridas o concubinas merecedoras de la reprobación social”²³⁰ .:



Imagen 110: S/T; serie “madres maternales”, Foto Estudio Rosales, 1950-1955.

²³⁰ Rafael Sagredo, “La prostitución en el Porfiriato: el caso de *La Chiquita*” en Scarlett O’Phelan Godoy, et. Al (coordinadores), *Familia y vida cotidiana en América Latina, siglos XVIII – XX*, Lima : Pontificia Univ. Católica del Perú, Inst. Riva-Agüero [u.a.], 2003, p. 400.

Así, la escala social y cultural que atraviesa a la mujer coloca en la parte más alta a la madre/esposa y en la parte más baja –en la zona de lo innombrable- a la concubina, a la amante, a la prostituta. Surge así el discurso de la *mujer-madre* como guardiana y protectora de la estirpe. Siguiendo las críticas de Lugones y Carrillo, lo maternal –como cuidado de la descendencia- es encargado a mujeres indígenas, afros, campesinas, etc. La mujer blanco-mestiza rehúye así el conflicto, desviándolo hacia una zona de tensión en la que se entrecruzan género, clase y etnia. Surgen así tensiones entre géneros (hombre-mujer) que desembocan en las tensiones al interior del género (mujer-mujer). De esta manera se separan padre y madre. El primero avocado a “ganar el pan diario”, la segunda al cuidado de los hijos, una tarea que puede delegar como se aprecia en estos retratos y en otros incluidos en acápite anteriores:



Imágenes 111,112: S/T; serie “madres maternas”, Foto Estudio Rosales, 1948-1960.

Cuando la belleza se desvanece, y los hijos crecen, queda un *cuerpo vacío* que, desprovisto de su posibilidad de despertar deseo o de criar a los hijos ya adultos, se vuelve portador de los valores del espíritu como la *solidaridad filantrópica*. Puesto que es el hombre quien provee, la mujer que se ha casado con el “hombre correcto” ya no requiere de ingresos propios. Ello implica otras formas de relacionarse con la vida pública. Surge así el servicio social sin afán de lucro impulsado desde las distintas organizaciones benéficas

que la mujer, convertida ahora en *dama*, impulsa y coordina. La serie “Las filantrópicas”, tomada en los lugares de los respectivos acontecimientos, da cuenta de este fenómeno en el que las mujeres posan con elegancia y sin sensualidad junto a obras recién inauguradas:



Imagen 113,114: *Damas I-II*; serie “las filantrópicas”, Foto Estudio Rosales, 1950-55.

Esta genealogía de la representación de la mujer blanco-mestiza de Ibarra debe ser tensionada cruzándola con la pregunta por las posibles formas de irrupción, de resistencia desde lo ambiguo, lo ambivalente...

GEOGRAFÍA DEL (AUTO)RETRATO AMBIVALENTE DE LA MUJER

Las imágenes del Estudio Rosales evidencian a primera vista un trabajo de “reconstrucción/re-interpretación de lenguajes fotográficos. Rosales evidencia la norma visual impuesta por el imaginario social de lo que es y cómo se debe escenificar lo masculino y lo femenino. El retrato, al encerrar las intenciones del retratado y del retratante, mediadas por la conciencia [patriarcal] del entramado social, es sin lugar a dudas un género idóneo para este despliegue retórico. Así, el hombre sugiere y dispone una determinada visualidad que intenta imponer formas de ver(se) y de ser visto. Si bien es cierto que el ejercicio patriarcal resulta evidente, no hay que perder la dialéctica poder-resistencia, según la cual a toda forma de sometimiento surge automáticamente una forma de resistencia/de resignificación. Así el poder es al mismo tiempo un poder cuestionado y desafiado; en definitiva un *poder ambivalente* que, a la par que actúa sobre un(a) otro/otra, actúa sobre sí mismo. Tomo en

préstamo la idea de *lo ambivalente* de los estudios literarios: John Beverly incluye en sus reflexiones en torno al barroco la útil categoría de *lo ambivalente* para nombrar los modos en que “las estrategias que despliega [el poder] para reprimir o reintegrar la modernidad producen efectos no intencionados o incontrolables”²³¹.

Si revisamos las imágenes de la serie “notables y decentes” del Estudio Rosales, es posible advertir una tensión entre la formalidad de las simetrías que atraviesan las composiciones y la exposición de determinadas formas de poder a ser ostentadas en el retrato. En la fotografía de retrato co-existe por lo general algún tipo de aceptación manifiesta del deseo del sujeto del retrato por ser retratado y el deseo por construir una verdad de lo que se cree o quiere ser. La resistencia es entonces apenas un sutil gesto.



Imagen 115: *Señoritas con madre superiora*, serie “notables y decentes”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

En la imagen *señoritas con madre superiora* (tomada a fines de los años 30/inicios de los años 40) Rosales compone un retrato grupal en el que una monja opera como el centro de la composición en cruz en torno al cual se sitúan todas las demás mujeres. Aún así, la cámara de Rosales introduce una cierta ambivalencia al permitir que a cada costado

²³¹ John Beverly, *Las dos caras del barroco*, en *Una modernidad obsoleta, Estudios sobre el barroco*, Fondo Editorial A.L.E.M., Miranda, Venezuela, 1997, p. 22.

posen dos chicas en posturas contrarias a la rigidez característica de la foto y en consecuencia de la época. Se advierte en ambas una manera “suelta y relajada”, casi provocativa, de posar ante la cámara expresada en el desplazamiento del peso corporal sobre una sola de las piernas, descentrando de esta manera el centro de gravedad. La rígida estaticidad del cuerpo es sustituida por un leve movimiento sinuoso que insinúa lo sensual. Si se echa una mirada sobre el lenguaje corporal que hoy en día desarrollan las modelos de pasarela es posible advertir posturas convencionales del modelaje en la imagen.

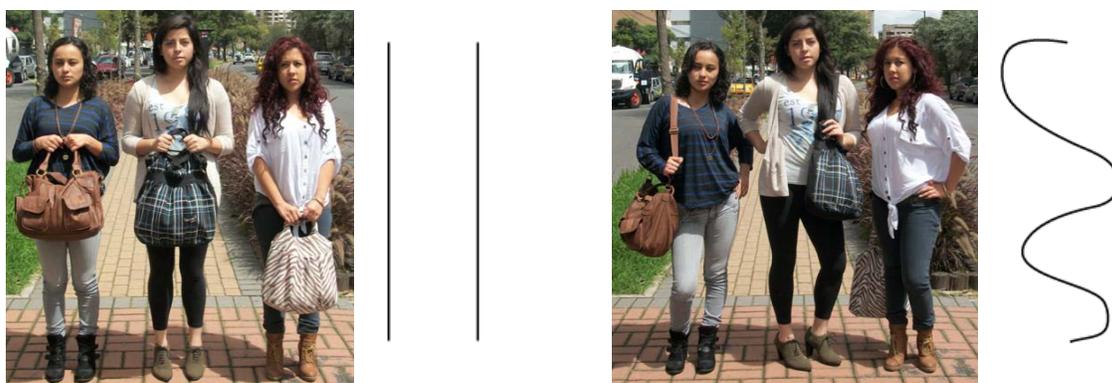


Imagen 116, 117: Esquema corporal rígido/sinuoso, Alex Schlenker, plataformaSUR, 2012.

La lectura detenida de la composición (ejes de simetría, localización de los recuadros de composición, etc.) permite segmentar la imagen al estilo de los retablos barrocos del siglo XVI y XVII:



Imagen 115a-c: *Señoritas con madre superiora*, (fragmento izq., der. y central) FER, 1940-55.

En el sentido vertical habría tres cuerpos: un cuerpo central y dos cuerpos laterales o secundarios. El cuerpo central lo componen las cuatro filas de mujeres (2 filas sentadas, 2 filas de pie), los dos cuerpos laterales lo componen a izquierda y derecha las dos chicas con postura “suelta”. Hecho este corte surge un bloque homogéneo y central en la composición de mujeres retratadas que remite al poder que ordena y domina los cuerpos de una manera determinada. El centro, la religiosa de hábito, irradia los códigos que el cuerpo femenino ha de adoptar para su exposición en un retrato fotográfico. Al separar a la chica de la izquierda es posible encontrar la similitud gestual entre la postura retratada en la década de 1930 y la de ciertos modelos en la actualidad:

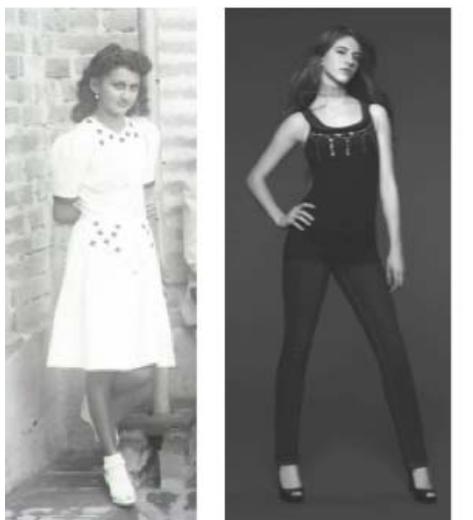


Imagen 115a: *fragmentos laterales*; Imagen 118: *modelo de Americas Next Top Model*, 2009.

Aunque el fotógrafo cree controlar la postura corporal, existe en la chica de la izquierda ciertos aires de resistencia corporal que configuran esa ambivalencia compuesta por el campo de tensión de aquello que el fotógrafo, empoderado por la norma social, cree registrar y aquello que las retratadas en realidad performan para el instante a ser eternizado por la cámara. Una sutil voz parece susurrar: “puedes retratarme cuando quieras, pero no como quieras”. Rosales parece tolerar y apoyar estas subversiones corporales frente a la

cámara. Esta suerte de liberación del cuerpo retratado va modificando la puesta en escena durante las siguientes décadas. Si a inicios de los años 30 la mujer se disputaba un espacio en el encuadre fotográfico -emulando desde la mimesis de la que habla Bhabha la vertical postura corporal del hombre-, a fines de los 40 e inicios de los 50 la mujer descubría su cuerpo y las posibilidades significantes del mismo en el (auto)retrato personal.

Me propongo rastrear a continuación determinadas formas gestuales y corporales con los que la mujer retratada descubre, de cara al retrato individual, posibles formas de irrupción/desestabilización en la norma patriarcal a través de una suerte de autoindagación/autodescubrimiento. La escenificación de este “encontrarse consigo misma” en tales imágenes me servirá para indagar en el sutil cambio del lenguaje visual en el retrato de la mujer de las décadas 1950-1960; esos cambios se inscriben en lo que llamo “formas ambivalentes del retrato de mujer”; imágenes en las que la forma canónica ha sido desestabilizada por nuevas corporalidades, gestualidades, vestuarios, etc.

En estos retratos la mujer reinterpreta la consigna que emana del poder patriarcal y sus correspondientes formas de representarla, pero desde una noción *fronteriza*²³²: se cumple lo que impone el poder masculino, pero no de la forma en que este lo espera. Aunque durante este período se tiende a mantener las formas canónicas de representar a la mujer, estas logran irrumpir en el espacio de la visualidad con nuevas e “inusuales” poses que revelan una relación distinta con el cuerpo propio y, en tal virtud, con la propia representación como mujer. Así surge la serie “coquetas y traviesas”, mujeres que exploran frente a cámara (solas o en compañía de otras mujeres) con las posturas de su cuerpo:

²³² Mignolo propone la categoría de *lo fronterizo* como una forma que, al no adscribirse totalmente a una de las normas hegemónicas, sino de algún modo a ambas, permite desestabilizar el poder clasificatorio que es ejercido sobre el subalterno.



Imagen 119, 120: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

La irrupción de estas visualidades sugiere que la mujer habría pasado de ser representada por lo masculino a representarse aunque sea mínimamente a sí misma. En muchos casos son imágenes en las que la representación y la autorepresentación se sobreponen una sobre otra:



Imagen 121-123: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Surge así el artificio barroco de la *condensación*²³³: una forma de construcción artificiosa del lenguaje [visual] que implica la superposición de dos imágenes [aquello que el hombre exige ver retratado + la forma con la que la mujer decide ser retratada], lo que da como resultado una tercera imagen [ambivalente]:

²³³ Severo Sarduy, 1980, p. 173.

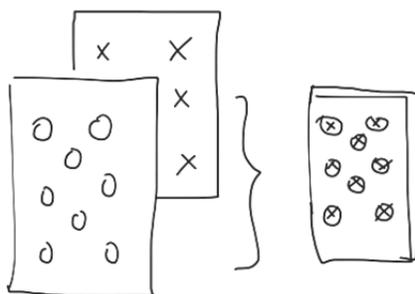


Imagen 124, *condensación*, Alex Schlenker, 2013.

La condensación realizada por Rosales funde en una imagen lo que podrían ser dos modos de significación distintos: lo que ellos quieren ver + lo que ellas quieren mostrar. Si bien la norma patriarcal intenta controlar la totalidad del cuerpo retratado, en ese cuerpo surgen múltiples fisuras a esa expectativa (la sonrisa, el leve quiebre de la cadera, el cuerpo inclinado para un lado o hacia atrás, etc.). Uno no puede sino suponer que al interior del retrato comienzan a deslizarse una suerte de flujos de poder cuya intención se vuelve tan ambigua que se vuelve imposible separar norma de resistencia.

Otro artificio que se origina en el barroco es el de la *proliferación*, la repetición *ad infinitum* del signo, en este caso de código sensual. Así lo insinuado, lo gestual, la irrupción corporal no está restringido a un apareamiento ocasional, por el contrario, puede leerse como estrategias de resistencia *contra-patriarcal*. La serie “coquetas y traviesas” complementa ambos artificios: la proliferación y la condensación de una manera significativa. La proliferación (repetición isométrica) de un mismo motivo (la mujer sensual “desafiando” de frente a la cámara) y el amalgamamiento y proceso de fundir los distintos planos generan un efecto que puede ser leído como de parodia e ironía que condiciona lo que Berger llama *las maneras del ver*, a ser entendidas como estrategias políticas (identitarias, de género, etc.) para (re)conocer a otro en relación directa consigo mismo²³⁴.

²³⁴ John Berger, *Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Rowohlt, Hamburgo, 2000.

En el sentido más estricto se trata de reconocer que diversas influencias se vuelven condicionantes -temporales y espaciales- que configuran la mirada delante y detrás de cámara. En distintas entrevistas con mujeres de más de cincuenta años de edad hubo referencias a revistas –sobre todo del extranjero- y los modos en que las mismas se volvieron *influencias visuales* de nuevos modos de verse/asumirse mujer.

El *tono* es un aspecto importante a ser analizado a partir de determinados rasgos de la personalidad del fotógrafo. La construcción de una imagen (como proceso de elaboración de planos, encuadres, estrategias lumínicas, etc.) pasa por una serie de filtros culturales, políticos, sociales y, obviamente, personales. El posible tono (ironía, temor, respeto, ternura, melancolía, denuncia, curiosidad, solemnidad, etc.) es uno de los rasgos esenciales del llamado *estilo de autor*, entendido como una tendencia personal/poética para relacionarse con el mundo y a representar de determinada manera (desde un evidente ámbito subjetivo) esa relación a través de la elaboración de imágenes visuales como las de la cámara fotográfica. La ciudad, espacio simbólico que sustituye a la hacienda, jugará un rol central en estas dinámicas en las que *ver* y *ser visto*, como una forma de administrar el control sobre el deseo hombre-mujer, es parte del ejercicio diario de la construcción de la identidad [de género]. La *mujer de la ciudad* se torna así en un nuevo nodo que se sitúa a medio camino entre el poder patriarcal y la clasificación de un *otro* puesto en escena –en términos de circulación y consumo de las imágenes- aparentemente para una audiencia mayoritariamente blanco-mestiza²³⁵, cuyo imaginario se sostiene sobre lo binario (él/ella).

Occidente no solo separa lo femenino de lo masculino, segmentando con una

²³⁵ Wallerstein demuestra cómo ese pensamiento de una(s) raza(s) inferior(es) a otra fue reemplazado – superando apenas la crudeza del racismo- por un racismo cultural en el que ya no importaba el color de la piel, sino el hecho que: “proviene de un grupo que de cierta manera está menos orientado al pensamiento racional, que es menos disciplinado en ética laboral, menos deseoso de logros educativos merecidos.”

marcada intención política y económica la complementariedad que siglos atrás existió entre hombre y mujer en muchos grupos pre-hispánicos²³⁶, sino que además elimina la noción de *equilibrio dual y fluidez*, como “fuerza creadora y regeneradora del cosmos y con ello de la vida” como una posible forma de relacionarse. Sylvia Marcos aclara que dicha noción de equilibrio le es ajena al horizonte eurocéntrico, el cual no logra (ni siquiera desea) entender la idea de *balance* como relación horizontal...

LA FILOSOFÍA MESOAMERICANA COMO MARCO TEÓRICO OTRO PARA LA INTERPRETACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE GÉNERO

Me propongo desarrollar a continuación una lectura crítica de un número determinado de imágenes fotográficas de mujeres tomadas por el Estudio Rosales; para tal efecto he seleccionado aquellas en las que lo masculino y femenino están contruidos como espacios distintos y excluyentes, antagónicos. Para dicha lectura me apoyo en algunos de los conceptos de la filosofía mesoamericana recuperados y sistematizados por Sylvia Marcos en algunos de sus artículos, como *la dualidad, la fluidez y la oralidad*. El diálogo con las teorías de Marcos me permitirá pensar una *metodología-otra* para la elaboración de las distintas preguntas que pueden hacersele a un legado fotográfico. Para ello propondré una aproximación desde la intertextualidad (diálogo de unas imágenes con otras) entre retratos del Foto Estudio Rosales e imágenes contemporáneas tomadas por mí alrededor de una práctica cultural denominada *viudas de fin de año*, registrada durante la celebración del

²³⁶ La relación de géneros puede ser leída desde otros paradigmas: la Modernidad es un proyecto político con implicaciones ontológicas y epistemológicas que –para el caso americano a partir de la invasión de 1492– rompió un orden cósmico pre-existente a la presencia colonizadora. Esta ruptura se completó con un nuevo orden dominador, el del conquistador que negaba y con ello desperdiciaba las cosmogonías originales de la vida humana. Estas formas de representación estatizan y fijan la imagen de mujer y niegan otras formas de entender el mundo que no sea la de la matriz cultural occidental. Para Dussel la España del Siglo XV es la primera nación moderna: “en Occidente la ‘Modernidad’ inicia con la *invasión* de América por parte de los españoles. Se trata del “despliegue y control del “sistema- mundo” en sentido estricto (por los océanos y no ya por las lentas y peligrosas caravanas continentales), y la “invención” del *sistema colonial*, que durante 300 años irá inclinando lentamente la balanza económica-política a favor de la antigua Europa aislada y periférica.” Enrique Dussel, *Transmodernidad e interculturalidad*, p. 12.

año viejo del 2008, 2009 y 2010. Esta fiesta popular convoca cada 31 de diciembre a un considerable número de hombres jóvenes que se visten como mujeres para despedir al año. La manera en que tales fotografías han sido tomadas remiten a una forma-otra de concebir lo femenino en el marco de una fiesta con aire carnavalesco en el que los sexos, entendidos por occidente como opuestos, recuperan -aunque de manera parcial y momentánea- la relación dual que la modernidad capitalista les ha expropiado.

CUERPOS DISPARES / CUERPOS (NO)COMPLEMENTARIOS

Él de pie, jovial, alegre y triunfador. Ella en el suelo, mimetizada con la alfombra del estudio. Él afuera, en el mundo abierto e inmenso, el espacio que le pertenece. Ella en la cuasi-clandestinidad del estudio fotográfico, en la intimidad. El espacio que le debe pertenecer. Él apoyado en su automóvil, extensión valiosa e imprescindible de su cuerpo masculino. Ella indaga con su mirada en el lente del fotógrafo, buscando cómo él mira su cuerpo femenino. Ambos están solos. Ambos acceden a ser retratados. Seguramente de manera inconciente ambos indagan en su interioridad sobre las posturas, los gestos y las intenciones que desean imponer sutilmente en el retrato, más allá de lo que el fotógrafo pudiera imaginar o descubrir:



Imagen 125: *Orgullosa*, Imagen 126: *Vestido de flores* de la serie: “*damas, damiselas y otras*”; FER 1945-55

Ambos saben que el breve acto que llega al clímax con el *click* del obturador de la máquina de fotos se convierte de alguna manera en un mensaje, como si el fotógrafo y sus fotografiados enviaran una carta al futuro con el siguiente título: ‘así somos / así éramos’. ¿Son retratos de hombres para hombres y de mujeres para mujeres? De manera general los retratos de género del FER se dan en tres “escenarios básicos” para la representación de hombres y mujeres:

1.- hombres únicamente; 2.- mujeres únicamente 3.- hombres y mujeres

Las imágenes arriba expuestas retratan por separado al hombre y a la mujer. Aquí entonces dos de las imágenes del FER en que fueron retratados hombres y mujeres juntos:



Imagen 127: *Yo, mi auto y ella*, de la serie: “con automóvil”, Foto Estudio Rosales 1940-45.

En *Yo, mi auto y ella* el triángulo hombre-auto-mujer se establece alrededor de las estrategias de exhibición del poder patriarcal. La fotografía coloca a través de la mirada frontal del hombre y de la mirada fuera del cuadro de la mujer al hombre en el centro de la recepción de la imagen: él mira, ella es mirada. En ese sentido es posible leer una jerarquía social y cultural entre hombre y mujer: ‘el hombre de éxito tiene aquello que desea’. *Tener*, posesión encargada de constituir y administrar el *ser*, pasa por la propiedad sobre los objetos que lo convierten en alguien. Entre esos objetos está la mujer. El hombre de éxito tiene estatus (automóvil) y tiene descendencia que lo pueda perpetuar (familia).

En la otra imagen, *un domingo de paseo*, la composición ha establecido una línea fronteriza muy clara que separa los mundos del hombre y de la mujer en dos: “el de arriba y el de abajo”. La región de arriba agrupa a los hombres de pie, la región de abajo a las mujeres, sentadas en el suelo:



Imagen 128: *Un domingo de paseo*, de la serie: “*los naturales*”, Foto Estudio Rosales década de 1940-45.

La imagen parece sentenciar que lo *elevado* (el pensamiento, la ciencia, la política, etc.) es dominio exclusivo del hombre, al tiempo que *lo bajo* (la tierra, lo natural, la crianza, etc.) es el dominio asignado a la mujer. Al hombre lo abstracto, a la mujer lo concreto. Al primero lo etéreo y universal; a la segunda lo terrestre y mundano.

El acto fotográfico desarrollado durante un paseo de domingo²³⁷ remite a un mundo en el que lo masculino y lo femenino ocupan lugares distintos –tanto en el plano material, como en el plano simbólico. En esta concepción ambas fuerzas están separadas por un binarismo que, contrario a la idea de una dualidad, divide al mundo en dos ámbitos

²³⁷ Los *paseos de domingo* juegan un papel especial en la vida social de Ibarra. Así Fabián Fuentes cuenta que “la dinámica del paseo era reunirse en grupos de familias o de personas allegadas, afines, amigas, salir a Yahuarcocha, salir a Caranqui, que era un lugar turístico. Teníamos lugares especiales ¿no? Irse de viaje, aca al Ejido, irse aquí al Tahuando, a las riveras del Tahuando, ¿quién no ha estado en las riveras del Tahuando?, ¿quién no se he bañado en esas aguas cristalinas de nuestro río, que hoy ya está contaminado? Y entonces, encontrarles a estos grupos [que] se iban buscando los bosques, las partes abiertas, disfrutaban así sentadas. Había músicos, había músicos que llevaban ellos los músicos [...] en el mismo grupo había personas que tenían sus habilidades con los aparatos y se sentían maravillosos, se sentían orgullosos”. Fabián Fuentes entrevistado por Alex Schlenker, abril 04 de 2012.

desconectados. Esta cosmovisión moderno-capitalista ha negado la posibilidad de entender el mundo como una dualidad hombre-mujer. Al contrario, la manera en que entiende lo masculino y lo femenino ha elaborado una mirada que construye en el cuerpo el discurso de la separación/asignación de funciones entre hombre y mujer.

Siguiendo los rastros de esa línea divisoria, la artista Sol Gómez, se aproximó a un retrato grupal de un equipo de fútbol con su respectiva madrina, una práctica que presupone que todo equipo deportivo debía estar acompañado de una mujer muy bien peinada y de vestimenta elegante como elemento de belleza:



Imagen 129: *Equipo con madrina*, serie: “Damas, damiselas y otras”; Foto Estudio Rosales 1945-1955.

Para Gómez, quien participó en uno de los laboratorios de *Minga visual*, la imagen se vuelve presente “porque esa que está ahí (*señala a la reina de deportes en una foto de 1950*) soy yo! [...] a ella [la madrina] no la dejan jugar fútbol...debe adornar al equipo, a mí nunca me dejaron jugar fútbol mis padres.”²³⁸ Gómez no se limita a describir los modos con los que lee la imagen, sino que se traslada a ese afuera [“mujeres-no”] para intervenir la fotografía desde su lugar como mujer del presente. Así criticó la noción del *acto fotografiado* que opera separando el momento fotografiado de los *tiempos anteriores*

²³⁸ Sol Gómez, Testimonio en el marco de Minga Visual 15, Quito, Diciembre de 2012.

(aquellos que permitieron que la situación fotografiada se dé) y de los *tiempos posteriores* (aquellos en los que la situación retratada condicionó determinadas formas de organización social, cultural, política, etc.); para ella ambos están estrechamente conectados. Su intervención da cuenta de ello. Esta restitución temporal se constituye por fuera de la idea de un sistema-mundo en el que todas las acciones [estructuras ancladas en el tiempoespacio] están conectadas unas con otras. Respecto a la imagen Sol se expresó así:

La acción de la madrina del equipo de fútbol [...] la reina del deportes: todos van a jugar fútbol pero ella está para lucirse...yo la escogí porque tengo unas series de volumen trabajadas como esferas sobre el fútbol...las trabajo desde el 2006. Tengo afinidad especial por el fútbol. Juego mucho fútbol. Durante años jugué fútbol; siempre sentí que el fútbol era para hombres, tengo varios hermanos hombres. Cuando yo propuse en el colegio un club de fútbol, costó mucho. La mujer durante muchos años estaba relegada a mirar sin poder participar; cómo habría sido para ellas [...] Para generaciones mayores a la nuestra era inconcebible que las mujeres jugaran al fútbol. Para mis papás era una cosa...impensable; Muchos hombres hoy en día siguen sin estar convencidos. Yo llegaba a mi casa con moretones...golpeada y mi mamá veía amenazada mi feminidad...ellos hasta ahora no lo aceptan. Yo ahora juego a escondidas, porque lo único que hacían era mandarme malas vibras: “es un deporte de hombres” y yo me lesionaba, era esa mala onda. Desde que no les contaba todo fluía.²³⁹

A partir de esta afirmación política de género Sol desarrolla una estrategia muy sutil que no interviene sobre la imagen directamente, sino sobre “el marco, porque ella [la madrina] está para lucirse...la foto está para lucirse...hice el marco con pigmentos y cera cáustica y titulé la imagen ‘*Esa es mi voluntad*’... porque yo me identifico mucho con esa persona: ‘me muero por jugar futbol, pero debo posar; aunque por dentro quiera jugar fútbol’²⁴⁰. El marco de la imagen intervenida opera entonces como una acción de resistencia en la que Sol le presta su voz a quien no tiene voz propia. Así la reina de deportes, a través del puño y letra de Sol, dice (grita): “*Yo Matilde Fabiola quiero jugar fútbol*”. Lo potente de esta intervención no es solo el mensaje en el que la voz de una mujer relegada dice lo que

²³⁹ *Ibíd.*

²⁴⁰ *Ibíd.*

quiere, es un gesto de paciencia que incluye la repetición casi mántrica de la frase *Yo Matilde Fabiola*:



Imagen 130: *Esa es mi voluntad*; Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Así Gómez interviene sobre una visualidad que debe ser interpelada para re-descubrirnos en aquello que hacemos de cara a la vida; la experimentadora mira y grita: “yo, al igual que Matilde Fabiola, quiero jugar fútbol”. Central a estas acciones sobre el legado visual no es la imagen en sí, sino la (re)conexión que en la mayoría de casos se generó entre el participante y determinados aspectos de su *yo* dividido entre normas que dividen lo masculino de lo femenino. El retrato fotográfico recoge y registra esa mirada occidental que entiende estos cuerpos como *dispar*es y *no-complementarios*. A partir de esta tensión momentánea con la Modernidad diseñé una metodología visual para leer de manera crítica el retrato fotográfico de género...

LA DUALIDAD ORIGINAL Y EL EQUILIBRIO

Sylvia Marcos resignifica el Pensamiento Mesoamericano como un reto epistemológico el cual desafía a pensar los conceptos de género desde la misma filosofía

mesoamericana y así cuestionar “la influencia que sobre los presupuestos implícitos [de los estudios de género] ejerce la tradición de la filosofía occidental.”²⁴¹ Marcos se pregunta si es posible pensar a partir de una *epistemología-otra* que, a diferencia del pensamiento eurocéntrico, se fundamente en “dualidades fluidas, no jerarquizadas y en moción permanente para lograr un equilibrio fluido”²⁴². La dualidad (del universo y con ello de hombre-mujer) excluye toda posibilidad de jerarquía. Lo que es dual no puede ser sometido a un pensamiento de jerarquías. Lo femenino y lo masculino surge al interior de un principio dual que remite a una concepción del cosmos como parte integrante de su creación y a partir de la energía original que fluye entre lo femenino y lo masculino. La relación dual genera movimiento dual. Los dos modelos pueden ser representados a través de dos gráficos distintos; en el primer caso, lo femenino / masculino es entendido como dos entidades separadas, así es como surge una relación A-dual que construye la tensión binaria entre hombre y mujer como blanco y negro:

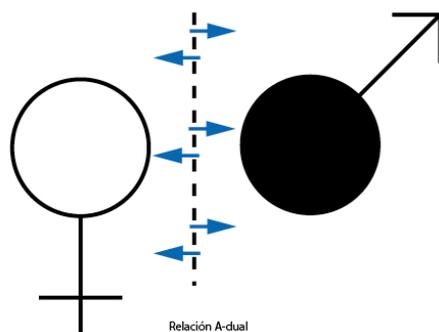


Imagen 131: *Relación A-dual* (separada) entre lo femenino y lo masculino. Diseño: Alex Schlenker.

Contrario a ciertas aproximaciones de la filosofía occidental, para el pensamiento mesoamericano el universo no es estático, sino que se halla en permanente movimiento dual. Así, tal dualidad concibe a lo femenino y a lo masculino como partes esenciales de

²⁴¹ Sylvia Marcos, “La construcción del género en Mesoamérica: un reto epistemológico”, en “La Palabra y el Hombre”, Universidad Veracruzana, Jalapa, México, 1996. p. 5.

²⁴² Ibid.

una misma entidad, surge una fluidez entre ambas partes creando no dos entidades en tensión, sino una entidad construida a partir de la fluidez de ambas partes:

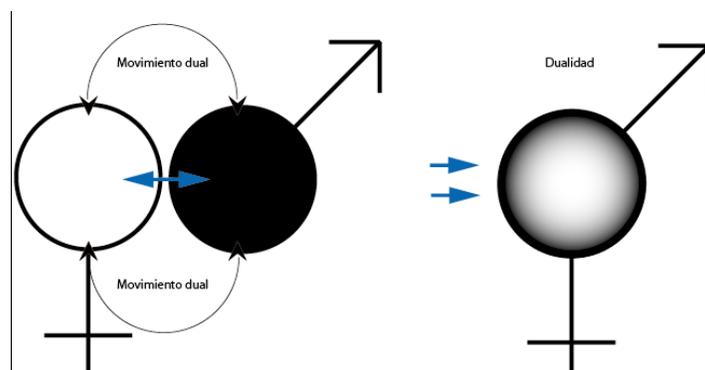


Imagen 132: *Relación de movimiento dual entre lo femenino y lo masculino.* Diseño: Alex Schlenker.

La dualidad es entonces una entidad que alberga al mismo tiempo lo femenino y lo masculino. A nivel cromático no surge entonces un gris (50% blanco / 50% negro), sino una fluidez permanente entre lo blanco y lo negro. Sylvia Marcos introduce con precisión esta ecuación: *“En un cosmos así construido habría poco lugar para los ordenamientos ‘jerárquicos’ en el sentido piramidal y estratificado”*²⁴³; ello se aplica a otras formas binarias:

hombre blanco vs. hombre negro/hombre indígena
 ser humano vs. naturaleza
 adulto vs. niño
 culto vs. popular
 riqueza vs. pobreza

Estas yuxtaposiciones remiten a una sociedad jerarquizada y estratificada en la que se prescinde de establecer relaciones duales que asuman la mutua necesidad de interconexión e interrelación. Ambas partes de estas relaciones son construidas por el poder blanco-patriarcal-capitalista como elementos enfrentados y como tal excluyentes. La dualidad originaria, como la recupera Sylvia Marcos, supera la idea de algo fijo y estático

²⁴³ Sylvia Marcos, “La construcción del género en Mesoamérica”, p. 10.

para proponer la idea de un movimiento que, a partir de un impulso mueve el cosmos y por ende los cuerpos que en él habitan. Esta fluidez del movimiento atraviesa todo con flujos cíclicos que hacen que determinados rasgos aparezcan y desaparezcan. Sylvia Marcos lo llama *el equilibrio fluido*, entendido como una noción fundamental en la que se ve modificada “la relación entre pares duales u opuestos”. La fluidez que surge del equilibrio entre hombre y mujer crea un universo dual, necesario. La artista indígena Nary Manai lo describe así:

para que haya luz se necesita oscuridad, para que la noche nos inunde con su magia y grandeza se necesita de la luz y energía del día; lo mismo ocurre con la mujer y el hombre, ambos son necesarios y necesarias para que la vida pueda seguir su transcurso, los dos forman ese gran círculo, la totalidad. Dentro de la mitología kichwa la dualidad es parte inherente de la vida²⁴⁴

Trasladada esta idea a la fotografía (de manera especial al retrato fotográfico) queda claro que no existe fotografía sin diálogo de luz y oscuridad; así deberíamos poder hallar en el archivo una heterogénea forma de retratar a lo femenino y a lo masculino con una cámara. La imagen debería surgir entonces como algo nuevo en cada encuentro entre lo femenino y lo masculino. Aún así, el canon de la representación es el de una jerarquización visual: los hombres de la imagen fotográfica ocupan frente a las mujeres posiciones de privilegio en el escenario político y social y por tanto en el encuadre. No existe *equilibrio fluido* en la vida real, tampoco en la representación visual.

La indagación por este equilibrio desde el presente no busca restituir mitos prehispánicos, sino generar posibilidades para pensar una *epistemología-otra* que sea capaz de criticar y descolonizar formas de exclusión. El desafío radica en entender que tal dualidad constituye a través del movimiento del cosmos (aquello opuesto a la estaticidad) un equilibrio momentáneo, lo cual incluye lo cotidiano de la misma manera que lo cósmico.

²⁴⁴ Nary Manai, *La mujer indígena en la mitología Kichwa*, documento digital, septiembre 2012, p. 2.

El *Yi-Ching*, el libro chino de las mutaciones, no se centra en “el ser de las cosas -como era esencial en Occidente-, sino en los movimientos cambiantes de las cosas [y sus efectos]”²⁴⁵. Las cosas no son sino hasta que interactuemos con ellas. Se trata entonces de pensar *maneras-otras* para representar a hombres y a mujeres a partir de los principios de esa dualidad cósmica que distintos pueblos originarios desarrollaron. Un posible ejercicio que indaga sobre estas posibilidades es el ensayo fotográfico “*viud@s*”...

LA CORPORALIDAD / LA COMPLEMENTARIEDAD

Toda teoría que intente describir-construir el mundo termina inscribiendo sus enunciados en el cuerpo masculino y femenino. Cada época desarrolló sus propias ideas y con ellas una escritura específica del cuerpo humano. Tal escritura generó cuerpos de hombres que condicionaban a su vez los de las mujeres. La representación masculina derivaba entonces como en un ejercicio matemático en el referente de la representación de lo femenino; tal representación se convertía inevitablemente en la ecuación derivada de la que enunciaba el cuerpo masculino. Si uno revisa el llamado hombre de escaparate (*man on display*) de Susan Bordo, verá rápidamente que la construcción del cuerpo masculino, las llamadas masculinidades, prohibían la aparición de “toda cualidad femenina prohibida por el *mainstream* de la concepción de masculinidad.”²⁴⁶ El cuerpo masculino debía ser *puro*; de una pureza que hasta hoy es entendida como un estado corporal que incluye única y exclusivamente rasgos que comúnmente se entienden como masculinos: fuerza, poder, virilidad, dureza, etc. El modelo occidental tiende a negar al cuerpo masculino como un

²⁴⁵ Richard Wilhelm, “Introducción”, en *I Ching, el libro de las mutaciones*, Ediciones Hermes Sudamericana, Buenos Aires, 1976, p. 62.

²⁴⁶ Susan Bordo, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1999.

cuerpo que exista en dualidad con lo femenino; la posibilidad de un equilibrio, de una complementariedad queda impedida de antemano.

Para Ochy Curiel tal complementariedad solo cobraría sentido si se tratara de un flujo bidireccional entre hombre y mujer y no como suele darse en la mayoría de los casos de manera unidireccional de la mujer como complemento del hombre. A partir de los aportes de la politóloga británica, Carol Pateman, Ochy Curiel analiza la historia del contrato social como

la historia de la libertad, pero existe a la par una historia de sujeción, que es la del contrato sexual. Sostiene que el contrato social no explica toda la vida social, sino solo una parte, que refiere a una comunidad (fraterna, en tanto hombres hermanados) de hombres libres e iguales. Pero para que funcione este contrato *social*, necesita de un contrato *sexual* implícito que nadie nunca ha firmado, que haya permitido a los varones regular y acceder a los cuerpos de las mujeres (y yo agrego a su fuerza de trabajo), y que a la vez excluye a las mujeres del contrato social en cuanto sujetas [...] el contrato sexual es el medio a través del que se instituyen, al tiempo que se ocultan, las relaciones de subordinación en el patriarcado moderno.²⁴⁷

Aún así es posible advertir en determinadas prácticas culturales una cierta necesidad de lo masculino por restituirse a sí mismo a través de vivencias denominadas por la antropología *rituales de inversión*, presentes en la mayoría de las culturas. Tales ritos parten “de una serie de reglas que describen cómo ha de ser la conducta de las personas [...]. Los Ritos de inversión suponen un acontecimiento en el cual se invierten en un determinado momento del rito cíclico los roles sociales [de hombre y mujer]”.²⁴⁸ Estos ritos son leídos comúnmente por la antropología como la interrupción del orden común (tiempos cíclicos que, a través de ciertos ritos, señalan el paso de un periodo a otro, la renovación de la naturaleza y las estaciones, la Pascua, la Navidad, etc.) mediante una celebración en la que se establece un orden diferente y temporal al mismo tiempo.

²⁴⁷ Ochy Curiel, *el régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología*, La manzana de la discordia, Enero - Junio, Año 2011, Vol. 6, No. 1: 33-34.

²⁴⁸ <http://acultural.wordpress.com/category/2-ritos-comunitarios/>

Estos rituales de inversión contemplan celebraciones en las que el sujeto masculino se beneficia de una suspensión de las normas sociales y en especial de género y de sexo a través de una inversión del tiempo, lo que hace posible que por un determinado lapso de tiempo el hombre pueda adquirir una piel femenina. Uno de estos ritos es el de las viudas de fin de año de ciertas partes de Quito. En algunos barrios populares aparecen al atardecer del 31 de diciembre grupos de hombres de entre 15 y 35 años que aseguran ser ‘las viudas del año que agoniza’.

Hasta mediados de los años 90’s estas viudas se vestían con largos vestidos negros simulando una beata católica con su vestimenta socialmente aceptada para un velorio. Sin embargo, desde hace más de una década, las viudas han pasado por un importante “destape” que les permite desarrollar una corporalidad/sexualidad de tipo dual que, en vez de cubrir al hombre de un disfraz femenino, lo inviste de una halo femenino que penetra y modifica temporalmente la representación que comúnmente hace de su masculinidad. Esa *feminidad adquirida* constituye una porción de los personajes ambiguos que combinan rasgos masculinos y femeninos. Ambas partes de esa dualidad aportan a la construcción de un cuerpo que no reprime el deseo sexual.

El ritual que surge comprende grupos de 8, 10, 12 ó más hombres que interrumpen el tráfico vehicular para seducir a los vehículos y a sus ocupantes. En muchos casos los hombres vestidos con ropajes de mujer logran sacar del vehículo al conductor para simular una seducción grupal sobre el motor del automóvil. En el fondo lo que opera aquí es el cuestionamiento de los roles sexuales asignados por la modernidad y sus aparatos ideológicos (familia, escuela, iglesia, medios, etc.). Hombres-mujer cuestionando a

hombres. El personaje que surge en la noche es el de un andrógino cuya parte femenina se asume como ninfómana o incluso prostituta.

El deseo que emana del rito es la mezcla (no la dualidad) de deseos separados de lo masculino y lo femenino. La poética visual con la que acompañé este ejercicio -registré el evento durante tres años- consistió en ajustar los parámetros de la toma de tal modo que la exposición fuera de tiempos prolongados lo que produce borramientos casi difuminados de los que emergen los fragmentos de hombre y mujer. Así la imagen obtenida no respondía a un instante preciso, sino a una serie de fracciones de tiempo que atraviesan el instante que, al tiempo que se asumía como único, arrastraba algo de los instantes anteriores e insinuaba algo de los instantes a punto de irrumpir. Así el instante se “derretía” hacia un breve antes/después. El ejercicio rompía así el régimen realista para permitir una especulación poética que me ayudó para interpretar el cuerpo desde una *dualidad visual* que borra las fronteras que el pensamiento occidental ha inscrito en el cuerpo ya sea este masculino o femenino. El lente desdibuja entonces los bordes del cuerpo insinuando siluetas, sombras cuyos contornos exhiben la ausencia de fronteras entre lo masculino y lo femenino. Como en un carnaval lo de arriba está abajo y viceversa. Las posturas del cuerpo –tal como el electrón de Heisenberg- remiten a una existencia en simultánea/alternada en varios lugares (hombre/mujer) al mismo tiempo. Por un instante la mirada restituyó la complementariedad que el pensamiento occidental intenta negar. Sylvia Marcos introduce una precisa cita de López Austin que parece escrita para estas imágenes: “...no hay un ser exclusivamente femenino o exclusivamente masculino sino diferentes grados (matices) de combinaciones...”²⁴⁹:

²⁴⁹ López Austin en Marcos, 1995.



Imagen 133: *Instante prolongado I*, de la serie “viudas”, Alex Schlenker, 2009-2011.

La identidad que los sujetos del rito adquieren entonces es construida en complicidad con las mujeres de la familia: hermanas y primas. La identidad dual que nace en este ritual mantiene visible lo masculino junto a lo femenino en la combinación de estos *matices*. El equilibrio que irrumpe en las imágenes se articula a partir del desafío de entender que “mantener el equilibrio es concertar los opuestos”.²⁵⁰ Las exposiciones de tiempos prolongados producen en la imagen el efecto de superposición/hibridez visual de los cuerpos masculinos-femeninos.



Imagen 134: *Instante prolongado II*, de la serie “viudas”, Alex Schlenker, 2009-2011.

La dualidad femenina-masculina se (re)construye ante cada nueva “víctima” sexual que estos transgresores logran capturar. Así, ante risas y aplausos de muchos espectadores,

²⁵⁰ Sylvia Marcos, “La construcción del género en Mesoamérica”, p. 19.

los cuerpos duales detienen a los vehículos para teatralizar el acto de copular con ellos o con sus conductores.

Este tipo de rituales se centra en el *tiempo suspendido* que permite convertirse temporalmente en un *otro*. Juan Zurita hace una breve lectura del ritual de inversión:

Es la noche para ser el otro, para ser mujer, los pudores machistas se disuelven en el alcohol, los cigarrillos y las risas. Es la noche en que los hombres seducen a otros hombres, ellos harán todo lo posible por ser deseadas, silbadas, manoseadas. Es la noche en que se asumen fantasías corporales. [...] El juego se acaba a la media noche cuando el año termina y el muñeco [que representa el año viejo] es incinerado. Las ropas se devuelven y se duerme la borrachera. Hasta el próximo año.²⁵¹

Aunque un considerable número de pensadores de las Ciencias Sociales ven en estos rituales mayoritariamente una suspensión del tiempo en el que opera un orden formalmente impuesto, una ruptura que puede llegar a operar como *rito de liberación*²⁵², la lectura debe ajustarse a entender que dichos rituales no subvierten únicamente el orden dominante, sino que restituyen el orden anterior al hegemónico. Fernando Armas desarrolla la idea de una *complementariedad original* en el mundo andino:

Aunque varones y mujeres tenían mundos diferenciados de género, eran interdependientes. Y complementarios. De allí que en el matrimonio, los ritos de transición de la adolescencia a la adultez, y los rituales de descendencia, estaban marcados por una ideología de igualdad sexual entre ellos. En el matrimonio, por ejemplo, en tanto rito de formación de una nueva unidad doméstica, estaba conformado por iguales. Hombre y mujer se veían a sí mismos contribuyendo en formas complementarias.²⁵³

El rito de inversión de las viudas de diciembre insinúa entonces, antes que la ruptura de un determinado orden, la búsqueda de un equilibrio original desplazado por la modernidad hacia los márgenes del orden normado: los ámbitos de lo carnavalesco y por lo tanto de lo extra-ordinario. El ritual se repite año tras año y cada año, como en una

²⁵¹ Juan Zurita, *Las viudas del sur de Quito*, texto inédito, Quito, 2007.

²⁵² Ver Max Gluckmann, et. al.

²⁵³ Fernando Armas Asin, *Religión, género y construcción de una sexualidad en Los Andes (Siglos XVI y XVII)*, Revista de Indias, 2001, vol. LXI, núm. 223, Lima, 2001, p. 674-676.

desesperada búsqueda por el *otro perdido* (en este caso por la *otra perdida*), se percibe menos pudor en torno a la invasión de lo femenino. A esta representación de los cuerpos que oscilan entre femenino y masculino se ajusta el término *homeorético* empleado por Sylvia Marcos, entendido como un equilibrio que, a diferencia de la homeostasis occidental, no surge como un equilibrio estático, sino de un flujo o balance permanente entre las partes que componen la dualidad²⁵⁴.

Marcos aporta en algunos de sus textos los hitos para indagar por la mirada que construyó las diferentes fotografías. Uno de estos hitos es la pregunta por el *cuerpo retratado*. La idea del cuerpo permeable arroja mucha luz sobre la manera en la que Occidente concibe al cuerpo humano y, en especial, al cuerpo femenino y masculino. Quiero creer que no todo ha sido destruido y que algún fragmento de nociones como la que dice: “Cuerpo y cosmos se reflejan mutuamente y se corresponden”,²⁵⁵ se ha mantenido en nosotros y puede ser rastreada a ciertos lugares, entre ellos hasta la fotografía de personajes rebeldes como Miguel Ángel Rosales.

Al analizar la mirada fotográfica de una época, de una región, de un autor, preguntamos por la manera en que una sociedad concibe el cuerpo y la noción de imbricación entre femenino y masculino y la de imbricación de hombre-mujer con el universo. La aproximación a estas preguntas no debe pasar por alto la relación de cuerpo-cosmos que otras formas de pensamiento-otro, como el del pensamiento mesoamericano o del mundo andino pueden haber tenido. El principal aporte de la filosofía mesoamericana recuperada a través de los textos de Sylvia Marcos para la elaboración de estrategias de aproximación a la memoria visual es sin lugar a dudas la pregunta por el cuerpo y la noción

²⁵⁴ Sylvia Marcos, “La construcción del género en Mesoamérica”, p.18.

²⁵⁵ Sylvia Marcos, “La construcción del género en Mesoamérica”, p. 23.

(fragmentada) de *dualidad, equilibrio y fluidez*. El discurso elaborado alrededor de lo corporal, especialmente el del control y normalización, ha dejado determinadas fisuras desde las cuales se puede indagar por los residuos de una *memoria* que remite a determinadas formas de comprender y representar el cuerpo.

Occidente no solo separa lo femenino de lo masculino, segmentando con una marcada intención política y económica la complementariedad que siglos atrás existió entre hombre y mujer, sino que además elimina la noción de *equilibrio dual* y fluido, como fuerza creadora y regeneradora del cosmos y de la vida. Sylvia Marcos aclara que dicha noción de equilibrio le es ajena al horizonte clásico, el cual no logra (ni desea) entender la idea de *balance*. A partir de la invasión de 1492 se rompió un orden cósmico pre-existente a la presencia colonizadora europea. Esta ruptura se completó con la imposición de un nuevo orden dominador, el del conquistador que negaba los conocimientos que no encajaban en su matriz cultural y de conocimiento y con ello desperdiciaba el potencial que determinadas *cosmogonías-otras* podían aportar a la vida humana. La idea de equilibrio dual y fluidez no niegan una posible diferencia, al contrario la consideran parte elemental.

Identidad y diferencia no se excluyen. En palabras de Hall

La identidad es un juego que debe ser jugado contra la diferencia. Pero ahora tenemos que pensar la identidad *en relación a* la diferencia. Hay diferencias en los modos cómo se construyen social y psíquicamente los géneros. Pero no hay fijeza en esas oposiciones. Es una oposición relacional, es una relación de diferencia. Tenemos, entonces, la dificultad conceptual de tratar de pensar al mismo tiempo identidad y diferencia [...] uno no puede pensar uno sin el otro.²⁵⁶

²⁵⁶ Stuart Hall, *Sin garantías*, p. 345.

CAPÍTULO 5

AL INFINITO Y MÁS ALLÁ: EL JUEGO DE LAS MODERNIDADES

PERIFÉRICAS Y LAS PERIFERIAS MODERNAS

(Serie 3: nodo de clase-territorio)

*Más de una vez los había visto trasladar sus casas a condados remotos,
a la orilla de mares tibios, porque un cartógrafo puede torcer, si quiere,
el rumbo del mundo.*

Tomás Eloy Martínez - Purgatorio

SERIE 3: CLASE-TERRITORIO

Este capítulo se centra en el análisis de las imágenes de la tercera serie configurada alrededor del nodo de clase-territorio. Me interesa indagar fundamentalmente en la relación entre espacio y tiempo y la representación de tales dimensiones. Uno de los ejes para el análisis de la presente serie es el rastreo de determinados acontecimientos públicos (políticos, sociales, culturales) tanto en las imágenes como en los testimonios recogidos. ¿Cómo son escenificados los desfiles, las inauguraciones, los discursos, las condecoraciones, las paradas militares, los consejos directivos, la suscripción de firmas y demás actos públicos? ¿Quiénes se retratan estos acontecimientos? ¿Son imágenes encargadas por los grupos de poder, o se trata acaso de pequeñas historias contadas desde el punto de vista de quienes están excluidos del evento?



Imagen 135, *Discurso I* (con edecán) , Serie *Los notables*, Foto Estudio Rosales, 1940-1950.

Uno de los personajes centrales de este capítulo es el hombre de traje y corbata que ocupa en distintos ámbitos una centralidad notoria. Las distintas puestas en escena que lo van desplegando a lo largo de múltiples encuadres dan cuenta de la importancia que lo atraviesa. Probablemente es abogado, periodista, político, notario o algo similar. Sus posturas, sus gestos, sus acciones –posadas con grandilocuencia para la cámara que lo

retrata- recuerdan al *hombre letrado* del que habla Ángel Rama. En las lecturas desarrolladas al interior de esta serie percibí que, a más de su instrucción, este hombre cuenta con cierta distinción por lo que decidí llamarlo de manera general (y de modo provocativo) *el notable*. A partir del concepto de *ciudad letrada* del mismo Rama, me interesa construir determinados *nodos* a partir del entrecruzamiento entre lo que él llama *el poder escritural* y lo que propongo llamar *el poder visual*. Ello me permitirá ubicar en la genealogía del poder ordenador de jueces, notarios, escribanos, escritores, etc. la figura del fotógrafo y de su estudio fotográfico. En la segunda parte analizaré las representaciones fotográficas del proceso de ordenamiento territorial e intentaré rastrear retratos de formas de resistencia/re-existencia de los grupos ordenados por la ciudad letrada.

GÉNESIS DEL DESEO DE UNA CIUDAD LLAMADA IBARRA

Hay dos hitos históricos que configuran un cierto imaginario teleológico de la ciudad de Ibarra: la fundación española (1606) por un lado; y la constante búsqueda de un sentido geopolítico en el tiempo y el espacio. En el primer caso hay momentos específicos que van configurando en la ciudad modos para mirarse a sí misma. La ciudad se funda a inicios del Siglo XVII con objetivos geopolíticos: ser un punto intermedio entre Quito y la salida más cercana al mar. En ese sentido Ibarra es fundada “porque era un hito en el camino a El Pailón [San Lorenzo], la ciudad de Ibarra era una parada de la salida directa de Quito hacia San Lorenzo”²⁵⁷. La urbe se pensó como lugar estratégico, entendida como punto de tránsito y de mediación entre el centro de poder que significaba Quito y las posibilidades militares y comerciales implícitas en un puerto marítimo como San Lorenzo, a escasos kilómetros de la frontera con Colombia en el Pacífico.

²⁵⁷ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

Al mismo tiempo, Ibarra emprende un rol civilizatorio al asumirse como un proyecto que, al diferenciarse de un *otro* que en ese momento era el corregimiento de Otavalo, intenta definirse sí misma como una *ciudad de blancos*, para Ayala Mora

un asentamiento de familias criollas, es decir, de familias blancas, de colonos blancos, que luego se convirtieron en criollos ya con el paso de los siglos, precisamente para que pueda ser el centro administrativo de un Corregimiento nuevo segregado del de Otavalo que iba desde precisamente desde Caranqui, Angochahua, La Esperanza, hasta Mira. Ese Corregimiento tenía que tener una capital administrativa con una población de blancos, esa es la ciudad de Ibarra²⁵⁸.

Ibarra nace con el deseo de ser una “gran ciudad”; un deseo que con el paso del tiempo se caracteriza por dos aspectos: una denominación como “ciudad blanca” que define su arquitectura y un determinado imaginario racial; y un proyecto moderno de progreso que arranca con el polvo del camino a San Lorenzo del Pailón (primero como sendero y luego como línea del tren) y llega al asfalto del autódromo internacional de Yahuarcocha, pasando por la construcción de un aeropuerto, múltiples edificios y monumentos de todo tipo. Bajo este proyecto moderno subyacen tensiones entre un inconciente de identidades indígenas y afro con el racismo exacerbado de unas élites urbanas mestizas que autoproclamadas como “blancas” asumen un “origen español [como] realidad en la historia”²⁵⁹. Este juego retórico que combina dos conceptos como “realidad” e “historia” deviene en una estrategia de *ibarreñidad* que de alguna manera se apropia de ciertos rasgos míticos del pueblo indígena como es el caso del

pueblo Karanki, un pueblo que resistió la invasión de los incas, esa es una historia que no se cuenta, o que se cuenta como fábulas, que no está en el imaginario de la gente, pero si nosotros recuperamos todo ese hecho histórico, sumado al hecho de que aquí nació Atahualpa, y de que aquí está gran parte de lo que significa todo ese importante

²⁵⁸ *Ibíd.*

²⁵⁹ Jorge Martínez, Alcalde de la ciudad de Ibarra, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 09 de 2012.

raigambre de la construcción de la nacionalidad ni siquiera ecuatoriana sino americana, o por lo menos, a partir de todo lo que significa el Tawantinsuyo²⁶⁰

La ibarreñidad en juego tendría entonces derecho a proclamar como parte de su linaje esta ancestralidad mítica, como si hubiera parentesco con el indígena del pasado lejano (jamás con el de la actualidad):

y todos estos elementos, esto es lo que necesitamos. Es decir, lo que necesitamos es recuperar nuestra memoria colectiva, y esto en los términos de lo que significa la historia previa a la fundación²⁶¹

Así la identidad *blanca* se abre momentáneamente para incluir en su núcleo rasgos de aquello que generalmente ha excluido. Ello se aplica en primera línea a los indígenas, pero no se limita a ellos, apuntando además a la población afro:

más luego tenemos una rica historia de la cultura. Nuestros propios afrodescendientes o afroecuatorianos todo su elemento de que nacieron libres, fueron parte de todo un proceso de la esclavitud, esa página negra de la historia. Yo creo que estos son los elementos que obviamente necesitamos recuperar en el imaginario colectivo [...] recuperar esa memoria colectiva que está allí y que además pasa por reconocer esa inmensa diversidad que tenemos²⁶².

En estos testimonios hay una voz que habla desde un lugar histórico-social de la ciudad de Ibarra y desde el cual deja en claro que la identidad no preexiste, sino que se construye y administra por sujetos de carne y hueso. *Administrar la identidad* pasa por administrar (inventar, construir, editar, re-escribir, exhibir, escenificar, etc.) la memoria. Aquello que somos en la infinidad de presentes (los sujetos de cada momento se asumen como sujetos del presente) se debe a las formas en que administramos el pasado y las huellas que del mismo recuperamos. El sujeto encargado de estas políticas de memoria e identidad es identificable en un sinfín de imágenes fotográficas del Foto Estudio Rosales.

²⁶⁰ Ibíd.

²⁶¹ Ibíd.

²⁶² Ibíd.

EL SUEÑO DE LOS NOTABLES DE LA CIUDAD LETRADA

Es importante recordar que la modernidad, antes que un determinado período de la historia del pensamiento, de la economía o de la política, es un proyecto civilizatorio de origen eurocéntrico que conlleva implicaciones ontológicas, cognitivas, políticas, de producción e incluso estéticas en tanto régimen de representación²⁶³. Como tal se sostiene en seis discursos centrales:

- la razón como forma suprema y única para entender y explicar la realidad del mundo;
- la separación de hombre y naturaleza; base de la explotación de recursos naturales
- el progreso como forma de administración del tiempo y el espacio;
- el afán de lucro como concepto central del intercambio de productos;
- la democracia como la forma suprema de organización política
- la espiritualidad/religiosidad como ejercicios subjetivos

Estas seis retóricas -ancladas en un sinnúmero de autores occidentales como forma de representación del mundo- pueden ser rastreadas en la visualidad del Foto Estudio Rosales, lo que me permite indagar por la concepción “real” que de *modernidad* tuvieron las élites mestizas y urbanas de la ciudad de Ibarra. La modernidad, tal como lo aclara Quijano no es un simple devenir del tiempo en el que un período feudal es desmontado por estructuras [pre]capitalistas; “se trata de un proyecto político en el que determinadas élites se proponen desmontar las estructuras feudales de ganancias limitadas para dar paso a las formas de un capitalismo de ganancia extensiva”,²⁶⁴.

Así, la modernidad es pensada, diseñada y ejecutada en sus múltiples aspectos y alcances, por sujetos humanos con intenciones concientes. Sugiero pensar las estrategias de

²⁶³ Analicé en 2009 como ejemplo de tales estéticas las *pinturas de castas* que, con una forma específica de codificación lingüística (*mulatos, lobo, coyote, salta-atrás, no-te-entiendo, barcino*, etc.), construye una estratificación étnico-social. Ver: Alex Schlenker, *Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción* en Alex Schlenker (et. al.), *DESENGANCHE, visualidades y sonoridades otras*, Ediciones La Troncal, Quito, 2010.

²⁶⁴ Aníbal Quijano, *Seminario sobre la Matriz Colonial del Poder*, Universidad Andina Simón Bolívar, programa Doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos, Septiembre de 2009.

la modernidad como formas de poder escenificables ante determinados públicos. Así, la ya mencionada *teatralidad del poder* que propone Georges Balandrier atraviesa la visualidad de las imágenes de esta serie. Recomiendo pensar la teatralidad del personaje que se “exhibe” como un campo expandido; si bien buena parte de dicha teatralidad surge a partir de la exhibición del personaje en el espacio público (actos oficiales, discursos, inauguraciones, celebraciones, desfiles, etc.), su visualidad no se limita al retrato fotográfico, prolongándose a los medios de comunicación, a las oficinas públicas, a las escuelas, a la memoria oral, a los documentos legales de jueces y notarios, entre otras tantas formas de construcción de determinados sentidos.

El personaje central de estas representaciones, el *sujeto moderno que se exhibe*, es producto del tránsito de la *ciudad real*, aquella que existe como ámbito de la realidad tangible, a lo que Ángel Rama llama la *ciudad letrada*, “compuesta por los intelectuales [periodistas, abogados, maestros], que conocen y controlan el orden simbólico, lo que les permite participar, conocer y ejercitar las relaciones de poder”²⁶⁵. El sujeto moderno-letrado se constituye como figura central de un poder urbano-mestizo a partir de una serie de cambios en el panorama económico y político de la región. Como mencioné en capítulos anteriores, alrededor de la primera mitad de Siglo XX muchos de los terratenientes de Ibarra ya vivían en Quito reinvertiendo sus capitales en sectores modernizados de la economía. Buena parte de las haciendas de Ibarra y alrededores quedan [mal]administradas por mayordomos que no logran controlar las arremetidas de peones, trabajadores y demás grupos sometidos que claman por una redistribución de la tierra apoyados por irrupciones

²⁶⁵ Ángel Rama, *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998, p. 17, 19.

teológicas como la Teología de la liberación y leyes nuevas como la misma Ley de Reforma Agraria de 1964 que, en palabras de Ayala Mora “no impactó mayormente”²⁶⁶.

Tales haciendas terminaron vendiéndose debido a que “un sector modernizante de terratenientes que lo que quiso es vender las haciendas a los carchenses y a los indios”²⁶⁷ y a algunos comerciantes de la ciudad. Esto fue aprovechado para cumplir “a medias” con la ley. María Eulalia Viveros tiene una lectura crítica del proceso de la Reforma Agraria; ella recuerda que a los indios de las haciendas

les trababan mal, no les daban para la comida, o no les pagaban los sueldos, estos indios no tenían huasipungos...no nos vamos lejos... en la hacienda de este Gonzalo Zaldumbide mismo en Pimán, cuando llegó la reforma agraria pues, ahí les dieron los terrenos en las laderas donde que no podían sembrar²⁶⁸.

El testimonio de Viveros recuerda a tantos otros procesos de Reforma Agraria en América Latina en los que la tierra entregada era inservible. Juan Rulfo describe una situación casi idéntica en su cuento *Nos han dado la tierra*²⁶⁹.

Si la clase terrateniente era poco vista en la ciudad de Ibarra, el espacio visual de la representación simbólica de poder [económico, político, cultural] quedaba así a manos de esta clase media, urbana, que se concentró en construirse a sí misma como élite blanca representante de la ‘ibarreñidad’. Esta estrategia se dio en los planos simbólicos antes que en el plano económico de la producción “porque la inmensa mayoría de la gente de Ibarra ya no tenía tierras, ya no le interesaba, estaba dedicada al comercio, estaba dedicada a la

²⁶⁶ Respecto al *paso de manos* de la tierra Enrique Ayala Mora dice que “la Reforma Agraria en Imbabura no impactó mayor cosa, pero si hubo un traslado de tierra muy importante, mucho carchense compró tierra a los terratenientes locales de Ibarra además, muchos terratenientes de Imbabura eran carchenses”, Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

²⁶⁷ *Ibíd.*

²⁶⁸ María Eulalia Viveros, ...

²⁶⁹ Uno de los personajes en el cuento se refiere así a la tierra que los latifundistas han entregado: “¿Quién diablos haría este llano tan grande? ¿Para qué sirve, eh? No, el llano no es cosa que sirva. No hay ni conejos ni pájaros. No hay nada. A no ser unos cuantos huizaches trespeques y una que otra manchita de zacate con las hojas enroscadas; a no ser eso, no hay nada. Juan Rulfo, “El llano en llamas” en *Obras Completas*, Biblioteca Ayacucho, # 13, Caracas, 1977, p. 5.

intermediación, querían cargo público, etc., la ciudad estaba en proceso de tercerizarse en términos capitalistas, pero eso no fue un proceso de modernización porque no hubo un modelo de ciudad”²⁷⁰; la ciudad había que inventarla, ello ocurrió en términos de la *ciudad ordenada*, el ejercicio de llevar la ciudad soñada al plano de lo real: “la ciudad considerada como una particular escritura, en un plano ordenado bajo forma de damero o tablero de ajedrez, que en vez de representar una cosa existente mediante signos, lo que hace es proyectar el sueño de la cosa, en tanto sueño de un orden”²⁷¹. Las haciendas de décadas y siglos anteriores, convertidas ahora en *viejas-haciendas*, eran entendidas como extensión del poder investido en la ciudad: los sujetos letrados urbanos (abogados, maestros, periodistas) “querían comprarse hacienda para irse el fin de semana a chequear, ese era el gran proyecto de modernización de la ciudad”²⁷².

El Foto Estudio Rosales tiene miles de fotos de retrato en los que se registran “actos públicos de la palabra” proyectados desde la **tarima**, el lugar de la escenificación/teatralización del poder que, al tiempo que exhibe a quien habla, opera como una suerte de panóptico desde donde se domina a la comunidad. Tal lugar de superioridad permite ver y ser visto al mismo tiempo, condición central para ser retratado:



Imagen 136,137: *discursos II-III*, serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales 1948-63.

²⁷⁰ *Ibíd.*

²⁷¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 19.

²⁷² Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

El discurso, como forma de aleccionamiento, se asemeja a lo que Castro-Gómez llama el *punto cero*, el “comienzo epistemológico” en el que se le enseña a través de la palabra hablada (discursiva) al subalterno los modos en que este debe entender el mundo:

el punto cero es el del comienzo epistemológico absoluto, pero también el del control económico y social sobre el mundo. Ubicarse en el punto cero equivale a tener el poder de instituir, de representar, de construir una visión sobre el mundo social y natural reconocida como legítima y avalada por el Estado. Se trata de una representación en la que los “varones ilustrados” se definen a sí mismos como observadores neutrales e imparciales de la realidad²⁷³

Este juego de la palabra escenificada deviene en una *fiesta barroca*, concepto que para Bolívar Echeverría implica una “estetización -a modo de una puesta en escena- de la vida cotidiana”²⁷⁴, lo que se desprende de una concepción de tiempo continuo en el que uno de sus rasgos primordiales es el de tomar partido por “el término ‘valor’ [de cambio] en contra del término ‘valor de uso’.”²⁷⁵ Para Echeverría la fiesta barroca se relaciona íntimamente con una estrategia propia y diferente de construcción del mundo, del ‘*Theatrum mundi*’, el mundo como teatro. Se representa ese mundo como un orden (pre)establecido: toda acción (...) tiene que ser una escenificación, ponerse a sí misma como simulacro”²⁷⁶. El ser humano de la modernidad barroca es su propio doble, un personaje de tal escenificación.

En otras imágenes es posible advertir el despliegue del régimen de la palabra a través de la entrega de distintos documentos que la ciudad letrada le confiere al subalterno - dócil y obediente- a través del notable: diplomas, títulos, certificados, entre otros tantos documentos dan cuenta de un sujeto obediente con las normas que emanan del mundo

²⁷³ Santiago Castro Gómez. *La Hybris del punto cero. Ciencia, raza e Ilustración en la nueva Granada*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, Bogotá, 2010, p. 25.

²⁷⁴ Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México 1998, p. 171.

²⁷⁵ *Ibíd.*.

²⁷⁶ Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo barroco*, p. 195.

ordenado a través de la palabra²⁷⁷. Este sujeto moderno de la urbe devino en un *notable* que sueña el orden simbólico como orden real. Para ello se asume como alguien culturalmente ilustrado que, al estar versado en el ejercicio del lenguaje, pertenece a un grupo social especializado que [tiene] la conciencia misional de su tarea: ordenar la ciudad a través de la jerarquización y la concentración del poder, lo mismo que la misión civilizadora²⁷⁸. El poder del lenguaje -y en especial de la palabra escrita- le confirieron un poder incuestionable al notable, en tanto traductor de una ley suprema convertida a través del discurso, la ordenanza, la enseñanza, etc. en norma cotidiana. La aceptación de esta hegemonía de la palabra radica en la confianza del sujeto común en una suerte de pacto con lo simbólico con la palabra y el notable, guardián de la misma.

Charles Melman considera que nuestra vida social obedece “a una estructura inconsciente, en la que se recuerda que el vínculo con lo social está regido no por el derecho, sino por un pacto simbólico”²⁷⁹ que determina quién manda y quién obedece. Al momento de “suscribir” este pacto con quien ejerce el poder, el subalterno sustituye sus propios anhelos por aquellos que el poder le impone de manera casi inconsciente. Jung definió este proceso psíquico vital (*psychischer Lebensprozess*)²⁸⁰ como uno que no es casual; en tal virtud, los sucesos de la vida van dirigiendo al individuo por fuera de sus anhelos y sueños -parte esencial del proceso de encontrarle sentido al *dasein* del que hablaba Hegel inicialmente y Heidegger después- hacia un proceso orientado por un objetivo ajeno, impuesto sutilmente por quien ejerce el poder, entre otras formas, desde el

²⁷⁷ En la Imagen 137 hay en segundo término dos imágenes que avalan y legitiman el acto que compone el “gran teatro de la memoria del poder”: el Escudo nacional y el retrato de José María Velasco Ibarra.

²⁷⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 31.

²⁷⁹ Charles Melman, *El complejo de Colón y otros textos, clínica psicoanalítica y lazo social*, Cuarto de Vuelta Ediciones, Bogotá, 2002, p. 230.

²⁸⁰ Carl Jung, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zürich, 1935, p. 19.

lenguaje escrito y de la imagen [fotográfica]. Tzvetan Todorov advierte en ese sentido una “asociación del poder con el dominio del lenguaje [Jefe es aquel que] tiene la palabra”.²⁸¹ La palabra debe estar escrita y firmada y certificada y reconocida, Así, lo escrito adquiere un valor único que da fe que “yo soy lo que dice este papel”:



Imagen 138, 139: *diplomas I-II*; serie “Los notables”, Ibarra, *Foto Estudio Rosales 1940-1960*.

En ese sentido, y de manera casi inconsciente, el subalterno asume como natural la forma en que el mundo social es ordenado desde un determinado centro de poder legitimado desde el dominio de la palabra. La individualidad se somete así a la totalidad como en un guión a ser escenificado para una audiencia pública, compuesta por aquellos que verán la fotografía de retrato. Georges Balandrier se refiere a la exhibición pública del poder (económico, social, de género, político, etc.) en términos de representación social, como un drama redactado y escenificado por el poder para sus subalternos: “todo sistema de poder es un dispositivo destinado a producir efectos, [las reacciones del individuo están condicionadas de antemano] a través de la búsqueda de una influencia duradera sobre los súbditos”²⁸². Es en la escenificación del poder en donde este intenta imponer su estructura

²⁸¹ Tzvetan Todorov, *La Conquista de América (El problema del otro)*, Siglo XXI, 1987.p. 87.

²⁸² Georges Balandrier, *El poder en escenas*, p.28.

al subalterno quien reconoce de manera inconsciente -y en muchos casos de manera incompleta en tanto suscitador de rebeliones y sublevaciones del subalterno- el origen casi divino de ese poder. Tal despliegue, retratado fotográficamente, sugiere una eternidad que, desde la imagen insinúa una superioridad como ejemplo a seguir, o por lo menos a imitar, y cuya escenificación deviene inevitablemente en una mecánica en la que el “ejemplo se convierte en espectáculo”²⁸³ en el que unos admiran y envidian el poder de otros: “y así habían no solamente esto que dice el presidente ahora, los pelucones, no; en todas partes ha habido pues esta clase que sobresale por su trabajo, por su economía, por su salud, por su dinamia, por su entrega, por su afectos, hay personas, hay grupos sí”²⁸⁴.

Los ritos sociales, entre ellos los fotográficos como el retrato, son pensados para lo público. El despliegue que el poder realiza se inscribe en una lógica similar a la de los ritos ceremoniales del culto religioso; Louis Dupré señala que el rito “estructura, articula y sostiene la experiencia vital”²⁸⁵. El FER retrató en muchas ocasiones ritos, antes que sujetos. El rito se reproduce ad infinitum, cambiando solamente aquel que firma:



Imagen 140-142: *firmas I-III Sociedad de Artesanos*, serie “los notables”, FER 1950-60.

La centralidad de lo público en dicha experiencia vital se desplaza a través de varias décadas de la hacienda a la ciudad en donde se despliega de manera artificiosa y abigarrada

²⁸³ Georges Balandier, *El poder en escenas*, p.37.

²⁸⁴ Fabián Fuentes Valencia, entrevistado por Alex Schlenker, abril 04 de 2012.

²⁸⁵ Dupré, Louis, *Simbolismo religioso*, Editorial Herder, Barcelona, 1999.

a través de gestos cuya grandilocuencia y exageración remiten a lo que Bolívar Echeverría denominó *la fiesta barroca*²⁸⁶, una celebración escénica en la que la ciudad y sus instancias letradas se convierten en *certificadores* que, con su firma como sello de poder para otorgarle verdad a lo dicho/escrito, dan fe de la buena conducta del subalterno.

Importante para la lectura de esta serie de “certificaciones” de las imágenes *firmas I-III* es recordar que las ciudades existen en distintos ámbitos materiales, visibles y sensibles. Han existido ciudades capitales, ciudades puertos, ciudades fronterizas, etc., pero

dentro de ellas hubo otra ciudad, no menos amurallada sino más agresiva y redentorista que la rigió y la condujo. Es la que creo debemos llamar la *ciudad letrada*, porque su acción se cumplió en el prioritario orden de los signos y porque su implícita calidad sacerdotal contribuyó a dotarlos de un aspecto sagrado liberándolos de cualquier servidumbre con las circunstancias.²⁸⁷

La tercera serie fotográfica del Foto Estudio Rosales sirve por lo tanto para preguntarse por el poder que regía y controlaba el crecimiento/desarrollo de la ciudad. ¿Cómo aparecían estos grupos de poder ante la cámara que registraba el retrato en determinados acontecimientos? La ciudad letrada, que está en el centro de toda ciudad, se compone de una pléyade de religiosos, administradores, educadores, y servidores intelectuales que tienen en común el manejo de la pluma: “la *ciudad letrada* constituye el anillo protector del poder y el ejecutor de sus órdenes. Un primer elemento visual notorio es que el retrato ha comenzado a abandonar el estudio fotográfico puesto que la representación exige de elementos de entorno que definan y sostengan la teatralidad: podios, desfiles, micrófonos, mesas de honor, etc.; el retrato ocurre por lo tanto en el mismo escenario de la teatralidad, junto al público que grita y aplaude, cerca de las obras que son testimonio del trabajo:

²⁸⁶ Bolívar Echeverría, *La Modernidad de lo barroco*, p. 190.

²⁸⁷ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 32.



Imágenes 143, 144: *desfile I-II*, serie: “los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Como grupo se constituye en burocracia urbana encargada de la transmisión (deculturación, aculturación ...) entre [el estado] y el sujeto común”²⁸⁸. La distancia que se genera entre unos y otros demarca la frontera de clase y distinción. Al ver las fotos de la serie *los notables*, Fabián Fuentes identifica estos eventos así:

Esto eran reuniones sociales de las grandes familias...[...] Vea, otra reunión social de las grandes [...] Aquí asoman personalidades: los Rosales, los Jaramillo. Ahí aparecen ya los títulos honoríficos...del grupo de las personas de renombre, de lo que decían, de alcurnia, de alcurnia, entonces ellos ya tenían este tipo ya de reuniones.²⁸⁹

El notable hace entonces uso de la distinción para remarcar la diferencia, en el sentido en que Hall la entendía como impulso inicial para la construcción de la identidad. Esa distinción se enuncia por parte del notable y se acata por parte del subalterno de manera respetuosa, casi temerosa. En la entrevista realizada Fabián Fuentes lo describió así:

Esta foto debe ser dentro de una casa, dentro de una vivienda de ellos mismos ¿no? Porque una casa de ellos era con dos, tres patios. Yo no les conocía personalmente, no tendría yo razón de conocerles mucho a estos porque no me llevaba mucho. Nosotros éramos de la casa de ellos “afuerita no más”, de pueblo.²⁹⁰

El testimonio (re)construye rápidamente un *adentro* y un *afuera*, una exterioridad relativa, en palabras de Dussel, adscrita al *pueblo* que ha aprendido “su lugar”.

²⁸⁸ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 32, 34.

²⁸⁹ Fabián Fuentes, entrevistado por Alex Schlenker, Ibarra; abril 06 de 2012.

²⁹⁰ *Ibíd.*

EL VESTUARIO HABLA²⁹¹: ADEMANES, GESTOS Y MODALES

Siguiendo a Bolívar Echeverría, el grupo de poder de los letrados asumiría su investidura de *notables* en el tono de la fiesta barroca, a ser entendida como la fiesta sofisticada de la modernidad en la que los pañuelos, los cubiertos y demás instrumentos de sofisticación reafirman el lugar civilizado del “centro”, alejando al personaje-común de las costumbres “bajas” radicados en la periferia. La fiesta barroca, en compañía de selectos invitados de las respectivas jerarquías de la época, destaca las virtudes de elegancia y buenas costumbres; las pasiones mundanas y los olores correspondientes se privatizan, se ocultan; el sujeto civilizado se aleja así del “Estado de naturaleza” como diría Rousseau. En cuanto al escenario, cabe mencionar que este maneja dos niveles de exhibición: lo público y lo parcialmente público. En el primer caso estarían las celebraciones de desfiles y actos oficiales conmemorativos; en el segundo caso una versión de la fiesta barroca que “se escenificaría en lo privado o parcialmente privado, pero no en lo público como sucede con la fiesta carnavalesca, en la que todos los participantes rompen las jerarquías pre-establecidas”: clubes sociales, sedes de beneficencia, etc.:



Imágenes 145,146. “Club de Leones”, “Ibarra Tennis Club”, serie: los notables, FER, 1955-1965.

²⁹¹ Sustituí de la expresión de Nicola Squicciarino “el vestido habla” la palabra ‘vestido’ por ‘vestuario’ para re-pensar las formas de representación del *notable* en términos de *escenificación del poder letrado*.

El *ethos barroco* de la *fiesta barroca* tiene para Carlos Fuentes un componente que este entiende como “erotismo barroco”. En la concepción de Fuentes se trata de otra forma de la abundancia y la proliferación, desgaste opuesto a la economía productiva, “placer pródigo pero estéril”²⁹². La fiesta barroca de los retratos de Ibarra remite más a celebraciones en torno al juego de los deseos que al nivel de lo productivo. Las fotografías no remiten al valor que se desprende del trabajo, sino al valor de uso que de su circulación se desprendería con la finalidad de despertar en el *otro* el reconocimiento y la envidia. Elemento central para ello es la distinción desde una escenificación visual que comprende tres aspectos centrales: el vestuario, el ademán (actitud) y la corporalidad/gestualidad.

Para el caso del vestuario se trata de proyectar unos modos de “vestir bien” que no constituyan “formas de irreverencia con respecto a la figura sagrada e inmutable del hombre hecho a imagen y semejanza de Dios.”²⁹³ Una posible moda de la época atraviesa la visualidad fotográfica del Foto Estudio Rosales para “proporcionar a la vida privada modelos de comportamiento en relación con los valores de consumo [de los grupos de élite]”²⁹⁴. Los modos de vestir y exhibir lo vestido se liga entonces -en un pacto tácito- a la fama y al poder [económico²⁹⁵], en donde se establece una suerte de “tráfico” de miradas con los *otros* (aquellos que a decir de Fabián Fuentes se ubicaban “de la casa afuerita no más”) sobre la mismidad compuesta por el círculo de poder del notable. No importa “cómo yo me veo”, lo que importa es cómo los demás ven mi *yo*, el que “consiste esencialmente

²⁹² Carlos Fuentes, “Lezama Lima: Cuerpo y palabra del barroco”, en *Valiente Mundo Nuevo*, y, Vargas Llosa, Mario, “Paradiso: una summa poética, una tentativa imposible” en *Lezama Lima, una valoración múltiple*, Casa de las Américas, La Habana, s.f., p. 260.

²⁹³ Nicola Squicciarino, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Cátedra ediciones, Signo e imagen, Madrid, 1998, p. 152.

²⁹⁴ Nicola Squicciarino, *El vestido habla*, p. 177.

²⁹⁵ La posibilidad económica que estas élites ejercen les permite adquirir telas y ropa confeccionada en Europa, lo que contribuye, en términos simbólicos, a reafirmar su poder [de ser lo que quieren ser].

en la propia imagen reflejada en los ojos de los demás”.²⁹⁶ No se persigue cosechar miradas, sino sembrar imágenes determinadas:



Imagen 147, 148: S/T, serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1955-1965.

Aunque ademán/actitud y gestualidad/corporalidad son aspectos que están estrechamente conectados hay diferencias marcadas: en el primer caso se trata de la construcción discursiva de una actitud (en tanto reflejo del mundo interior) que se proyecta sobre el cuerpo configurándolo en la especificidad signica de su gestualidad (¿cómo desea el notable ser representado?). En ese sentido la actitud, más bien ideológica desemboca en un plano gestual-visual. Así, los tres aspectos pueden ser rastreados de forma resumida así: en la ciudad²⁹⁷, territorio del *notable*, este aparece vestido de la manera más elegante, asume una actitud seria (jamás ríe o sonrío) y posa con el cuerpo erguido:



Imagen 149, 150: S/T, serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1955-1965.

²⁹⁶ Nicola Squicciarino, *El vestido habla*, p. 185.

²⁹⁷ Hago esta aclaración porque más adelante demostraré que este control corporal se “rompe” en el entorno natural de paseos y salidas al campo.

Estos modos de *escenificar al yo* delimita quién está en el centro y quién en la periferia; una estrategia que permite diferenciarse de los grupos retratados en el “desorden” que los caracteriza:



Imágenes 151,152: *Terruño artificial I-II*, Foto Estudio Rosales, 19350-48.

DE CENTROS Y PERIFERIAS

En la cartografía de las clasificaciones y exclusiones una de las jerarquías globales más interesantes detectadas en la representación fotográfica del Foto Estudio Rosales es la que relaciona al *centro* con la *periferia*. Para ello resulta relativamente claro determinar quiénes se sitúan en el centro del encuadre relegando a los *otros* a las respectivas periferias visuales y ontológicas. Tal como demostré en las páginas anteriores, el grupo de los notables de la ciudad letrada utiliza la visualidad que se desprende de su teatralidad del poder para delimitar el centro y la periferia. Aún así, resulta tentador complejizar el modelo a través de la introducción de una zona de conflicto que Ramón Grosfoguel llama “la semiperiferia”, una forma de centro al interior de la periferia que, al mismo tiempo que opera como centro frente a la periferia, es leído como periferia por un centro mayor. Los flujos desde y hacia la periferia son muy simples: de la periferia hacia la semiperiferia y de ahí al centro fluye el valor que la periferia ha generado. Desde el centro hacia la semiperiferia y de ahí a la periferia fluyen las relaciones de dominación. En esta relación de

varios niveles resulta útil el empleo de la frase: «Si alguien gana, es porque otro pierde». Para dejar de ser periferia hay que convertir a otro en periferia. Estas divisiones remiten de algún modo a la idea de un *tiempo eterno*²⁹⁸ según el cual: «las actuales formas de dominación y explotación siempre habrían sido así».

Esta idea del *tiempo eterno* es recurrente en el retrato fotográfico. En el caso de las fotografías del FER, es muy frecuente hallar retratos grupales sumergidos en una suerte de *performance europeizante*. Por lo general se trata de mestizos urbanos que se asumen como la «alta sociedad blanca de Ibarra» -una forma de identidad dominante anclada en un colonialismo interno-²⁹⁹ que exhibe frente a las clases sociales inferiorizadas (indios, afros, campesinos, clases populares, etc.) un determinado estatus. La intención del ritual de diferenciación frente al otro es muy clara y puede ser leída como un ejercicio de distancias: al tiempo que se desea la proximidad al centro (Europa, los EUA, la capital, etc.), se debe tomar distancia de la periferia (indios, afros, etc.). Guiados por el imaginario “de las ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veían engendrada la barbarie”³⁰⁰, los notables redefinen la ciudad para garantizar que tenga el tipo de educación, cultura y entretenimiento que existe en los otros centros globales; esta reescritura de la ciudad implica la incorporación de espacios y momentos para poder mostrar la clase social a la que pertenecían. Así, el grupo de los notables accede a los espacios públicos en los que el poder económico y cultural [en tanto que ejercicio del poder letrado] podían ser ostentados con mayor visibilidad. Así nacen teatros, salas de cine, clubes sociales y

²⁹⁸ Immanuel Wallerstein, *The Time of Space and the Space of Time: The Future of Social Science*, en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwtynesi.htm>.

²⁹⁹ Si bien es cierto que el colonialismo suele ser entendido como una forma de dominación de una nación sobre otra, es importante entender que esa lógica se reproduce entre distintos grupos al interior de una nación. Al respecto ver Rodolfo Stavenhagen, Silvia Rivera Cusicanqui, Orlando Fals Borda, entre otros.

³⁰⁰ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 26.

deportivos, entre otros, como lugares en los que el notable ciudadano civilizado podía exhibir su estatus social y económico.

Este juego de distancias vs. proximidades se vuelve ante todo un discurso visual. Un buen ejemplo de ello es la serie “La buena vida” que retrata a cerca de doce mujeres de la alta sociedad de Ibarra, vestidas elegantemente en la cancha de tenis del Ibarra Tennis Club. Llama la atención que la foto opera como una suerte de desfile de modas en el que se busca posicionar a un determinado grupo social. Por un instante asistimos al performance que busca recrear al París de los años 30 en Ibarra. El poder debe ser demostrado, no puede permanecer oculto o no podrá operar de acuerdo a su naturaleza expansiva. Rama aclara que el proceso histórico del desarrollo urbano está anclado en un deseo por lo ideal, un mapa soñado que busca imponer en la realidad un orden concebido en el papel. De esta manera las ciudades ya no son estructuras temporales, sino “ciudades para quedarse y por lo tanto focos de progresiva colonización”³⁰¹; la ciudad tiene su propio vestuario:



Imagen 153,154: *Las damas I-II*, serie “*la Belle Epoque (andina)*”, Foto Estudio Rosales, 1938-48.

Las estrictas jerarquías sociales pueden ser leídas en la disposición física de la ciudad. En una analogía entre el poder económico y el territorial, los notables empujan desde el centro -simbólico y físico- a los grupos subalternos hacia los márgenes. En estas dos imágenes, la *haute couture* de París irrumpe en el polvoriento suelo de la hacienda

³⁰¹ Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p. 27.

andina. Súbitamente no hay tan solo “mujeres”, éstas se convierten en *damas* casi europeas, todas ellas elegantes. El centro existe en relación a una periferia, un grupo humano que desde el poder puede ser subalternizado. Por unos instantes funciona la idea de este grupo de personas como centro, siempre y cuando las damas andinas no pretendieran mezclarse con las que pertenecen a la élite francesa o inglesa de la época, en tal caso sufrirían la vergüenza de ser convertidas ellas en periferia. Las dos fotografías no son las únicas, hay muchas más en las que además aparecen hombres. En algunos casos, este blanqueamiento en la semiperiferia consiste en subsumir las diferencias étnicas entre la periferia y el centro a favor de las de clase social, como se observa en la imagen *En el lago*, de la misma serie:



Imagen 155: *En el lago*, serie “*la Belle Epoque (andina)*”, Foto Estudio Rosales, 1938-48.

Todo centro requiere de una periferia que lo ratifique como centro. Una de las estrategias para lograr esta distinción es lo que Santiago Castro-Gómez llama el “*pathos de la distancia*”³⁰². El vestuario que *Las damas* exhiben (abrigos de piel, sombreros de la moda parisina, elegantes vestidos, cuellos de piel de animal, zapatos de tacón alto, collares de perlas, entre otras) remiten al deseo por establecer una marcada distancia con los demás grupos sociales de Ibarra. Rama identifica en los tempranos procesos de fundación de las ciudades americanas una mecánica del poder entendido como “*translación*”, un ejercicio

³⁰² Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

que consiste en el traslado de “un orden social a una realidad física”³⁰³. Las divisiones de clase y de etnia son pensadas desde el plano y la maqueta y traducidos a una realidad material en la construcción urbana de casas, edificios, calles, avenidas, parques, plazas, etc. El surgimiento de barrios enteros puede ser rastreado hasta este tipo de fronteras económicas, sociales y étnicas, las cuales operan como elementos distanciadores.

Este pathos de la distancia -visible en la vestimenta de *Las damas*- se consolidó en la ciudad letrada, entre otras formas, en la diglosia resultante de la división de las dos lenguas, la de “arriba” (la lengua oficial y del aparato burocrático) y la de “abajo” (la lengua del común, de la plebe). A partir de una genealogía Rama las distingue así:

Una fue la pública y de aparato, que resultó fuertemente impregnada por la norma cortesana procedente de la península [...] sirvió para la oratoria religiosa, las ceremonias civiles, las relaciones protocolarias de los miembros de la ciudad letrada y fundamentalmente para la escritura, ya que sólo esta lengua pública llegaba al registro escrito. La otra fue la popular y cotidiana utilizada [...] en su vida privada y en sus relaciones sociales dentro del mismo estrato bajo. [...] era la lengua del común, [...] la llamada plebe...³⁰⁴

Esta dicotomía entre la lengua pública y la popular se inscribe en la separación entre la *alta* y la *baja* cultura³⁰⁵. Santiago Castro-Gómez hace una minuciosa revisión histórica de las formas mediante las cuales las clases criollas se distanciaban de los demás grupos: la condición de clase, la vestimenta, la religiosidad como elemento vertebrador de la vida familiar³⁰⁶, el apellido, la ostentación de signos de distinción (escudos, heráldica, etc.), los

³⁰³ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 22.

³⁰⁴ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 45.

³⁰⁵ Wallerstein ha demostrado con mucha precisión las tensiones que existen en torno al lugar estratégico de la cultura. Ver: Immanuel Wallerstein, *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, en *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán de Benavides (eds.), Bogotá: Colección Pensar 1999.

³⁰⁶ El poder metropolitano hacía una clara distinción entre las relaciones maritales, consagradas desde la iglesia católica, y el “amanseamiento” (relación de convivencia entre hombre y mujer sin estar casados ante la iglesia).

oficios, el lugar, el tipo de vivienda y la “limpieza de sangre” (narrativa de blanqueamiento como forma de ascenso social), entre otras³⁰⁷.

Esta razón ordenadora de lo material se apoyaba en el ordenamiento jurídico que se consolidó cuando convergieron la *ciudad ordenada* y la *ciudad escrituraria*³⁰⁸. Aquello que el poder pensaba y ejecutaba a través del plano y la maqueta, debía ser protegido y legitimado en el plano jurídico de la palabra escrita y, por lo tanto, sagrada. La ciudad moderna se convierte entonces en el asiento de un grupo social especializado, el cual ha sido entrenado en el despliegue del orden de los signos. La palabra escrita se legitimaba por encima de la palabra hablada. El texto desplazó al habla como forma central de las prácticas culturales encargadas de la construcción de sentidos colectivos. Lo que no podía ser registrado en un documento escrito carecía de “fuerza legal”. Así la ciudad letrada se consolida en el terreno jurídico de la ciudad escrituraria. Los guardianes de la palabra escrita surgen bajo formas diversas: jueces, notarios, abogados, escribanos, etc.

Ángel Rama identifica tres aristas en el *poder escritural* que ordena lo urbano: “La palabra clave de todo este sistema es la palabra *orden*, ambigua en español como un Dios Jano (el/la), activamente desarrollada por las tres mayores estructuras institucionalizadas (la iglesia, el ejército, la administración)”³⁰⁹. Esta forma de colonialidad del poder se hace presente de manera temprana en el inicio de la colonia, pero no desaparece con los procesos de independencia, ni con los intentos de modernización del Estado-nación.

³⁰⁷ Santiago Castro-Gómez, *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.

³⁰⁸ Rama explica con detalle el paso de la ciudad letrada de la época colonial –portadora del lenguaje escrito, sostenida en el ejercicio de quienes cumplían la “capital función social de los intelectuales, desde el púlpito, la cátedra, la administración, el teatro, los plurales géneros ensayísticos” a la ciudad letrada contemporánea. Dicha relación, entre el orden de lo material y el orden de lo simbólico, se mantiene visible hasta la fecha en muchas de nuestras ciudades latinoamericanas. Ver Ángel Rama, *La ciudad letrada*.

³⁰⁹ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 19.

Al grupo de los notables se suman en un momento determinado representantes de la iglesia o del ámbito militar; dos presencias rastreables en muchas fotografías del Foto Estudio. Rosales captó en algún momento entre fines de los años 40 e inicios de los 50 un acto público en el que confluyen de manera significativa estas tres instancias de la *ciudad ordenada* en una serie que titulé *La condecoración*, y en la que la música se constituye, en el escenario del poder, como la gran ambientadota de toda la parafernalia que la teatralización construye como representación:



Imágenes 156-158: *La condecoración (III)*, serie “*Momentos heroicos*”, Foto Estudio Rosales, 1948-55.

En ese sueño de la *ciudad ideal* la transformación urbana transita entonces desde el plano a la realidad material de una ciudad ordenada a la fuerza. De esta manera se consolidaba el traslado de la colonialidad del poder del papel al ladrillo, y del ladrillo a la palabra escrita que se volvía ley. Para atreverse a ingresar en este laberinto había que saber leer y escribir y, además, disponer del acceso a los herméticos códigos lingüísticos sobre los que se apoyaba el inaccesible lenguaje jurídico, caso contrario debía contar con los recursos necesarios para contratar a un abogado, digno representante de la ciudad letrada.

Los abogados se convirtieron entonces en los mediadores entre los hombres y las leyes. La relación directa entre un ser humano y otro se sometía forzosamente a la triangulación en la que participaba el jurista, dueño del “orden de los signos, cuya

propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas”³¹⁰. Las ciudades de la India colonial pasaron por un proceso similar. Gandhi, el gran pensador hindú, se refería así a los abogados, guardianes de aquello que Rama llamó “la distancia entre la letra rígida y la fluida palabra hablada”³¹¹: mi firme opinión es que los abogados han esclavizado a la India, exacerbando el disenso hindú-musulmán y confirmando la autoridad inglesa³¹².

El poder de la palabra escrita reafirmaba así a los grupos de poder que consolidaban desde la ley su proyecto de sociedad jerarquizada. Para Gandhi resultaba evidente que había abogados que actuaban a favor de los individuos de grupos subalternizados, pero no por la esencia de justicia que el derecho clama tener, sino por un rastro de humanismo que, a pesar de las inmoralidades de una profesión llena de tentaciones, aún persiste en el abogado:

Los abogados también son humanos. Y hay algo bueno en todo humano. Cuando sea posible distinguir alguna instancia en la que los abogados hubieran actuado de buena manera, ello sería debido a que son humanos y no a que son abogados. Me interesa de sobremanera demostrar que la profesión enseña lo inmoral; expuesta a la tentación de la que pocos se salvan.³¹³

Rama establece un claro inventario de los representantes del poder escritural, compuesto por “abogados, escribanos, escribientes y burócratas de la administración”³¹⁴, el cual mantiene una notoria vigencia hasta nuestros días. A estos oficios quisiera agregar a partir de 1840 el del fotógrafo, una figura que, aunque no desempeña un oficio escritural, es portador de un lenguaje visual que, al documentar el desempeño de notarios, escribanos, abogados y demás figuras de la escritura urbana, retrata y legitima el poder ordenador de la

³¹⁰ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 43.

³¹¹ *Ibíd.*

³¹² Gandhi, M., *Hind swaraj or Indina home rule*, Navajivan Publishing House, Navajivan, 1938; la traducción al castellano es mía.

³¹³ *Ibíd.*

³¹⁴ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 44.

ciudad letrada. Al revisar las fotografías del FER resulta evidente que con el apareamiento de la fotografía -a mediados del siglo XIX- surge el encargado de construir el discurso visual del poder que ordena la ciudad en *ciudad ordenada* y, obviamente, *retratada*.

Las maneras en que Ibarra ha sido transformada remiten, como en otras ciudades, a un orden intencionado. Se evidencia así un poder ordenador ejercido por un grupo social específico sobre los demás grupos sometidos al poder del mismo. A decir de Ángel Rama, a las ciudades “las regirá una razón ordenadora que se revela en un orden social jerárquico transpuesto a un orden distributivo geométrico”³¹⁵.

Una gran cantidad de los *rituales ordenadores* que atraviesan la ciudad letrada fueron retratados en su momento por el lente del fotógrafo: inauguraciones de plazas y monumentos, construcciones de marcada significación para la ciudad, graduaciones de nuevos abogados, entre otros. La memoria fotográfica de una ciudad es la memoria visual de los procesos que someten a la ciudad real bajo el peso aplastante y asfixiante de una ciudad ideal, cuyas paredes han sido teñidas de una blancura sospechosa.

LOS ACTOS DEL VER Y SER VISTOS DEL NOTABLE

Cuando reviso *Las damas* me pregunto por la voz de estas mujeres “disfrazadas de Paris” en el suelo polvoriento de los Andes ecuatorianos. ¿Qué pensarían estas mujeres de sí mismas? ¿En qué lugar del complejo entramado social ubicarían a su grupo/clase social? ¿Cómo se enuncia a sí mismas? Por alguna razón percibo un halo de ficción en estas imágenes, como si siguieran un guión escrito para alguien más. Esta condición de una posible ficción –escrita para escenificación de determinadas características- acerca a la fotografía de retrato aún más al terreno de lo literario. Me interesa proponer un

³¹⁵ Ángel Rama, *Ob.cit.*, p. 19.

entrecruzamiento de la fotografía con la literatura de ficción para disparar lecturas provocadoras que generen formas críticas del *ver*³¹⁶.

El desafío metodológico para leer una imagen fotográfica, como las que se encuentran en el Foto Estudio Rosales, es inmenso. La estrategia para una aproximación transdisciplinaria que proponga un diálogo más allá del objeto y de las disciplinas involucradas está aún en construcción. Los momentos históricos a los que el Estudio Rosales acompañó, así como el orden del discurso que las clases dominantes desarrollaron en torno a los grupos de indígenas, afros, campesinos o clases populares, son complejos aspectos que determinan *los modos del ver*. Desentrañar el régimen de la mirada, en especial a partir de las representaciones fotográficas, permite pensar en un ejercicio metodológico interdisciplinario que sea capaz de re-pensar el objeto de estudio. Al proponer un diálogo entre los estudios visuales -encargados de interpretar las visualidades inscritas en el objeto-fotografía- y la literatura, no se trata de ver el objeto desde dos miradas disciplinares distintas para aportarle una multiplicidad de interpretaciones, sino de trascender el plano de la materialidad de la obra -fotografía y relato escrito- para construir un objeto nuevo, un entrecruzamiento cercano al *tiempoespacio* como lo llama Wallerstein³¹⁷, en este caso de una práctica cultural como la delimitación de las fronteras que separan a un grupo social de los demás o el blanqueamiento de un pasado “ensuciado” por lo indígena, lo afro o lo campesino.

³¹⁶ Mikie Bal nos recuerda que “hay cosas que consideramos objetos –por ejemplo, las imágenes. Pero su definición, agrupamiento, estatus y funcionamiento cultural han de ser «creadas».” Ver: Mieke Bal, *El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales*, en *Journal of Visual Culture*, Volumen 2, Número 1, Abril 2003.

³¹⁷ Para Wallerstein, el contexto de espacio y tiempo es inseparable y, en virtud de su potencialidad transformadora de lo social, es entendido también como el “tiempoespacio de la oportunidad”.

Siguiendo la idea de una zona liminal (*what-if*) como lo propone Victor Turner, sugiero llevar la indagación más allá de la imagen y del texto literario para pensar un entrecruzamiento crítico, un nodo que ya no es ni imagen, ni texto. Es el lugar en el que de manera casi complementaria convergen las discursividades, las miradas del fotógrafo y del escritor. Un punto en el que el uno encuadraría lo escrito por el otro y este redactaría lo dicho durante la foto; una esfera meta-narrativa que permite entender de mejor manera las complejas políticas del nombrar y del representar, manifestaciones de poder que, aunque invisibles y silenciadas, están implícitas en las formas contemporáneas que la colonialidad generó para la representación del complejo entramado social.

El punto de partida para pensar tal entrecruzamiento es el lugar que comparten las miradas del fotógrafo y del escritor. Se trata de indagar por el lugar de la mirada para poder advertir el orden del discurso elaborado en la obra visual o escrita. Me permito ilustrar esta idea con la ya mencionada imagen *Las damas* del fotógrafo Miguel Ángel Rosales y con el cuento *Mama Pacha* de Jorge Icaza, nacido pocos años después de Rosales. Ambas obras están atravesadas por una suerte de territorialidad de clase y de etnia. Quien mira y habla es el sujeto mestizo de la cámara y de la pluma respectivamente. Sin querer imponer una equivalencia entre fotógrafo y escritor, salta a la vista que, tanto en la fotografía como en el cuento, asistimos a la representación de un conjunto de fronteras que separan a ciertos grupos sociales de otros. Las clases dominantes buscan acentuar el pathos de la distancia frente a indios, cholos, negros, campesinos, etc.

En la citada fotografía un grupo de mujeres resalta a través de los vestuarios, accesorios y ademanes una distinción de clase, una exclusividad que no admite imitaciones. En el cuento de Icaza, el grupo terrateniente es interpelado por la muerte de la anciana

*Mama Pacha*³¹⁸. Ante las insinuaciones de Pablo Cañas, el secretario mestizo (de marcado origen indígena) de la tenencia política, según las cuales el asesino pertenece a las élites locales,

las damas –alto copete de pueblo-, heridas en lo más profundo de su pureza, de su religiosidad, se incorporaron a medias en un movimiento de huida que desgraciadamente quedó trunco. Y sin ninguna insinuación –la cobarde y desconfiada que embotaba el ambiente- volvieron a acomodarse lanzando un pequeño bufido de protesta.³¹⁹

La indignación en el cuento nace de la incomodidad que produce la confrontación con el secretario Cañas, nuevo miembro de la clase escritural a la que las clases más altas de la jerarquía de poder han creado y creían controlar:

–¡Que se calle el atrevido! / –¡Que se calle el miserable! / –¡Merece un castigo ejemplar! / –Por mala lengua. / –Por traidor. / –Por inconsecuente. / –Por mentiroso. / –Así paga nuestros desvelos. / –Así paga nuestras consideraciones. / –Así paga nuestro pan, nuestra agua, nuestro aire, nuestro sol. / –¡Fuera! [...] / –¿Qué derecho tiene? / – Sólo es un triste asalariado. / –¿Qué corona tiene? / –Sólo es un don nadie. / –¿Qué sangre tiene? / –Sólo es un guagcho cualquiera. / –¿Qué dinero tiene?³²⁰

Las voces recuperadas por Icaza en el cuento corroboran la necesidad de un grupo social por separarse/diferenciarse de otros grupos. El poder escritural existe para “ordenar a los bárbaros, no como respuesta de estos frente a los grupos de poder.

Al entrecruzar otras imágenes del Foto Estudio Rosales de la serie “modernidades/modernizaciones” con otro cuento de la literatura latinoamericana, *Imágenes PhotoShop* del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, identifiqué otro nodo a ser revisado en la búsqueda de tensiones sociales: *el blanqueamiento o superación del pasado*. En este nodo agruparía aquellas prácticas que intentan dejar atrás todo aquello que no es *blanco-urbano-moderno-civilizado-de origen europeo*. Así surge el *sujeto mestizo avergonzado*, aquel que busca dejar atrás su origen indígena, afro, campesino, de estratos

³¹⁸ Se trata de un anagrama de vocablo quechua *pachamama*; así, el cuento se pregunta en última instancia por la ontología del ser frente al mundo y a la naturaleza.

³¹⁹ Jorge Icaza, *Mama Pacha*, Editorial El conejo, Quito, 1984, p. 303.

³²⁰ Jorge Icaza, *Ob.cit.*, p. 306-7.

populares, del campo, etc., entre otras, abrazando las obras modernas que logren conectar a la ciudad en la que vive con el moderno norte global. Rosales registró con acierto varios de estos momentos: la llegada del primer avión³²¹, la construcción del ferrocarril del norte (Quito-Ibarra-San Lorenzo) y la inauguración de espacios sociales como el Teatro Ibarra y el ya mencionado Ibarra Tennis Club.

En su cuento, Paz Soldán ha dado vida a un personaje llamado Víctor, quien nunca recordó con nostalgia su infancia en aquel “pueblo árido, de calles estrechas y parques sin gracia y cielo plomizo. Por eso, apenas aprendió a usar PhotoShop, retocó sus fotos, ensanchó sus calles, añadió una torre Eiffel a la desvalida plaza principal, renovó los cielos con un azul sobresaturado”.³²² La disputa por el sentido no acontece en el plano real en el que vive Víctor, sino en el plano de la representación en donde los signos son finalmente eso, tan solo signos. Retomando la idea de la transformación del espacio, Rosales ha retratado un lugar muy similar al del cuento de Edmundo Paz Soldán: la pequeña pero moderna Ibarra que un día amaneció convertida en una ciudad que contaba ya con el aeropuerto *Atahualpa* al que llegaría el famoso vuelo inaugural. Aquí unos fragmentos:

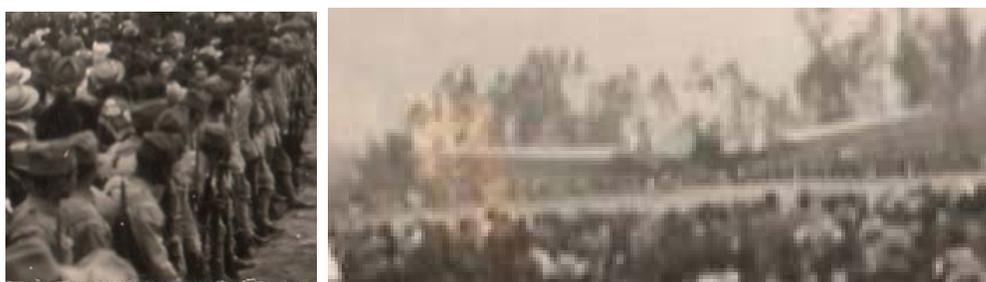


Imagen 159: *Vuelo inaugural I* (detalles a,b), “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1956.

Y aquí la imagen completa:

³²¹ Resulta curioso que, aunque inaugurado con pompas y honores, el aeropuerto de la ciudad de Ibarra nunca fue destino de las rutas aéreas comerciales del país, hasta que, en el año 2012, fue finalmente derrocado.

³²² Edmundo Paz Soldán, *Amores imperfectos*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 1998, p. 57.



Imagen 159: *Vuelo inaugural I*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1956.

En la imagen un grupo de soldados controla una línea que retiene a los curiosos que esperan ansiosos la llegada del avión que trae progreso. Al igual que el personaje de Paz Soldán, la acción de transformación no se limita a alterar el paisaje del entorno. Al contrario, ese es apenas el punto de partida para otras intervenciones en las que Víctor altera los rasgos de sus compañeros y familiares. Con las herramientas del programa informático Víctor ha sustituido a los habitantes autóctonos de poca belleza por galanes que aparecen en su pueblo como “seres similares a Robert Mitchum y a Gene Tierney”³²³. Este proceso de demarcación étnica/de clase en la ciudad letrada fue captado por Rosales en una serie que intuyo en tono (neo)barroco y que titulé *bellos y hermosos, aunque no tanto*:



Imagen 160,161: *Trenes y Tenis*, serie *bellos y hermosos, aunque no tanto*, Foto Estudio Rosales, s.f.

³²³ *Ibíd.*

Contrapuse de manera provocativa un retrato grupal de lo que parecen ser trabajadores ferroviarios con un grupo de hombres y mujeres del Ibarra Tennis Club. Esta acentuación de la diferencia permite comparar los elementos de la puesta en escena a través de un tono de lo exagerado, en una suerte de discontinuidad visual (ni la exposición, ni los contrastes se asemejan). Rosales propone dos encuadres complejos que incluyen en la imagen de la izquierda las rieles y en el de la derecha el cartel de adhesión del Ibarra Tennis Club. Ambos elementos remiten los respectivos ámbitos de clase, oficio y modos de representación de ambos grupos sociales.

Frente a una imagen de la que se ha perdido toda anotación o registro secundario, el lugar de la literatura se vuelve estratégico para la interpretación de la posible mirada del fotógrafo. En un juego por indagar la ficción en la realidad y la realidad en la ficción, la fotografía puede ser emplazada a operar momentáneamente como la representación visual de una voz narrativa y, viceversa, la literatura como la voz silenciada de la fotografía. En última instancia se trata de construir/definir un nuevo objeto que trascienda a la imagen fotográfica y al cuento: el discurso de una frontera entre los grupos sociales. Las jerarquías globales³²⁴ que separan al *ser* del *no-ser* se vuelven elementos esenciales en la construcción de la diferencia que acompaña los distintos procesos del mestizaje. Las miradas de Rosales y de Icaza convergen en cierto modo en el mismo lugar. Entonces, si los actos de exclusión y de blanqueamiento son prácticas aprendidas, ¿qué papel juega el proceso educativa en las estrategias de representación visual? ¿En qué momento se aprende a escenificar qué tipo de discurso? ¿Cómo se ve el entrecruzamiento entre representación y educación?

³²⁴ Ramón Grosfoguel desarrolla con precisión una llamada *cartografía del poder global*, ver: Grosfoguel, Ramón; Castro-Gómez, Santiago, (Editores), *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

APRENDIZAJES TRAZADOS

Uno de los ejes centrales del proyecto moderno es el de la educación, y de manera especial los rituales de gimnasia y de instrucción militar cuya finalidad última es la de formar sujetos de cuerpos *dóciles* y *disciplinados* que sepan insertarse de “manera correcta” en el sistema de producción capitalista y sus esferas de consumo. Escuelas y colegios educan desde la “trampa que el discurso de la modernidad creó: la ilusión de que el conocimiento es des-incorporado y des-localizado y que es necesario, desde todas las regiones del planeta, ‘subir’ a la epistemología de la modernidad”³²⁵. Importante para los procesos de formación de sujetos obedientes a las estratagemas de la modernidad capitalista es que el cuerpo del sujeto se someta a la norma común, que se “sincronice” con las demás piezas del engranaje. Contrario a la búsqueda de una libertad del cuerpo, el ritual de la educación corporal condiciona esos cuerpos para que, en su conjunto, se sincronicen para su perfecto funcionamiento al interior de la maquinaria de producción capitalista: “su establecimiento está basado en una negación ritual de las manifestaciones corporales”³²⁶. Ese orden busca finalmente garantizar un cuerpo obediente y productivo que exalta y enaltece con su cuerpo disciplinado la bandera que porta y a la que en breve jurará lealtad:

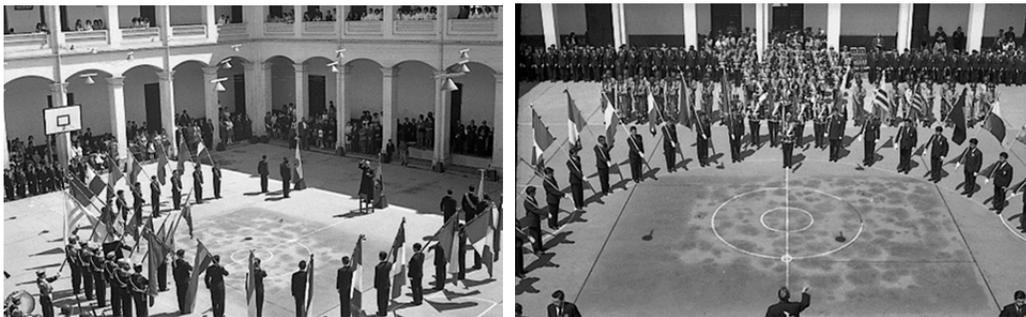


Imagen 162, 163: *Jurar y obedecer I-II*; serie “Dóciles y disciplinados”, Foto Estudio Rosales, 1958-65.

³²⁵ Walter Mignolo; Catherine Walsh; “Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder”, en Walsh, Freya Schiwi y Santiago Castro. *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolítica del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*. Quito, UASB, ediciones Abya-Yala, 2002, p. 19.

³²⁶ David Le Breton, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.

Estos rituales no son diarios; su frecuencia oscila entre lo semanal (“lunes cívico”), mensual o trimestral (cuando la fecha lo requiera) y anual (“el juramento de la bandera”).

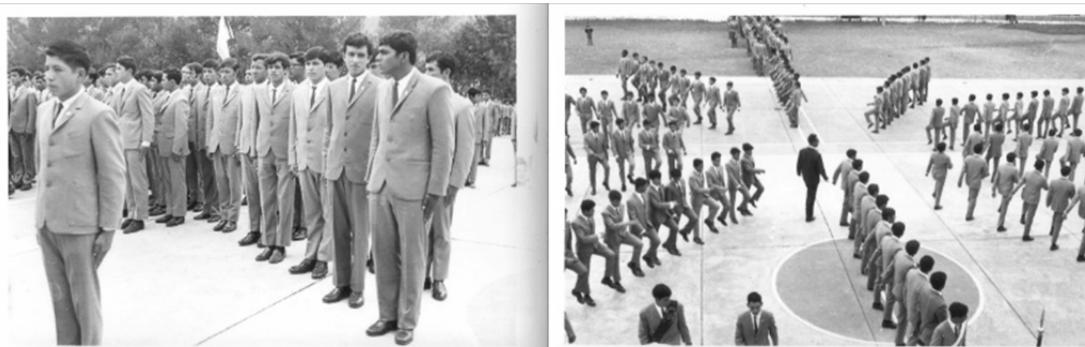


Imagen 164,165: *Marchar y producir I y II*; serie “Dóciles y disciplinados”, Foto Estudio Rosales, 1962-65.



Imagen 166: *Marchar y producir III*; serie “Dóciles y disciplinados”, Foto Estudio Rosales, 1962-65.

Santiago Castro-Gómez cita al pensador y político colombiano José Jiménez López quien explicaba en 1913 así la importancia de la educación del cuerpo:

La debilidad física trae consigo la debilidad moral; las grandes energías jamás aparecen en aquellos individuos cuyo cuerpo ha carecido de los elementos que dan fuerza y vigor en los primeros años. Todos los observadores que han seguido el destino de una o de varias generaciones escolares dan fe de estas verdades. Cuando las altas facultades han sido tempranamente cultivadas a expensas del vigor físico, se pone todo lo necesario para obtener seres de una voluntad deficiente [...]. El niño o el joven hecho desde muy temprano a servirse sin cesar de su inteligencia y casi nunca de su voluntad y de sus músculos, es un ser siempre débil y siempre consciente de su propia debilidad [...] Todos los educacionistas reconocen que esos intelectos forzados desde la primera infancia quedan por toda la vida en un estado de inferioridad mental innegable³²⁷.

El dominio del cuerpo -en tanto rigidez, verticalidad, seriedad e inmovilidad- se evidencia en *lo productivo* del mismo; la visualidad puede dar cuenta de manera exacta. Así, la

³²⁷ Jiménez López citado en Santiago Castro-Gómez, *Tejidos oníricos : movilidad, capitalismo y biopolítica en Bogotá (1910-1930)*; Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p. 164.

conjunción del *cuerpo dócil* y la *ciudad del orden* establecen un campo de tensiones delimitado por del *deber ser* como sujeto productivo del sistema-mundo.

Rosales captó esta mecánica de condicionamiento del cuerpo en una secuencia que titulé *dóciles y obedientes*, y en la que la mecanicidad condicionada del cuerpo en el espacio genera un orden cuya disciplina remite *al orden ideal* de la *ciudad letrada*. El primer paso es la anulación de la individualidad a ser disuelta como “un número más”:

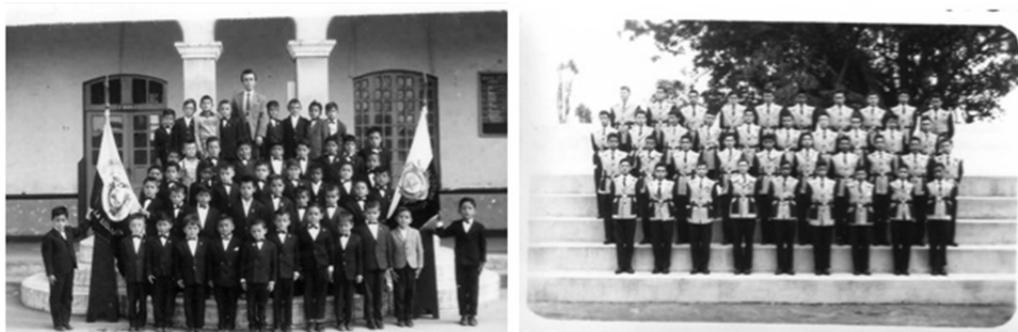


Imagen 167, 168: *Aprender/obedecer I-II*, serie “Dóciles y disciplinados”, Foto Estudio Rosales, 1945-60.

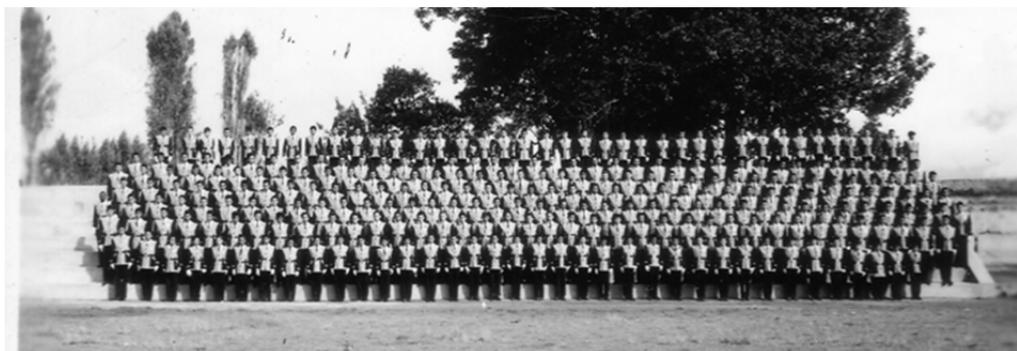


Imagen 169: *Aprender/obedecer III*, serie “Dóciles y disciplinados”, Foto Estudio Rosales, 1955-60.

Este aspecto de la *anulación de lo individual* fue el detonador de la intervención³²⁸ hecha por Sol Gómez en el marco de *Minga visual 15* sobre la imagen *aprender a obedecer III*, con un collage³²⁹ titulado por la artista como *Un número más*:

³²⁸ Por asuntos de espacio incluyo solo la intervención de Sol Gómez. Incluí las indagaciones de *Minga Visual 12*, hechas por el coreógrafo y bailarín Esteban Donoso (*Indagaciones Corporales*) en la sección de anexos.

³²⁹ Esta técnica del collage opera por condensación, la aparición de una imagen por sobreposición de varias imágenes con transparencias relativas, sobreponiendo elementos sobre la imagen original a través de un proceso en el que trabaja desde “lo intuitivo [...] mi acercamiento al proceso es lúdico...juego con el material [que] me dice un montón de cosas; empiezo sintiendo cosas [yo] estaba cansada que todo tenía que tener una



Imagen 170: *Un número más*; Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Gómez se aproximó a la rigidez del cuerpo de los alumnos retratados como el elemento que configuraba en los sujetos de la foto una suerte de *anonimato* que se producía en los modos de alinear los cuerpos. Esta lectura le produjo la sensación de que ser un alumno en esa fotografía era un acto de soledad desoladora; ello la llevó a enumerar a cada uno de los estudiantes con un número rojo puesto sobre el pecho:

razón, no todo tiene que estar explicado de manera racional, puede haber otras maneras para explicar algo...yo no uso nunca bocetos, sigo el impulso y en un [momento] entras a un diálogo de otra manera...yo ya vi y ya tenía...fue como el orden...y de ahí surgió el diálogo con las imágenes...". Sol Gómez, *Conversaciones en torno a Mínga visual 15 Trilogía de un pasado tan presente*; Quito, Noviembre 2012.

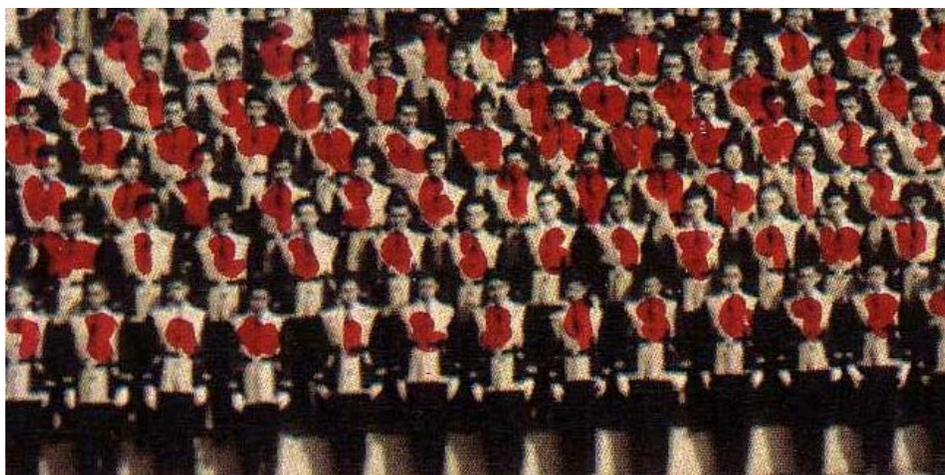


Imagen 170a: *Un número más* (detalle “a”); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

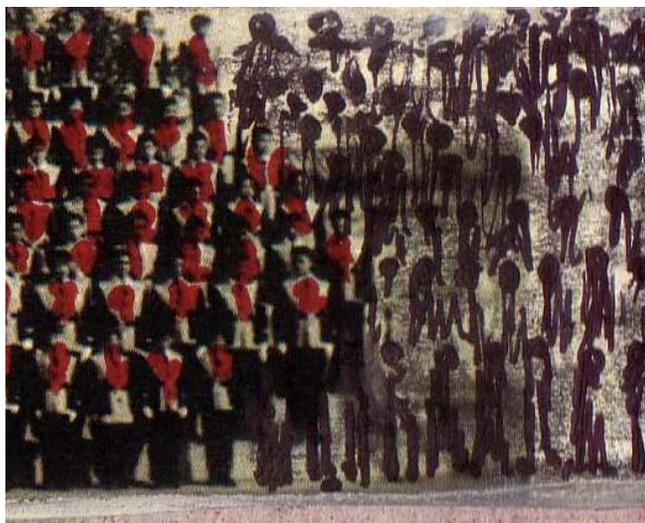
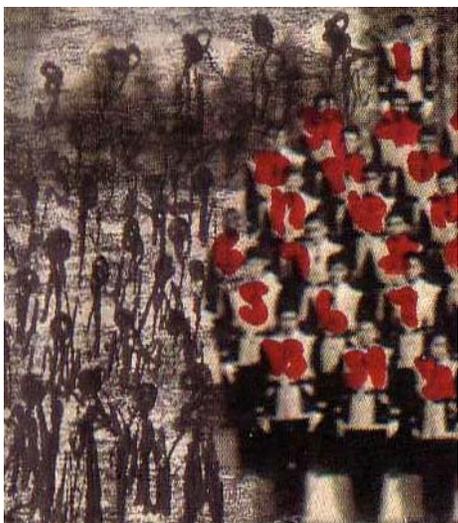


Imagen 170b-c: *Un número más* (detalles “b”, “c”); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, 2012.

Como una marca de propiedad del sistema, el número se vuelve color/matriz/secuencia infinita. En otras partes del collage, Gómez introduce fragmentos de la *ciudad letrada*, como señal del régimen de configuración de los cuerpos *dóciles y obedientes*. Así, en el encuadre original se ven sobrepuestos detalles de la clase escritural del notable:

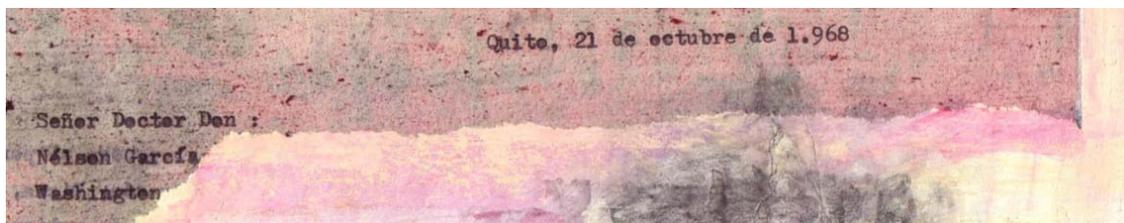


Imagen 170d: *Un número más* (detalle “d”); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.



Imagen 170e: *Un número más* (detalle “e”); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

El gesto de Gómez se centra en exagerar los signos ya preexistentes para visibilizar aquello que de pronto no resulta evidente.

GEOGRAFÍA DEL DESEO: SOMETIENDO EL TERRITORIO

En el deseo de Ibarra, como *ciudad letrada*, la idea de un orden ideal, desbordó los márgenes de lo urbano para mirar el territorio externo. El proyecto de la modernidad-capitalista ha estado vertebrado por siglos sobre dos ámbitos relacionados con el espacio: dominio y explotación del territorio. Esta relación de poder opera siempre a través de dos correlatos, el material-concreto y el simbólico. En el uno se consolida la accidentabilidad material del terreno bajo la administración física del poder [mediciones geodésicas, topográficas, etc.]; en el otro se generan y ponen en circulación determinados imaginarios encargados de legitimar la intervención física [progreso, desarrollo, integración, etc.].³³⁰

Para el análisis de la visualidad de tal consolidación del territorio en el caso de Ibarra, recogida en parte por las fotos del Foto Estudio Rosales, este proceso presenta dos momentos visualmente marcados y parcialmente traslapados: la consolidación terrestre de la salida al mar con la construcción de senderos, línea férrea y finalmente carretera hasta San Lorenzo; y la reestructuración de una ciudad que se soñaba cosmopolita.

[Trochas, senderos y una línea férrea...]

³³⁰ Esta dialéctica entre lo físico y lo simbólico en las políticas de modernización puede rastrearse en los discursos oficiales con los que el Estado-nación ha promocionado el Ferrocarril Nacional, las carreteras, la extracción petrolera, la minería, la construcción de represas hidroeléctricas, los oleoductos, etc.

Enrique Ayala Mora identifica la “ansiada salida al mar” como el móvil central:

el eje de su crecimiento económico era la colonización del cañón del Mira y la salida al mar, ese fue el gran objetivo que permitió incluso unificar a la ciudad, tan dividida por los enfrentamientos liberal y conservador, por ejemplo, siempre encontraba un elemento de unidad en la salida al mar, por otra parte es muy sintomático el que, por ejemplo, la Diócesis de Ibarra, Alejandro Pasquel Monge fue el gran líder de esa propuesta, el Vicario de González Suárez, de ponerle a la ciudad el objetivo de salir al mar, y ese objetivo de salir al mar unificó a la ciudad, eliminó las contradicciones³³¹.

La odisea de unir a Ibarra con el puerto de San Lorenzo del Pailón -ya sea como sendero, línea férrea o carretera- puede ser leída como el deseo de unas élites por someter un determinado territorio bajo su control. Interesante en el juego de centros y periferias antes explicado, es que en el caso de la salida al mar, este proyecto no estuvo abrazado tan solo por las élites locales del grupo de los notables, sino además por la clase popular agrupada entre otras en la llamada *Sociedad de Artesanos*:

conquistar el mar, no es un asunto sólo de las élites locales, pequeños terratenientes, hacendados, profesores, abogados, médicos, sino que eso también orientó a las organizaciones populares. Uno de los elementos fundamentales que agrupa a la Sociedad de Artesanos, por ejemplo, es la construcción del ferrocarril. El periódico de la Sociedad de Artesanos se llama “El Bien Social” que se publica también cerca de treinta años [...] está destinado a la gran obra del ferrocarril [que] logró consolidar una gran alianza local³³²

El sueño de una salida al mar controlada desde la capital de provincia puede ser rastreada en una línea del tiempo que atraviesa décadas de fotografías tomadas en Ibarra y que presenta las siguientes “instantáneas”:

a) **del sendero al terraplén del tren:** la salida al mar se inició transformando senderos en terraplenes con cuadrillas compuestas por indios, campesinos y algunos afros y estuvo supervisada por el grupo de los notables:

³³¹ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

³³² *Ibíd.*



Imagen 171: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo, 1925-28; Serie "Foto Estudio Imprenta Municipal de Ibarra".*

Las ya mencionadas *zonas del ser/del no-ser* se hacen visibles en la fotografía como si se hubieran “fundido” dos imágenes distintas en una sola:



Imagen 171a: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo 1925-28 (detalle superior); Serie "Archivo Imprenta Municipal de Ibarra".*

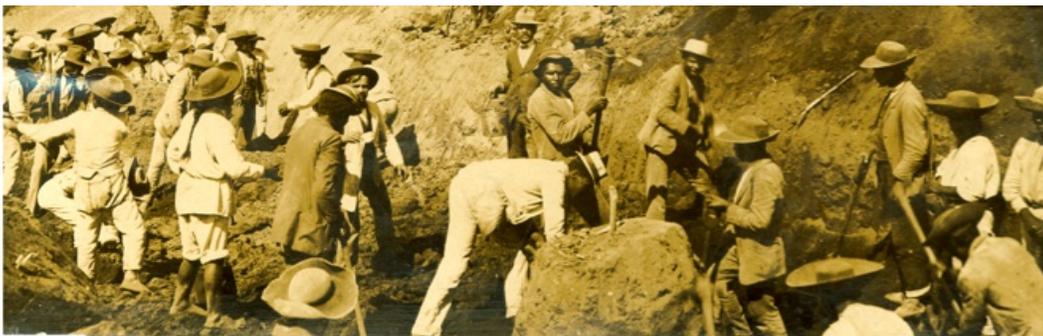


Imagen 171b: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo, 1925-28 (detalle inferior); Serie "Archivo Imprenta Municipal de Ibarra".*

En un laboratorio de plataforma_SUR los dos grupos fueron separados y “acercados” con distintas proporciones de tamaño para exagerar las distancias entre unos y otros:



Imagen 172a-b: intervención a la imagen *Pueblos de Imbabura con las Autoridades*; Quito, mayo de 2012.

Esta separación³³³ entre notables³³⁴ y subalternos produjo en determinados grupos un “blanqueamiento”; lo indígena se olvidó/negó, enviando al pasado y al olvido las formas de vestir “en las fotos de las mingas del ferrocarril [...] ahí están vestidos de indios, los que ahora van de civil”³³⁵. Estos procesos en los que la identidad no-blanca debe ser blanqueada resultaban frecuentes: “mi bisabuelo se apellidaba Pilacuán, pero se cambió el nombre y luego él y sus hijos usaron el apellido Sánchez, por eso ahora yo soy Sánchez y ya no hay ningún documento en la familia donde diga Pilacuán”³³⁶. En la lectura que distintos entrevistados hicieron de estas imágenes se usó con frecuencia el término quichua (o quechua) de la *minga*, entendida como el trabajo grupal basado en la reciprocidad: “toditos de lunes a viernes a trabajar en minga, ahí había una colaboración, era todos unidos”³³⁷.

Fabián Fuentes omite el elemento de la “unión” describiendo así la minga:

³³³ Ver también: Alex Schlenker, “Retrato en blanco y negro de un tren liberal: fotografías del ferrocarril ecuatoriano 1905 – 1935”, en Sonia Fernández (compiladora), *El ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2009, p. 199-214.

³³⁴ En una entrevista en que leyó estas imágenes, Carlos Emilio Pozo señalaba los hombres del detalle superior de la foto así: “Tal parece que fuera una, como una minga, ¿no?, [...], estos son los jefes, vea”;

³³⁵ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

³³⁶ Carlos Andrés Sánchez, Entrevistado por Alex Schlenker, mayo 11 de 2011.

³³⁷ Rafael Pupiales, *Historia Oral de la lucha por la tierra* p. 16.

“una minga [se hacía] para abrir algún tipo de camino o carretera [...] para abrir un camino o carrozal”³³⁸. Llama la atención que en un proyecto de génesis “blanca”, como la construcción del Ferrocarril del Norte, se haga uso de una forma de trabajo colaborativo que se articula en torno a la ayuda recíproca, por lo que, en principio, no contempla pago. Intuyo que al emplear el vocablo los grupos de élite le apostaron a su acepción que remite a “trabajo no remunerado”, aún así, en las fotografías es posible reconocer una “gran predisposición” de quienes integran las mingas³³⁹:



Imagen 173: *Indígenas de la esperanza*, 1928. Imagen 174 (*Otro aspecto de las Famosas Mingas para el Ferrocarril No. 2*, 1925-1928). Ambas imágenes Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

b) **Las celebraciones de anticipación:** como en una suerte de anunciación religiosa, la llegada de las distintas piezas que hacen una línea de ferrocarril [la locomotora (imag. 175) y el riel (imag. 176)] desató una serie de festejos que conmemoraban los “nuevos tiempos”:



Imagen 175: *Primera locomotora que llegó a Ibarra* (1928); Imagen 176: *Desfile con el primer riel por la Calle Bolívar* (1925), Ambas imágenes Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

³³⁸ Fabián Fuentes Valencia, entrevistado por Alex Schlenker, abril 04 de 2012.

³³⁹ El término minga (en quichua *minka*) trasciende la colaboración del día a día para transformarse en “unión de resistencia”, capaz de tomarse una hacienda; abordaré esta acepción más adelante.



Imagen 177: *Desfile en homenaje al Ferrocarril* (1925-28), Serie “Archivo Imprenta Municipal”.

En una ciudad tan marcada por un civismo colectivo y público como Ibarra, la celebración se adelantaba al acontecimiento mismo, anunciando aires de modernidad.

c) **La llegada del tren a San Lorenzo:** la [anacrónica] inauguración en 1957³⁴⁰ de la ruta Ibarra-San Lorenzo produjo un imaginario de integración cuya retórica sugería que Quito salía al mar por la vía del norte gracias a Ibarra. Ello permitió “unir la sierra con la costa, unieron el comercio entre la costa y la sierra y luego [...] hasta San Lorenzo, es un medio de transporte que es progreso”³⁴¹. En ese sentido el Foto Estudio Rosales produjo ese año una imagen conmemorativa que partía de una composición central articulada por el escudo de armas de la ciudad de Ibarra:



Imagen 178: *Inauguración Ferrocarril del norte*, serie “Modernidades”; Foto Estudio Rosales, 1957-58.

³⁴⁰ Llama la atención que el aeropuerto fue inaugurado un año antes, haciendo que el sueño de “salir al mar” se cumpla incluso después de haber alcanzado una suerte de integración/inclusión aérea.

³⁴¹ Antonio Dávila (60), entrevistado por plataformaSUR (202ab), noviembre 23 de 2011.

La imagen hace además alusión a la zona fronteriza entre Ecuador y Colombia. Tal conmemoración supuso una suerte de integración territorial en la que Ibarra debía jugar un papel central; algo que finalmente no sucedió³⁴².

d) **La ruta regular y sus imaginarios:** si bien es cierto que finalmente el tren unió a Ibarra con el mar durante casi cuatro décadas, dicha línea férrea no supuso un real desarrollo económico para la región de Ibarra. Esto se puede atribuir a dos razones: por un lado, aunque se llegó a

tener una salida directa al mar [...] disputándole a Guayaquil el monopolio del comercio exterior [...] luego que se terminó el ferrocarril no tuvo el éxito el puerto de San Lorenzo, entre otras cosas porque Guayaquil no permitió perder su monopolio, y porque además el puerto resultó que ya para los barcos que habían en los años 60 era demasiado pequeño, no se lo había dragado, las motonaves no llegaban, y entonces, el puerto quedó como lo que es ahora un puerto pequeño de cabotaje;³⁴³

por el otro lado, en términos generales, el ferrocarril en regiones de economía agrícola no logra retribuir a través del transporte de productos agrícolas ni una ínfima parte de su costosa inversión.

Para Rodrigo Duran es una *hermosa lentitud* ; el tren sirve para pasear, para nada más:

cuando yo era más o menos de la edad de unos diez años mi padre tenía comercio con Cancagua, y [...] me decía Rodrigo vamos a Cayambe. La víspera, yo no dormía de la emoción [...] y cuando me embarcaba era como ir a los cielos, era una felicidad inmensa. [...] era la emoción inmensa de viajar en el [tren]; una cosa que para mí era que no tenía palabras para agradecerle a mi papá que me llevaba (*se pone melancólico*). [...] provengo de una familia pobre [...] el último vagón era de primera pero mi papá para eso no tenía, sino en los vagones de carga. Sin embargo, yo salía a la puerta porque son unas puertas grandes, anchas, salía y veía el paisaje hermoso de la serranía ecuatoriana [...] es decir, que uno para viajar era por paseo. Por diligencia era demasiado lento, pero hermoso³⁴⁴.

³⁴² Por un breve período Ibarra se imagina a sí misma como parte de “un proyecto intermedio entre el ferrocarril y [la idea] de capital turística con la carretera de por medio. Fue el proyecto de “centro de la integración andina, Ibarra y Pasto se transforman en polos dinamizadores del proceso de integración fronteriza, hacen ferias, se intercambian productos”. Enrique Ayala, entrevistado por Samyr Salgado.

³⁴³ Enrique Ayala Mora, entrevistado por Samyr Salgado.

³⁴⁴ Rodrigo Durán (73), entrevistado por plataforma_SUR (AS.CL.AN), noviembre 23 de 2012.

El tren, “proyecto de progreso de una periferia que se sueña centro” se concibió como una obra vial encargada de la hazaña de unir e integrar, en definitiva, de articular el territorio nacional, al costo que amerite.³⁴⁵ Aún así, el tren no acompañó, ni propició un proceso de desarrollo industrial en el país. En las bodegas de los trenes no se transportaban productos de exportación. Más allá de ciertos productos agrícolas para un incipiente mercado regional, el ferrocarril del norte le permite a Ibarra soñarse metrópoli, aunque sin prisa.

[El aeropuerto “Atahualpa” de la ciudad de Ibarra]

Prácticamente al mismo tiempo que entró en funcionamiento la ruta Ibarra San Lorenzo, Ibarra ya contaba con su propio aeropuerto. Súbitamente -y sin que exista un vínculo "real"- el notable apela fugazmente a un origen indígena, como elemento constitutivo y original de su cultura, bautizando al aeropuerto, símbolo de la modernización, con el nombre de *Atahualpa*, último rey inca. Inclusión formal, exclusión real: el indígena halla así la integración en el plano simbólico que en la vida real le es negada a él y al negro. Ibarra recibió vuelos con anterioridad sobre una improvisada pista de tierra entre los años 1920/1930. Aquí la recepción que la élite local dio al aeroplano:



Imagen 179: *El telégrafo* (1920-30); en www.flickr.com/photos/84043/5915719680/in/photostream/

La imagen que circula en Internet es descrita así:

³⁴⁵ Clark cita el costo estimado del ferrocarril en casi 18 millones de U\$. Ver Kim Clark, *La Obra Redentora, El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Corporación Editora Nacional, Quito, 2004, p. 45.

El pájaro de acero llega a Ibarra: Las hazañas de los pilotos cruzando en solitario los mares o de aquellos que viajaban en la imaginación de los escritores, hizo que cada acción de los temerarios caballeros del aire sea un prodigio. Claro, había que recibirles como héroes de la modernidad. Aquí, con los trajes al estilo de la bella época francesa, las ibarreñas se disputan el honor de estar cerca del piloto, quien acaba de aterrizar en la avioneta "El telégrafo". Al fondo, un recio militar, a caballo, mira también solemne³⁴⁶.

En *Vuelo inaugural* Rosales se ubica en la línea de llegada del avión. La frontalidad da la sensación que tras una larga y paciente espera el anhelado progreso “viene hacia nosotros”:



Imagen 180: *Vuelo inaugural II*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957-58.

El encuentro entre progreso y sujeto del progreso se convierte en una celebración con un cierto aura religioso de *bendición* para las élites de *notables*. En medio del ritual el avión deviene en símbolo del progreso y se vuelve un objeto preciado para el retrato individual o grupal. No he hallado en el Foto Estudio Rosales fotografías de personas que se retrataran en presencia del tren, tal como se puede observar en *Avión I y II*:



Imagen 181,182: *Avión I y II*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957-58.

Un evento de esta magnitud obligaba a estar presente y a obtener un retrato como prueba; mejor aún si era en presencia del presidente de la República, José María Velasco Ibarra:

³⁴⁶ <http://www.flickr.com/photos/84043/5915719680/in/photostream/>



Imagen 183: *Vuelo inaugural III*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957.

El retrato es entonces certificación visual de lo acontecido; el canon fotográfico de la foto de viaje es el retrato frente a monumentos importantes: “yo estuve ahí” (Paris, NY, etc.)

Más allá de vuelos ocasionales, el aeropuerto de Ibarra no tuvo tráfico comercial durante el tiempo que existió; su función se relegó al plano simbólico en el que Ibarra era ya ciudad moderna. En el 2011 la alcaldía consideró que el espacio estaba subutilizado y que el mismo serviría para ampliar ciertas avenidas y dotar de un parque a la ciudad. En el 2012 el aeropuerto fue desmantelado en mutuo acuerdo entre el gobierno nacional y la municipalidad de Ibarra³⁴⁷; ello amenazó la estabilidad del imaginario de ciudad de mundo: “el pite de aeropuerto que servía, ahora no sirve para nada, [...] eso hacen los malos funcionarios”³⁴⁸, un reclamo de quienes, según Ayala Mora, “se quejan porque el Alcalde les quita el aeropuerto que nunca sirvió para nada, no hay un proyecto de ciudad”.

³⁴⁷ Diario HOY publicaba en marzo de 2011: “El aeropuerto Atahualpa, que funciona en Ibarra desde 1956, podría desaparecer para dar paso a la creación de un parque temático. Este proyecto fue presentado por Jorge Martínez, alcalde de Ibarra al Presidente de la República Rafael Correa, [...] para Carlos Arias, vicealcalde de Ibarra, el aeropuerto no ha cumplido la función para lo que fue creado. “Nosotros vemos que este sirve para vuelos muy pequeños y para la visita del Presidente de la República. El aeropuerto es un lugar que está subutilizado y no ha prestado ningún beneficio a la ciudad” [...] Aldo Recalde, jefe del aeropuerto Atahualpa expresó que “el aeropuerto fue uno de los mejores del país [con muchas] operaciones y [...] también sirve como una escuela de pilotos” [que] cumplen su entrenamiento en esa pista. Mauricio Herrera, piloto de planeador, explicó que Ibarra se está convirtiendo en un punto muy importante para el entrenamiento de los estudiantes de Ícaro y Los Andes. “Cerrar el aeropuerto va en perjuicio de la ciudad. Sin un aeropuerto no va a existir un desarrollo como quieren las autoridades”, sostuvo. <http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/aeropuerto-de-ibarra-podria-desaparecer-466567.html>; Ver además: Danilo Moreno, *Aeropuerto de Ibarra, un vuelo sin destino fijo*, Publicado 18 Agosto de 2011 en el diario el norte, ver: <http://www.elnorte.ec/ibarra/actualidad/9428-un-vuelo-sin-destino-fijo.html>

³⁴⁸ Antonio Pérez (60), entrevistado por plataformaSUR a.schlenker; (a.heredia, 212a), nov. 23 de 2011.

[El autódromo internacional de Yahuarcocha]

La otra obra emblemática en Ibarra es el Autodromo Internacional de Yahuarcocha, también conocido como Autódromo José Tobar Tobar. Se trata de una pista de asfalto que, pensada para el automovilismo deportivo, circunvala la orilla de la laguna Yahuarcocha ('lago de sangre'), al norte de Ibarra. El trazado se inició durante la década de 1960 y fue inaugurado finalmente en 1970. A decir por el tipo de negativo y revelado, estas fotografías, registradas a color, constituyen de alguna manera una de las últimas series que hizo el fotógrafo Miguel Ángel Rosales durante los últimos años de vida. Sus imágenes juxtaponen la afición del automovilismo con el paisaje idílico de Yahuarcocha:

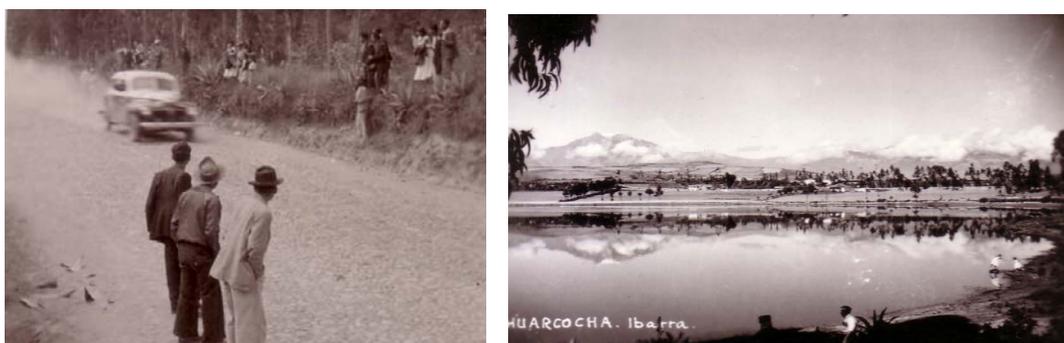


Imagen 184: Carreras, Imagen 185: Yahuarcocha I, Ibarra; Serie "Rápidos", Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Al sumar las dos imágenes se obtiene la siguiente secuencia en la que ya aparece en encuadre la pista de carreras alrededor del lago:

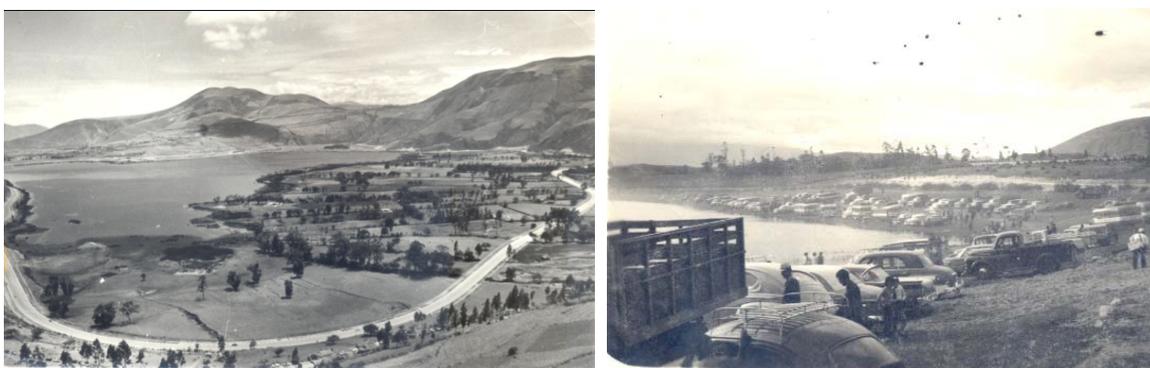


Imagen 186: Pista; 187: Yahuarcocha II; Serie "Rápidos", Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Una foto interesante es *en la curva*, imagen a color tomada por Rosales a inicios de los 70:



Imagen 188a: *En la curva*; Imagen 188b: (detalle); Serie “Rápidos”, Foto Estudio Rosales, 1970-75.

Un auto de carreras se aproxima al eje óptico del lente, mientras un hombre afro observa desde el borde del encuadre junto a su hijo. ¿Qué ha cambiado en estas décadas?

RESISTENCIAS COTIDIANAS

Si la primera parte de este capítulo se centró en analizar los modos en que el Foto Estudio Rosales retrataba al *notable* y su proyecto de *ciudad ideal*, en esta parte final del capítulo me interesa retomar la indagación de los *flujos de poder y resistencia* introducida al inicio de esta investigación. Después de haber expuesto en los anteriores acápite de este capítulo las distintas estrategias con las que el grupo de *los notables* hilvanaba sus retóricas de poder al interior de la ciudad letrada identificaré en la última serie de esta investigación posibles formas de resistencia que, desde lo cotidiano, amenazan con desestabilizar *el orden ideal* que el notable sueña desde el control del cuerpo y del territorio.

Una de estas estrategias de resistencia, denominada por Beverly como *ambigüedad*, fue analizada en el capítulo anterior en relación a las representaciones de género; me propongo ahora introducir la noción de lo *kitsch* como forma de resistencia estética que, desde una imitación de “mal gusto” sugiere por lo tanto una posibilidad de re-existencia en el ámbito de la disputa por los sentidos de la práctica cultural. En la última parte del capítulo me propongo llevar las categorías de *artificialización del lenguaje* de Severo

Sarduy a la fotografía de retrato en diálogo con la influencia del *kitsch* y la cultura de masas en la representación, conceptos desarrollados por Lidia Santos. El objetivo de fondo será el de indagar al mismo tiempo dos aspectos de lo (neo)barroco y kitsch en las imágenes: *forma* y *fondo* como indicios de modos de resistencia frente a los discursos oficiales y dominantes de la época (Estado, Iglesia, Escuela, Sociedad, etc.).

Así por ejemplo, al control corporal se le contraponen formas corporales “escurridas” que emanan de un cuerpo que reniega de la separación hombre-naturaleza que la lógica cartesiana de la modernidad-capitalista le ha impuesto. Al régimen corporal desnaturalizado se le opone el *eterno retorno al paraíso*, un imaginario en el que surge una corporalidad contraria: los cuerpos abandonan la rigidez y, mientras “vuelven a vivir”, logran sonreír. Una forma de re-existencia que Rosales captó de manera magistral:



Imagen 189, 190: *Paseos y cantos I-II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.



Imagen 191, 192: *Paseos y cantos III-IV*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

El reencuentro con el *yo desnaturalizado* llega incluso a buscar el contacto íntimo con el entorno natural que la *ciudad ordenada/letrada* ha excluido:



Imagen 193, 194: *Nuevos bautismos I-II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Se trata de retratos que le permiten al retratado ser fotografiado de “manera natural”. En relación a los llamados *paseos* que, a mediados del S. XX buena parte de la sociedad ibarreña realizaban con frecuencia, surge -tanto geográfica como simbólicamente- la noción de *distancia* entre lo natural y lo urbano: “hacer un paseo era muy agradable [...] hay por ahí muy buenas fuentes de agua que servían para todos los ibarreños irnos a bañar allá en Rumicocha que se llamaba, [...] era un paseo muy agradable. En ese tiempo nos parecía lejos. Ahora ya caminamos tranquilamente hasta allá y no parece que fuera muy lejos.”³⁴⁹

El cuerpo des-naturalizado no solo clama por el retorno a aquella relación con lo natural que la modernidad le ha arrancado, sino que además se niega a producir. Así la fiesta barroca del poder se ve desestabilizada con una suerte de *carnaval*, un momento en el que los tiempos -especialmente el tiempo productivo- se suspenden. Si en la fiesta barroca hay actores y espectadores que no abandonan, y mucho menos intercambian, sus roles y lugares de poder, en la fiesta carnavalesca todos los participantes son actores y espectadores al mismo tiempo; sus lugares de poder y contrapoder se diluyen en constantes flujos del tiempo suspendido. Se establece así para el carnaval un escenario abierto totalmente y se borran los límites entre lo público y lo privado. Si la fiesta barroca es ostentación y

³⁴⁹ Fausto Yépez, entrevistado por plataformaSUR.

seriedad, la fiesta carnavalesca -en su tiempo finito, momentáneo- es risa y burla que unifica en su acontecer esos opuestos que parecerían excluyentes: lo antiguo y el presente, lo bíblico y lo histórico, lo doméstico y lo exótico, lo sagrado y lo profano, lo público con lo privado. Mijail Bajtin considera a la fiesta carnavalesca una huida momentánea, provisional del orden regular del mudo y de la vida.

El concepto del tiempo para ello es provisional: el miércoles de ceniza pone fin al carnaval y a las rupturas que este acarrea. Queda claro para Batín, que el carnaval -contrario a la escenificación teatral del poder barroco- no se representa, sino que se vive y de manera intensa. El carnaval, y como tal la fiesta carnavalesca, alberga la expresión de la cosmovisión y la cultura popular. Una reacción que debe ser leída como respuesta a la sociedad de clases, en la que los “aspectos cómicos de la vida”³⁵⁰ devienen en ‘no oficiales’. El carnaval -vivido en su propio espacio ritual de la plaza pública- es el momento en donde reina una forma de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados por condiciones de clase y en donde aparece un lenguaje propio que habla de un “mundo al revés”: la permutación constante de lo alto y lo bajo a través de distintas formas de parodia, inversiones, degradaciones y profanaciones.



Imagen 195,196: *Tiempos suspendidos I-II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

³⁵⁰ Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, (El contexto de Francois Rabelais)*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, p.17.

Lo carnavalesco deviene al final en estética *kitsch* que, desde la imitación con mal gusto, parodia de manera ambigua al poder letrado del notable y su “buen gusto”.

KITSCH Y CULTURA DE MASAS EN LAS IMÁGENES DEL FOTO ESTUDIO ROSALES

Hay una categoría que he podido rastrear en las visualidades desarrolladas por el Estudio Rosales: *el gusto*. Lidia Santos aborda desde hace años varios aspectos del barroco y neobarroco en América Latina. Entre algunas de sus conclusiones está la idea según la cual *el kitsch* surge como un metalenguaje para “expresar la heterogeneidad de nuestra cultura [latinoamericana] en estos tiempos postmodernos”³⁵¹. Este lenguaje opera entonces como una estrategia que revaloriza los rasgos de la cultura popular frente a la alta cultura, poniendo en circulación determinados aspectos del imaginario colectivo. Santos plantea que tal confrontación de los gustos deriva en una *coexistencia de gustos*.

Lo carnavalesco desborda así lo corporal de la fiesta modificando la visualidad de objetos imitados por el subalterno. Algunas fotografías de retrato pueden ser leídas en clave *kitsch*, para buscar aquella tensión estética entre el *buen gusto* y la *copia o imitación mal hecha*³⁵². Para Santos esa tensión surge del encuentro entre *lo real* y *lo fingido* y se acerca así a *lo cursi*, vocablo castizo que, a diferencia del germanismo *kitsch*, en el que se alude a una estética centrada en la reproducción “tropezada” de objetos, recupera para el individuo “su vivencia caracterizada por un disfrute y un gozo donde se confunden las relaciones de sujeto/objeto”³⁵³. Lo *cursi* remite así a una mala administración entre el *ser* y el *tener*. Los reconocimientos públicos, las condecoraciones, la entrega de placas conmemorativas y demás celebraciones en que se destaca de manera explícita el devenir de determinados

³⁵¹ Lidia Santos, *Kitsch y cultura de masas*, en Schumm, Petra, (ed), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Vervuert&Iberoameric. Frankfurt, 1998, p. 338.

³⁵² Lidia Santos, *Kitsch y cultura de masas*, p. 341.

³⁵³ Ludwig Giesz en Lidia Santos, 1998.

personajes de la vida social y política de una comunidad operan bajo ese principio de la mala administración señalada por Santos. Surge así una visualidad que se ve atravesada por una suerte de *batalla de los gustos*. Ello puede ser rastreado en la secuencia *mi carro es de color* (de la serie *gustos dudosos*), fotografías en blanco y negro que posteriormente fueron coloreadas en el Estudio Rosales³⁵⁴:



Imagen 197a-b, 198a-b: *Mi carro es de color I-IV*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1955-60.

La descripción del gusto kitsch que hace Lidia Santos abre la posibilidad de interpretar esa mala imitación del gusto refinado que las clases populares hacen como un recurso de reconocimiento de tal estrato. La *copia* a la que las lecturas del *mal gusto* hacen referencia se limita a reproducir de manera general un número limitado de aspectos del original que se copia “a la distancia”, desde el propio lugar de enunciación y con los recursos de los que se dispone. Al tiempo que la copia imita y simula, establece una

³⁵⁴ A decir del fotógrafo Germán Díaz: “algunos fotógrafos coloreaban ellos mismos las fotos que el cliente quería a color [...] otros mandaban a colorear a personas que sabían hacer. Aquí [en mi estudio] yo mismo coloreaba con óleo transparente”. Germán Díaz, entrevistado por Alex Schlenker.

sorprendente paradoja. En una misma operación se superponen dos intenciones: la copia kitsch visibiliza la distancia económica y social entre los grupos del original y de la copia y advierte la determinación por acortar dicha distancia. Tal ejercicio supera la mera denuncia de la diferencia, la cual se convierte en el generador de la búsqueda de maneras para alcanzar un ascenso social. Una secuencia de imágenes que ilustra muy bien este mecanismo es *pose con ruedas*, la cual incluye dos imágenes de los años 30's/40's de la alta sociedad y dos imágenes de los 50's/60's de los estratos populares. En ambos momentos queda clara la necesidad de exhibir el objeto que remite a un determinado estatus social. La relación *ser-tener* se representa visualmente en estos retratos en los que el vehículo automotor se convierte en el objeto central de un discurso iconográfico que condiciona lo que Berger llama las *maneras del ver*³⁵⁵.



Imagen 199, 200: *Pose con ruedas I-IV*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-40/1950-60.

Santos establece un campo semántico que se extiende entre dos vocablos: *lo kitsch* y *lo cursi*. Asumiendo que en el primero se trata de un germanismo que ha ingresado a inicios del siglo veinte al castellano, Santos examina la definición del vocablo *cursi* elaborado por

³⁵⁵ John Berger, *Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Rowohlt, Hamburgo, 2000.

autores como Corominas y Pascual: “en la palabra española [cursi], la carga semántica de ostentación, refiriéndose a la persona que aparenta lo que no es”³⁵⁶. La tensión que surge entre la ostentación y la falsa apariencia remite de nuevo a la categoría de buen y mal gusto. Para las clases dominantes existen pocos objetos – de hecho los más exclusivos – con los que es posible ser retratado: autos, yates, casas, caballos, perros, entre otros. Son objetos que deben ser leídos como selectos y de difícil adquisición y por lo tanto “retratables”. Ese concepto de selectividad es rara vez asumido por las clases populares, las cuales ejercen con plenitud su derecho a exhibirse junto al objeto que ellos consideren apropiado. En secuencias como *mi tocadiscos* no solo se restituye la legitimidad de un *gusto otro*, sino que además se enuncia una exhortación a reconocer el ascenso social en disputa.



Imagen 201, 202: *Mi tocadiscos I-II*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1960-65.

Desde el discurso del *buen gusto* la misma imagen sería interpretada como un “tener demasiado sin haber aprendido a ser, o no tener acceso a las reglas del buen gusto”³⁵⁷. Una interpretación que busca reconstruir una frontera cada vez más frágil entre las clases sociales en tensión. Un ejercicio de dominio que pretende legitimar en nuevos discursos la confrontación entre civilización y barbarie. Será importante entonces indagar en adelante sobre las posturas que los fotógrafos del *Estudio Rosales* desarrollaron al respecto y codificaron en sus diversos lenguajes fotográficos.

³⁵⁶ Corominas & Pascual en Lidia Santos, 1998, p. 345.

³⁵⁷ Lidia Santos, *Kitsch y cultura de masas*, 1998, p. 345.

La interpretación del retrato –en especial las de épocas pasadas– puede aportar elementos para la construcción de sentidos para una comunidad. En el caso del *FER* es importante generar una metodología propia para tal operación. Si bien es cierto que el barroco como lenguaje se configuró mayoritariamente en la literatura, la pintura y la arquitectura (tanto en Europa como en América), no es menos cierto que el barroco también vertebró una determinada forma de ideología de lo estético, cuyos principios (abigarramiento, exceso, exageración, ornamentación, etc.) permearon distintos aspectos de la vida social y especialmente cultural de nuestras regiones latinoamericanas. En tal virtud, creo que es posible poner en diálogo ciertos lenguajes fotográficos con algunas de las ideas de las distintas teorías que buscan aportar elementos para el entendimiento del fenómeno del barroco y del neobarroco.

Este tono kitsch de fotos “de mal gusto” expone la ostentación del poder como ‘vehículo de integración al sistema dominante’ y en este sentido juega con la apropiación de dichos códigos; su manipulación y dominio permiten a los distintos grupos insertarse de manera ambigua en un sistema de dominación en donde encontrarían beneficios de distinta índole. Lo (neo)barroco se articula al mismo tiempo como lenguaje y como modo de pensar. Una suerte de cosmovisión que abarca ideología, cultura y la condición social del notable, ejecutor de un proceso que subalterniza al indio y al negro inicialmente, a las clases populares posteriormente. Irrumpe así en el proyecto modernizador -aquel que servirá de fundamento para la nueva identidad ibarreña- desde una marginalidad social e histórica de indios y negros y campesinos que de tanto mirar ahora se hacen ver.

5. CONCLUSIONES

ESTRATEGIAS-OTRAS PARA (RE)APRENDER LA MIRADA: A MODO DE CONCLUSIÓN

Dice un proverbio árabe que *un lugar de llegada es al mismo tiempo un lugar de partida*. En ese sentido me interesa pensar estas conclusiones no solo como instancias de cierre de un determinado proceso, sino además como detonantes de futuros proyectos en incursiones sobre lo visual a ser desarrollados desde el proyecto **plataforma_SUR** – algunos de los ejes de reflexión/acción que se desprenden de esta investigación están siendo desarrollados al momento.

Esta tesis no se centró en la reconstrucción de determinados hechos históricos, sino en la lectura –casi forense- de las **narraciones visuales** desplegadas al interior de la imagen de retrato. Este ejercicio, en diálogo con elementos del contexto cultural, se vuelve así una posible interpretación de los hechos registrados. No la última, ni la única.

Ante el desafío de leer la representación visual hay un complejo entramado de elementos que se conjugan en la toma fotográfica de un retrato. Aparte de los aspectos “tangibles” como la cámara misma, el vestuario, los elementos introducidos en el encuadre, etc., están el retratado y el fotógrafo. Este último se convierte irremediabilmente en una suerte de mediador visual e iconográfico que compone sus encuadres a partir de determinados filtros culturales, sociales, educativos -y para el caso de los Rosales-, político. Por otro lado están los deseos -tácitos o manifiestos- del retratado para ser fotografiado de una manera específica. La mediación de *lo real* se ve entonces atravesada por los rasgos de aquella realidad subjetiva que, en forma de **escenificación** de determinados relatos y discursos, constituye finalmente al fotógrafo en autor, portador de un lenguaje con rasgos estéticos específicos.

El acto fotográfico, aquel ritual en el que se encuentran fotógrafo y fotografiado, permite que un tiempo-espacio determinado pueda retornar a nosotros de múltiples formas una y otra vez, cada vez que posamos nuestra mirada sobre las *superficies significativas* de lo bidimensional. Como en un acto de magia, proyectándonos sobre su superficie, invocamos aquel crono-topos ya transcurrido pero presente “de nuevo” de algún modo. Aún así, para leer estas imágenes no “viajamos” al pasado para invocarlo y reconstruirlo de nuevo. Se trata de indagar -desde y para el presente- determinadas lógicas en los actos de relacionarse unos con otros y los modos en que dichas relaciones han sido registradas/documentadas y, finalmente, escenificadas.

Al no conocer con exactitud cómo surge una imagen, anticipamos las posibles relaciones entre quien retrata y quien es retratado. La mirada recupera en esa *especulación sobre lo representado* solo fragmentos de lo que habría ocurrido aquel día. Si las imágenes –ese es el caso en el Foto Estudio Rosales- no vienen acompañadas de apuntes, anotaciones o el testimonio de quien está retratado en la foto (las imágenes de retrato permiten creer que existió una negociación, un cierto consentimiento a ser fotografiado), las posibilidades para leer las imágenes se centran en primera instancia en lo que la misma foto nos dice a través del lenguaje corporal y gestual de sus retratados, a través del vestuario y de los accesorios incluidos y, de manera inseparable en el encuadre y la composición seleccionados, así como la iluminación y la exposición desarrollados por el fotógrafo como rasgos generales de una determinada visualidad.

Las lecturas del corpus de retratos del FER no sugieren escenas de validez universal, sino posibles puntos de reflexión que abren posibilidades para *desafiar* y *desestabilizar* ciertas formas de poder y sus respectivas retóricas visuales [y en este caso

fotográficas] para representar, legitimar y eternizar tal poder. Una posible lectura de la relación entre tejido social y representación fotográfica me llevó a (re)ordenar una fracción del fondo visual del FER en tres series de retratos que a su vez pueden ser leídas como un “**gran álbum familiar**” que incluye representaciones que adquieren sentido en la relación proximal de unas imágenes con otras, casi como en un montaje fílmico en torno a un posible *acontecimiento ritual* (bautizo, primera comunión, boda, graduación, juramento, suscripción de firmas, velorio, funeral, discurso, etc.).

En términos de escenificación, el personaje más poderoso de estas representaciones es el *notable* (un sujeto blanco-mestizo-urbano-patriarcal de la clase burócrata de Ibarra, heredero de un poder abandonado por la clase terrateniente) quien elaboró complejos discursos articulados a partir de unas jerarquías de clasificación y exclusión (clase, etnia, género, etc.) que transitaron al encuadre fotográfico configurando su composición como correlato. El retrato fotográfico sirve a las élites locales como *evidencia visual* del origen y destino de unos grupos sociales [y étnicos] por sobre *otros*. Surgen así dos momentos en el retrato fotográfico: el acontecimiento ritual y el anterior (pre)acontecimiento de clasificación que dio lugar a la escenificación del ritual retratado. Para los fines de esta tesis abordé el acontecimiento pasado como una *irrupción* en la realidad; la fotografía no solo registraba el evento acontecido, sino la mirada “*estetizante*” que el fotógrafo desarrolló sobre el mismo.

Este sujeto notable sueña en sus imágenes una ciudad que ignora el orden real/material de su existencia a favor de una norma de conducta, responsable de la visualidad del retrato, que lo eterniza como hombre serio, culto, democrático, justo y devoto; jamás como gracioso, divertido, fiestero o burlón. La norma de seriedad parte de

unas prácticas corporales que inician en la escuela y se prolongan a lo largo de la vida social. Aún así, tal proyecto moderno incorpora de modo parcial/incompleto las retóricas modernas. La relación de *centro-semiperiferia-periferia* -apenas una de las jerarquías globales de poder rastreadas en esta investigación- tiene una peculiar forma de reproducir a escala local lo que acontece a escala global: la *periferización del otro* (jerárquicamente inferiorizado) para alcanzar el estatus de centro (jerarquía superior), lugar de un progreso que siempre es en detrimento de algo que se sacrifica. Los sueños de modernización que se suscitan al interior de la ciudad devienen muchas veces en posteriores vacíos y abandonos. Es entonces desde estas precisiones que sugiero entender las posibles relaciones sociales de dominación y resistencia del acto fotográfico y la visualidad que tal acto implica como campo de tensión y de disputa que, de una u otra forma, va incorporando a los grupos subalternos al encuadre.

En el marco de una serie de encuentros de diálogo y experimentación que denominé *mingas visuales* surgió una segunda estrategia que permite entretejer la lectura hecha en primera persona (*yo*) con la lectura de otros observadores (*nosotros*). Así, en esta suerte de *comunidad de observadores* la estrategia de *mirar-con*, como un acto de construcción de sentido, no lleva el acento en definir si la lectura es verdadera o falsa, sino en decidir qué hacer con tal interpretación. Las estrategias aquí desarrolladas no apuntan a un ejercicio de crítica posmoderna en el que “todo vale”, sino en leer las imágenes lo más cerca posible al contexto histórico del que salieron; tal contexto ha sido reconstruido provisionalmente a partir de estudios históricos publicados por distintos autores y de los testimonios recabados en entrevistas y conversaciones con distintos habitantes de Ibarra y la región circundante.

Sugiero leer el acto fotográfico como una visualidad de varias capas; una de ellas está compuesta por la contextualización histórica del entorno. Esta investigación no asume los datos de las fuentes, especialmente de las orales, como verdades últimas. Futuras investigaciones pueden ampliar o aclarar determinados elementos de tal contexto; las lecturas visuales aquí desarrolladas pueden ser una herramienta para la revisión historiográfica del mismo; el contexto sugerido aquí está abierto a que otros investigadores interesados en el tema puedan continuar el análisis aquí iniciado.

Leer las fotografías deviene en *recordar* y recordar es de algún modo *conocer* algo olvidado; el *conocimiento* a su vez es siempre *conocimiento del mundo*. En tal virtud, más allá de analizar y replantear las formas de producir jerarquías del conocimiento, cabe tomar en cuenta que al recordar, todo sujeto situado temporal y espacialmente en la experiencia específica del mundo vivido, genera una forma de conocimiento útil en mayor o menor medida para su vida; un desafío para mirar al mundo desde su propia experiencia [estética]. Los testimonios recabados devienen en un acto de conocimiento compartido. No se recuerda para la soledad, se recuerda para el intercambio de vivencias, experiencias, ideas.

En ese sentido la idea de una *poética*, como forma de construcción de miradas subjetivas que, a través del diálogo [de actos del habla] especula sobre las múltiples verdades posibles desde el lenguaje visual, es una posibilidad para irrumpir política y epistémicamente sobre la representación. Al “mirar” los retratos, el entrevistado selecciona ciertas palabras y reprime otras. Ello no solo norma la manera de hablar, sino además de pensar. Se traduce así un lenguaje del pasado, aquel en cuyo marco se dio el retrato fotográfico, hacia un *lenguaje del presente* en donde el sujeto que habla es parte de lo dicho, no puede separarse, no puede distanciarse; se vuelve parte de la traducción, de la

interpretación visual del pasado retratado. La *forma estética de lo poético*, como forma subjetiva específica frente al mundo, deviene en conocimiento construido en diálogo, un “estar juntos” en el mundo a través del lenguaje.

Una tercera instancia de lo posible, desarrollada en el marco de la presente investigación, se inserta en las posibilidades que surgen al “**intervenir**” (se podría hablar incluso de “responder a”) determinadas imágenes de las distintas series. Tal estrategia, a más de abrir múltiples posibilidades de auto-indagación a quien hace la intervención visual, disuelve la noción propuesta por distintos autores según la cual “un instante es fijado para la eternidad”. La digitalización de una imagen fotográfica (el original permanece intacto) permite poner copias de excelente calidad en manos de quienes “reviven” momentáneamente ese instante para tomar una postura frente al mismo; una posible *estrategia de respuesta* a lo representado/puesto en escena. Esta investigación recogió algunas de estas intervenciones desarrolladas por determinados/as experimentadores/as en algunas de las *mingas visuales*. Los posibles sentidos que se desprenden de estos ejercicios amplían los sentidos originales de los distintos retratos.

La fotografía de retrato –en especial aquella depositada en archivos o fondos determinados- presenta dos problemas esenciales al momento de ser analizada e interpretada. Por un lado existe muy poca crítica [visual] escrita sobre estas imágenes en su momento. En tal virtud no sabemos lo que el espectador pensaba de las fotografías –para nuestro caso del Foto Estudio Rosales-; algo se puede recuperar a través de testimonios, pero esos –aunque sean de testigos de época- se articulan desde el presente, es decir 60 a 80 años después de haber sido tomadas. El segundo problema, más de tipo ontológico - inscrito en el primer siglo de existencia de la fotografía (1850-1950)-, es que la fotografía

fue reducida rápidamente a huella de lo real, lo cual, negándole el estatuto de expresión estética, la limita a una forma de reproducción de la realidad, olvidando que, a más de ser índice de un acontecimiento, es una forma expresiva autoral: la mediación de lo real no es realizada por la cámara, sino por el fotógrafo.

La imagen no se compone de unidades básicas que por separado generen fragmentos de sentido a ser unidos en el análisis. Las partes visuales existen como piezas de un todo; es en ese nivel relacional en el que logran decir “algo”. Un personaje y no otro, una postura, un gesto, un objeto en el encuadre despliegan un *relato específico* en relación unos con otros. Separar tales elementos da lugar a otros relatos. Eso lo demostró Daniela Ortíz al separar los personajes de *retrato de familia*.

Las imágenes del Foto Estudio Rosales obedecen a una manera específica de “mirar” el mundo, y por lo tanto de representarlo. En los retratos seleccionados se narran los modos en que determinados grupos sociales habrían construido de manera consciente o inconsciente formas de entender y representar distintos aspectos de la vida social: el tiempo, la familia, el espacio, el progreso, el origen, la clase/las castas, el género, la edad, el conocimiento, la fe, etc. En el retrato fotográfico la negociación tácita entre retratado y retratante despliega, a través de una *puesta en escena*, una determinada *diferencia* que se vuelve fundamental para quien la enuncia (en palabras de Hall, es a partir de la misma que uno puede construirse a sí mismo). Esta diferencia se inscribe en las *condiciones de dominación* de determinados grupos (criollos, blancos/mestizos) sobre otros (indios, negros, clases populares, etc.) a más de la forma de retratar a la mujer en la sociedad blanco-capitalista-patriarcal y, finalmente el propio territorio geográfico y corporal y la relación que con el mismo establecen los distintos grupos. Las series obedecen a una cierta

puesta en escena; con lo que el concepto que mejor ilustraría el de una **representación construida** frente a las denominadas *zonas del ser y del no-ser* a las que se refiere Fanon sería el de **protagonismo**.

En ese sentido el personaje *más protagónico* es sin duda alguna el hombre blanco-mestizo de clase alta con instrucción, el *notable*. Alrededor de este sujeto notable las relaciones de poder no son unidireccionales. Al contrario, se trata de complejos *flujos de poder* que enfrentan y entrecruzan los deseos del notable por el control de la *ciudad ideal* con las múltiples formas de resistencia e imitación del sujeto subordinado. Hay dos premisas que me permiten precisar las tensiones generalmente simplificadas en el binarismo opresor-oprimido: **no hay opresión sin resistencia**; y **todo opresor que se asume como “centro” es a su vez una periferia de otro centro**.

Las series confirmaron, en diálogo con las entrevistas realizadas, que este sujeto ordenaba el *territorio físico* en primera y por correlación el *territorio simbólico* en segunda instancia. Desde sus deseos y anhelos de “ciudad moderna” el notable ordenó frente al lente a unos y otros retratados. Según sus percepciones, indios y afros debían estar ausentes del encuadre y si eran incluidos, debía ser en *lugares específicos de la composición* que, en relación al poder blanco-mestizo, dejaran en claro cuál era *su lugar* en la foto y en la misma historia. Algo similar se dio en relación a la mujer. Los lugares “centrales” de la fotografía le estaban reservados al varón; si ella pertenecía a la misma clase-social/grupo-étnico, podía aparecer en la fotografía, pero siempre en relación [de subordinación] a él. Si ella pertenecía a otra clase social sería retratada en relación a su oficio de empleada doméstica o de niñera. En muchos retratos es posible advertir a determinadas mujeres blancas

reconstruyendo sobre las mujeres indígenas o negras el esquema de exclusión con el que el patriarcado las clasificó a ellas mismas.

Nuestra relación con el lenguaje escrito/hablado/visual nos introduce a distintas dimensiones que se inscriben en lo real, lo simbólico y lo imaginario. Es en la escenificación [fotográfica] del poder en donde este impone su estructura al subalterno quien reconoce de manera inconsciente el origen casi divino de ese poder. Tal despliegue, retratado fotográficamente, sugiere una eternidad que, desde la imagen insinúa una superioridad a seguir, o por lo menos a imitar, y cuya escenificación deviene inevitablemente en una mecánica centrada en *espectacularizar la diferencia* y en donde unos admiran y envidian el poder de otros. Los ritos fotográficos inscritos en el retrato son pensados para lo público, así el despliegue que el poder realiza se inscribe en una lógica similar a la de los ritos ceremoniales del culto religioso.

Estas relaciones de poder y dominación, que propongo llamar “flujos de poder”, pueden ser rastreadas en la visualidad que se desprende (sin limitarse a la misma) de la superficie de la imagen fotográfica. La fotografía (del *Estudio Rosales*) puede ser leída como visualidad ambigua. Las imágenes no necesariamente son leídas como el poder quisiera, las mismas pueden legitimar o criticar al mismo tiempo una determinada teatralidad y espectacularidad del poder. Ello implica que debe haber una traducción [cultural] de lo hallado al ámbito del lenguaje de la palabra. Aquello que vemos ha de ser verbalizado para la consabida negociación de sentidos; surgen así posibilidades de descolonización inscritas de manera potencial en las mismas prácticas de colonialidad³⁵⁸.

³⁵⁸ A partir de esto sería interesante desarrollar un debate en torno a la idea de Walter Mignolo según la cual las estrategias de descolonialidad serían constitutivos de la misma modernidad: “si la colonialidad es constitutiva de la modernidad puesto que la retórica salvacionista de la modernidad presupone la lógica opresiva y condenatoria de la colonialidad (de ahí los *damnés* de Fanon); esa lógica opresiva produce una

Tales flujos de poder, en tanto campo de disputas por el sentido de la representación no pueden ser reducidos al esquema común que, en clave fanoniana suelen hacer de las zonas autores como Ramón Grosfoguel, entre otros:



Imagen 203: *las zonas del ser y del no-ser*. Diseño: Alex Schlenker/plataforma_SUR, 2012.

Así hay que pensar toda la *zona del ser* (1) como *zona del no-ser* de otra *zona del ser* (2) mayor (semi-periferia-periferia); al mismo tiempo hay múltiples formas de habitar la *zona del no ser*: resignarse, fingir, blanquearse, resistir, responder, etc. Los intentos por describir/graficar las formas de dominación sobre el *otro* y las respuestas de este, fueron confirmando la sospecha según la cual todo poder implica una resistencia. Ello me llevó a nombrar las relaciones de poder entre aquel que mira frente a quien es mirado como ***cartografías flotantes del poder***; unas formas temporales para describir determinados procesos sociales/culturales³⁵⁹.

Tal *cartografía*, una herramienta útil que sirve como referente para entender la manera en que a nivel visual se han estructurado las prácticas de representación el sistema-mundo, puede ser ampliada con otras jerarquías acorde a cada realidad. Tales posibilidades surgieron en diálogo con distintas propuestas para descolonizar determinados ámbitos de la vida, por ejemplo a partir de una crítica decolonial que puede ser útil para (re)pensar la representación de los *otros*. Aquí el boceto de un gráfico que complejiza tal relación:

energía de descontento, de desconfianza, de desprendimiento entre quienes reaccionan ante la violencia imperial. Esa energía se traduce en proyectos de de-colonialidad que, en última instancia, también son constitutivos de la modernidad.” Walter Mignolo, *El desprendimiento*, traducido por José Romero, Caracas. Documento digital disponible en www.tristestopicos.org

³⁵⁹ Ninguna cartografía es exacta; toda forma de representación es incompleta y temporal hasta ser confirmada o sustituida (en ambos casos de manera temporal nuevamente).



Imagen 204: *flujos de poder/resistencia en las zonas del ser/no-ser*. Diseño: A. Schlenker/p_SUR, 2012.

Ello implica pensar la colonialidad del poder no como una relación unidireccional entre poder y subalterno, sino como un complejo *flujo de relaciones de poder y contrapoder* en donde el mismo dominador deviene por instantes en “amable” y los propios grupos subalternizados pueden llegar a reproducir en su interior formas de dominación de unos sobre otros (mujeres blanco-mestizas sobre mujeres indias o negras; indios de la ciudad sobre indios del campo; hombres negros sobre sus mujeres negras, etc.).

Es cierto que el poder excluye nombrando y clasificando -entre otras formas a través de los actos fotográficos que eternizan a unos y *otros* en determinados lugares de la biopolítica- y no es menos cierto que quienes son relegados a *la zona del no-ser* no necesariamente persiguen una resistencia que se proponga desmontar las estructuras de clasificación. En muchos casos se trata de desarrollar ciertas estratagemas para pasar a la

zona-del-ser. Una *mimesis* que termina por configurar una suerte de asíntota en la que nunca se llega al nivel cero de exclusión. La diferencia opera como potencial de asenso que, en palabras de Hommi Bhabha “nunca es suficiente”. De cara a futuras investigaciones centradas en el análisis de la visualidad, me interesa menos centrarme en las formas con las que el poder somete a ese *otro* excluido, -una condición que, en muchos casos, ha sido probada ampliamente-, sino rastrear las distintas formas de ***colaboración/resistencia/contrapoder/contracultura*** que el subalterno desarrolla como estrategias de supervivencia física y simbólica en el plano de la representación.

Frente a estos deseos de blanqueamiento es necesario desarrollar ***estrategias de desenganche*** antes que aspirar a habitar la zona del ser. Para ello es central conocer/definir el lugar específico de la experiencia vital desde la cual surge el impulso del acto estético-creativo [el cual no se limita a lo artístico] frente a la forma de dominación. Así, frente al reto por pensar estas formas de desenganche, propongo hablar de experimentadores, y no de artistas. Este desplazamiento semántico implica la superación de distintas formas de producción simbólica limitadas a actores legitimados por el sistema/institución del arte. El experimentador no persigue “formas cerradas” (en tanto obras terminadas), con las cuales insertarse en el sistema del arte (galerías, museos, centros de arte, etc.); su accionar se centra en explorar, en diálogo con otros sujetos, experiencias y nodos, distintas experiencias vitales, significativas y potenciales para restituir el sentido de la vida desde unos determinados ***modos y estrategias de ver y ser vistos***.

Las imágenes se vuelven *ambivalentes*, configurándose desde el poder que las encarga y constituyendo al mismo poder a partir de la representación que hace a través de una visualidad que desborda el encuadre, el estudio y el marco del portarretrato. La

visualidad, específicamente la del Estudio Rosales, se configura desde unos modos de auto-percepción de las élites blanco-mestizas que, a su vez devienen en matriz referencial para los demás grupos sociales: “así somos/así no son ustedes!”

Parte de las estrategias de la Modernidad buscan construir y administrar las subjetividades [productivas] por el control político de la representación, en tanto detonador de la sublimación del deseo por un *otro* distinto a quien mira. Romper con esa lógica, generar un *desenganche*, no implica tomar más fotos o tomar otras fotos, implicar desarrollar un uso distinto de los modos de mirar(nos). El primer paso para detonar tal desenganche desde la experimentación implica el paso de lo icónico a lo visual, una condición que desborda el intento por clasificar las representaciones en fotografía, arte, comunicación, etc.; hace falta tomar en cuenta las prácticas encargadas de producir, circular y consumir la producción de significado cultural de tipo visual.

En los modos de mirar y de hacerse mirar subyacen expresiones de procesos humanos que (re)conectan a unos sujetos con otros, a través de un proceso que nos obliga a entender que la comprensión, en tanto encuentro significativo y potencial entre seres humanos sensibles, surge en la conjugación de dos instancias: el sentido es creado por unos y asimilado por otros³⁶⁰. Me interesa abandonar el presupuesto universalista según el cual la imagen “lo dice todo”, para sugerir que las imágenes *son* en la medida en la que las leemos en diálogo unos con otros; las imágenes ante todo *nos dicen algo de nosotros mismos*. Las fotografías no portan verdades universales, sino posibilidades de entablar un diálogo significativo con otro que parte de nosotros.

³⁶⁰ Kusch agrega acertadamente que “el sentido de una obra no se agota con el autor, sino con el pueblo que lo absorbe.” Rodolfo Kusch, Op. Cit., p. 116.

Uno de los primeros desafíos del diseño de estrategias conceptuales y metodológicas para el análisis de la visualidad de un determinado entramado (social, cultural, económico) pasa por la revisión de esta relación objeto-sujeto y la suspensión estratégica de las distintas fronteras disciplinares. Hace falta superar la noción metodológica que, desde la visión mecanicista de las Ciencias Naturales enfrenta al *sujeto investigador* con un *objeto investigado* distinto a él. Este ejercicio de mirar como fotógrafo –con décadas de distancia- lo que otro fotógrafo ha mirado tiñe el análisis de subjetividad. A este proceso “contaminado” se suman las voces de un sinnúmero de interlocutores que – con sus testimonios o sus intervenciones artísticas- aportaron en la indagación y disseminación de sentidos. Esta comunidad de observadores para *mirar-con* me lleva a hablar de *experiencias de investigación* (antes que solo de resultados de investigación) como experiencias humanas de inter-aprendizaje en las que la distinción de sujeto y objeto se disuelve en los encuentros que surgen.

A partir de esta indagación la mirada del experimentador debe allanar el camino para retornar sobre el *Yo*, sobre esa *selfness* tan opuesta a las indagaciones por el *otro*. Parte del posible desenganche pasa por el desafío que debe asumir el experimentador para reconfigurar el régimen de la mirada moderno-colonial sobre la propia existencia. Si la ciencia moderna busca a un *otro* al que mirará desde la distancia epistémica y ontológica, la experimentación visual crítica podría asumir desde su accionar que no puede haber *otro*, porque este *otro* es parte de *nosotros*, ese *nosotros* que hace el estudio. Así, investigar desde lo estético implica pensar y accionar unas políticas de (auto)existencia que nos permiten indagar desde el acto artístico en ese *nosotros* cuya existencia será puesta en diálogo con otras miradas similares.

Preguntar por la representación es además un ejercicio de *auto-enunciación* que debe regresar al investigador/a la responsabilidad de indagar en su propia condición étnica, de clase, de pertenencia, etc. Esta inclusión crítica/política del “yo que pregunta” implica asumir un lugar concreto y visible en la indagación que se propone y desarrolla. Este ejercicio de situarse frente a determinados procesos -de manera específica en el ámbito del saber, del ser y crear- supera la visión universalista de un conocimiento general con validez universal. El sujeto de estas indagaciones en lo visual se sitúa frente al mundo (tiempo y espacio) y frente a su propio *ser*. Mirar al mundo implica mirar las formas en que unos y otros entendemos y representamos el mundo.

Descolonizar la mirada y los procesos que la enseñan implica preguntar si ¿se enseña/aprende a mirar? *Mirar(se)* es entonces una de las formas de abordar lo identitario. Así, pasar de ser representado a ser constructor de sus propias representaciones implica complejos procesos de re-aprendizaje de la mirada. Desarrollar estrategias [visuales] como las de Mayra Cortez, Daniela Ortíz o Sol Gómez, entre otros, permite desarrollar las bases para sentir y pensar otras formas de mirar(nos) frente y para la vida. Uno de los principios de la *minga visual* es el *encuentro*, la experiencia de compartir el lugar y el momento de manera significativa para el proceso de volver a “ser humanos”. Ello implica disputarle tiempo al capitalismo vertiginoso. Es así como minga visual se configura como un espacio de intercambio de reflexiones y de laboratorio de proyectos que se proponen de alguna manera accionar ese *desenganche*. Para ello es central el *lugar de creación* como un lugar de experiencia de lo propio que le permita hablar al experimentador desde su experiencia vital y la de los suyos. Dicha práctica sugiere una ontología del ser que se reencuentra con su yo, lo que excluye mediación externa alguna: artista y comunidad están en diálogo

directo. Esta investigación desarrolló un sinnúmero de encuentros para *mirar-con* aquellos con los que se puede generar un diálogo profundo y significativo; estos encuentros no solo incluyeron voces-*otras*, sino que además permitieron el fluir de mi propia subjetividad.

El último siglo y medio ha estado caracterizado por una presencia cada vez mayor de modos fotográficos de representación del mundo. Así, el mundo real -aquel de la experiencia real vivida desde los sentidos y las afectividades- ha devenido en un referente cada vez más diluido para unos signos que lo han reemplazado casi definitivamente. Ya no usamos las imágenes para guiarnos por el mundo, ahora las imágenes son el mundo. Esta pérdida de referencia de la realidad desemboca en un juego perverso en el que las imágenes sustituyen imaginación por alucinación. Hace falta entonces desarrollar caminos críticos para desentrañar esta inversión de sentidos. Esta investigación no agota las preguntas a ser formuladas al legado visual del Foto Estudio Rosales, tan solo presenta una posible aproximación a partir de la cual otros investigadores podrán ampliar las indagaciones sobre este material visual tan rico y enriquecedor. Todo lo sugerido aquí es un conocimiento en construcción con “verdades” en préstamo y a espera de ser anudadas en nuevas visitas a las imágenes de ese pequeño espacio de Ibarra que durante décadas permitió a miles de pobladores de la región desplegar un pequeño relato frente al lente del Foto Estudio Rosales.

[click].

6. FUENTES

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS

- Acosta, Alberto, Breve historia económica del Ecuador, Corporación Editora Nacional, Quito, 1998.
- Albán, Adolfo, *¿Interculturalidad sin decolonialidad?: colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia*, en *Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad*, W. Villa y A. Grueso (comps.), Bogotá: Universidad pedagógica Nacional/Alcaldía Mayor, 2008.
- Allinder, J. Amador, J., Barcia Zequeira, M., Campuzano, L., *Historia y Memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003.
- Altisen, Claudio, *¿Por qué tekne?*, disponible en <http://usal-altisen.galeon.com/PDF/Varios/Tekne.pdf>
- Anderson, Benedict, *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, F.C.E., 1993.
- Anzaldúa, Gloria, *Borderlands/La Frontera*, Aunt Lute Books, San Francisco, 2007.
- Arfuch, Leonor, *El espacio biográfico, Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Fondo de cultura económica, México, 2002.
- Armas Asin, Fernando, *Religión, género y construcción de una sexualidad en Los Andes (Siglos XVI y XVII)*, Revista de Indias, 2001, vol. LXI, núm. 223, Lima, 2001.
- Asamblea Nacional Constituyente del Ecuador, Constitución del Ecuador, 2008, en www.asambleanacional.gov.ec/documentos/constitucion_de_bolsillo.pdf
- Avanessian, Armen; Hennig, Anke; *Präsens. Poetik eines Tempus*, en s.f. disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>
- Avanessian, Armen, *Epilog, Warum Poetik?*, FU-Berlin, s.f. disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>
- , *Ästhetische Erfahrung im Konzert der Kunstwissenschaften*, FU-Berlin, s.f. disponible en <http://www.spekulative-poetik.de/>
- Armen Avanessian, 'Die ästhetische Ordnung der documenta 12', en www.sfb626.de/veroeffentlichungen/documenta_workshop/avanessian/index.html
- Ayala Mora, Enrique, *Historia de Imbabura en el último período, una perspectiva general*, Corporación Imbabura, Cuadernos, Segunda serie, No. 1, Ibarra, 2009.
- , *Homenaje a Miguel Ángel Rosales*, Diario La Verdad, Ibarra, s.f.
- Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, (El contexto de Francois Rabelais)*, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

- Bal, Mieke, *El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales*, en *Journal of Visual Culture*, Volumen 2, Número 1, Abril 2003.
- Balandier, Georges, *El poder en escenas, De la representación del poder al poder de la representación*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- Barriendos, Joaquín, *Apetitos extremos, La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*, en <http://translate.eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>
- Bauman, Zygmunt, *Arte, ¿líquido?*, Ediciones sequitur, Madrid, 2007.
- Benjamin, Walter, “Pequeña historia de la fotografía”, en *die Literarische Welt*, Berlín, 1931.
- Berger. John, *Das Bild der Welt in der Bilderwelt*, Rowohlt, Hamburgo, 2000.
- Bermejo Barrera, José Carlos, *Sobre la historia considerada como poesía*, Ediciones Akal, Madrid, 2005.
- Beverley, John, *Las dos caras del barroco*, en *Una modernidad obsoleta, Estudios sobre el barroco*, Fondo Editorial A.L.E.M., Miranda, Venezuela, 1997.
- Bhabha, Homi, *El compromiso con la teoría*,
<http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/BABHA.pdf>
 -----, *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial, 2002.
- Benítez, Lilyan; Garcés, Alicia; *Culturas Ecuatorianas, Ayer y Hoy*, Ediciones Abya-Yala, Quito, 1990
- Brea, José Luís, *Estudios Visuales. Nota del editor*, REV, Revista Estudios Visuales #1, Noviembre de 2003.
- Brea, José Luís, *Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales*, REV, Revista Estudios Visuales #2, diciembre 2004.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *La investigación sobre el pluralismo cultural en AL y Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema de control cultural*, en *Pensar nuestra cultura*. Ensayos. México: Alianza Editorial, 1991.
- Bourdieu, Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Bordo, Susan, *The Male Body: A New Look at Men in Public and in Private*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1999.
- Borges, Jorge Luís, *El libro de arena*, Plaza Janes, Buenos Aires, 1977.
- Charles H. Caffin, “la fotografía como una de las bellas artes”, en Joan Fontcuberta, *estética fotográfica*, Gustavo gili, Barcelona, 2003.
- Campa, Román de la, *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos. Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas*, en *América Latina: giro óptico*, Ignacio Sánchez Prado

- (coord.), México: Universidad de las Américas Puebla, 2006. También en:
http://www.pucp.edu.pe/ridei/b_virtual/archivos/55.pdf
- Carrillo, Jo, *Y cuando se vayan, llévense sus retratos*, en *Esta puente, mi espalda, Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, editado por Cherríe Moraga y Ana Castillo y traducido por Ana Castillo y Norma Alarcón, Ism Press, San Francisco, 1988.
- Castro-Gómez, Santiago, *Teoría tradicional y teoría crítica de la cultura*, en S. Castro-Gómez (editor). *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*. Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 2000.
- , *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)* , Bogotá : Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.
- , *La poscolonialidad explicada a los niños*, Popayán: Editorial Universidad del Cauca/Instituto Pensar, Universidad Javeriana, 2005.
- , *La hybris del punto cero : ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2005.
- Catecismo de la Iglesia Católica, *La celebración del misterio cristiano*, en http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/p2s2c3a7_sp.html
- Césaire, Aimé, *Discurso sobre el colonialismo*, Discours sur le colonialisme, suvi Discurs sur la negritude, París, Presence Africaine, 2004. Versión en castellano en Ediciones Akal, Madrid, 2006.
- Chatwin, Bruce; Gnoli, Antonio, *La nostalgia del espacio*, Seix Barral, Los Tres mundos Ensayo, Barcelona, 2002.
- Chiriboga, Lucía; Navarrete, José Antonio, *Vecinos, Fotografías de Fernando Zapata*, Ediciones Taller Visual, Quito, 2003.
- Chiriboga, Lucía; Caparrini, Silvana, *El retrato iluminado, Fotografía y República en el siglo XIX*, Ediciones Taller Visual, Quito, 2005.
- , *Identidades desnudas, Ecuador 1860 – 1920, la temprana fotografía del indio de los andes*, Ediciones Taller Visual, Quito, 1994.
- Chukwudi. Eze, Emmanuel, *El color de la razón. Las ideas de raza en la antropología de Kant*, en W. Mignolo (comp.). *Capitalismo y geopolítica del conocimiento*, Buenos Aires: Ediciones del signo, 2001.
- Clark, Kim, *La Obra Redentora, El ferrocarril y la nación en Ecuador 1895-1930*. Quito, Corporación Editora Nacional, 2004.

- Comunidad de San Clemente (autor colectivo), *Historia Oral de la lucha por la tierra en la Comunidad de San Clemente*, documento digital transcrito por Samyr Salgado, San Clemente (Imbabura), 2013.
- Cortez, Mayra, *Guiones de la minga visual*, documento digital, Quito, 2012
- Ochy Curiel, *el régimen heterosexual y la nación. Aportes del lesbianismo feminista a la antropología*, La manzana de la discordia, Enero - Junio, Año 2011, Vol. 6, No. 1: 25-46.
- Deler, Jean Paul. *Ecuador del espacio al Estado nacional*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1987.
- Del Río, Víctor, *Fotografía objeto, la superación de la estética del documento*, Ediciones Universidad de Salamanca, Salamanca, 2008.
- De la Campa, Román, *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos. Discurso poscolonial, diásporas intelectuales y miradas fronterizas*, en *América Latina: giro óptico*, Ignacio Sánchez Prado (coord.), México: Universidad de las Américas Puebla, 2006.
- Díaz, Germán, "El Foto Estudio Díaz", en Schlenker, Alex (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafxs*, Ediciones plataformaSUR, Quito, 2013.
- Documenta, *encuentro de arte*, en <http://documenta.de>
- Dupré, Louis, *Simbolismo religioso*, Editorial Herder, Barcelona, 1999.
- Dussel, Enrique, *20 Tesis de Política*, CREFAL, Mexico, Siglo XXI 2006.
8.www.paginasprodigy.com/utopos
- , Ibarra, Colado, *Globalization, Organization and Ethics of Liberation*, in *Organization*, 13 (4), 2006, copia digital.
- , *Transmodernidad e interculturalidad* (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación), en <http://www.afyl.org/transmodernidadeinterculturalidad.pdf>
- Echeverría, Bolívar, *La Modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México 1998.
- Enwezor, Okwui, *Democracy unrealized*, en <http://www.documenta12.de/archiv/d11/data/english/platform1/index.html>
- Enwezor, Okwui, *Preface*, en *Documenta11_Platform5: Exhibition, Guide*, Hantje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2002.
- Euskirchen, Markus, *Militärrituale*, PapyRossa Verlag, Colonia, 2005.
- Fanon, Frantz, *Piel negra, máscaras blancas*, Ediciones Akal, Madrid, 2009.
- , *Los condenados de la tierra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963.
- Fernández Retamar, Roberto, *Invitación a ver, en Cuba, la fotografía de los años 60*, Colección Calibán, La Habana, 1988.
- Flusser, Vilem, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, Sigma, México, 2010.

- Fontana, Juan Carlos, *Jorge Lavelli: El teatro es un arte de sugestión*, Revista Picadero Año 2, No. 11, Abril-julio 2004, Instituto Nacional de Teatro, Buenos Aires.
- Fontcuberta, Joan, *estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- Foucault, Michel, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2002.
- , *Los Anormales*, Fondo de Cultura Económica, México, 2da edición en castellano, 2001.
- , *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1966.
- Franco, Jorge, *Rosario Tijeras*, Bogotá, El Tiempo, 2003.
- Gadamer, Hans Georg, *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1992.
- Gandhi, M., *Hind swaraj or Indina home rule*, Navajivan Publishing House, Navajivan, 1938.
- Geary, Christraud, *Photographs as Materials for African History, Some Methodological Considerations*, en *History in Africa*, Vol. 13 (1986), pp. 89-116, publicado por African Studies Association, disponible también en <http://www.jstor.org/stable/3171537>
- Giraudó, Silvia; E. Arenas, Patricia, *Científicos europeos en el altiplano boliviano-argentino. Antropología, expediciones y fotos*, Anales de Museo de América 12, 2004, 125-146.
- Grosfoguel, Ramón; Castro-Gómez, Santiago, (Editores), *El giro decolonial, Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- Grosfoguel, Ramón, *Cambios conceptuales desde la perspectiva del sistema-mundo: Del cepalismo al neoliberalismo*, en http://www.nuso.org/upload/articulos/3105_1.pdf
- Grosfoguel, Ramón, *Apuntes hacia una metodología fanoniana para la descolonización de las ciencias sociales* publicado en Franz Fanon *Piel Negras, Mascaras Blancas* (Editorial AKAL: Madrid, 2009).
- , *Hacia un pluriversalismo transmoderno decolonial*.
http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/10grosfoguel.pdf
- , *Los dilemas de los estudios étnicos estadounidenses: multiculturalismo identitario, colonización disciplinaria y epistemologías decoloniales*, en
http://www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/universitas/63/Grosfoguel.pdf
- , *Decolonizing Political Economy and Postcolonial Studies: Transmodernity, Border Thinking and Global Coloniality*, en <http://www.eurozine.com/pdf/2008-07-04-grosfoguel-en.pdf> y en *LA DESCOLONIZACIÓN DE LA ECONOMÍA POLÍTICA Y LOS ESTUDIOS POSTCOLONIALES* en: http://www.revistatabularasa.org/numero_cuatro/grosfoguel.pdf

- Grosfoguel, Ramón, “Los Latin@s y la descolonización del imperio estadounidense en el siglo XXI”. http://www.revistatabularasa.org/numero_seis/grosfoguel.pdf
- Guaman Poma de Ayala, Felipe, *Nueva Coronica y Buen Gobierno*, carta a Felipe III, 1615.
- Habian, Erich, *Historia de la fotografía*, en <http://www.wu.ac.at/usr/h99a/h9950236/fotografie/foto1.htm>
- Hall, Stuart, *Los estudios culturales y sus legados teóricos*, en *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Stuart Hall, E. Restrepo, C. Walsh, V. Vich (eds.). Buenos Aires: Siglo XXI, UASB, Universidad Javeriana, CLACSO, 2009, en prensa. (copia digital)
- , “The spectacle of the ‘other’” en Hall, Stuart, *Representation*, Sage Publications, London, 1997.
- , *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (eds.). Envión editores, IEP, Instituto Pensar, P. U. Javeriana, UASB, 2011.
- Hey, Bernd, Radkau, Joachim, *Themen zur Geschichte, Geographie und Politik: Nationalsozialismus und Faschismus*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1987.
- Hulme, Peter, *La teoría poscolonial y la representación de la cultura en las Américas*, en *Casa de las América*, 202, enero-marzo 1996.
- Icaza, Jorge, *Mama Pacha*, Editorial El conejo, Quito, 1984.
- Instituto Interamericano del niño, *Concepto de familia*, en http://www.iin.oea.org/Cursos_a_distancia/Lectura%2012_UT_1.PDF
- Jung, Carl, *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten*, Rascher Verlag, Zürich, 1935.
- Kaltmeier, Olaf, (colaboración de Arturo Ashca, Mario Castro y Carmen Cofre), *Jatarishun, Testimonios de la lucha indígena de Saquisilí (1930-2006)*, Colección Popular 15 de noviembre, Ediciones Corporación Editora Nacional, Quito, 2008.
- Kanz, Roland; Wolf, Norbert (editor), *Retratos*, Serie Taschen, Colonia, 2008.
- Klinkowicz, Lina Martha, *ST*, documento digital, Buenos Aires, 2012.
- Kowi, Nary Manai, *La mujer indígena en la mitología Kichwa*, documento digital, septiembre 2012.
- Kusch, Rodolfo *Geocultura del Hombre Americano*, Colección Estudios Latinoamericanos, Buenos Aires, 1978.
- Lamus Cañavate, Doris, *La cultura como lugar en/de disputa semiótica y política: la (im)pertinencia de los estudios culturales para el pensamiento crítico latinoamericano*, en *Textiendo textos y saberes. Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*, A. Albán (comp.), Popayán: Editora Universidad del Cauca, 2006.

- Lara, Emilio Luis, *La fotografía como documento histórico- artístico y etnográfico: Una epistemología.*, Documento digital.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y la modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Levinas, Emmanuel, *El rostro o mi responsabilidad para con el otro, una conversación con Phillipe Nmeo*, Documento digital disponible en <http://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/levinas-el-rostro/>
- Lienhard, Martín, *De mestizajes, heterogeneidades, hibridismos y otras quimeras*, en Mazotti y Zevallos, *Asedios a la heterogeneidad cultural*, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996.
- Lugones, María, *Colonialidad del género: hacia un feminismo descolonial*, Dossier género y descolonialidad. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2007.
- Lugones, María, *Colonialidad y Género*, en http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/05lugones.pdf
- Macas, Luís, “Sumak Kawsay: La vida en plenitud”, en *América Latina en movimiento*, #452, Febrero de 2010, ALAI, Quito, 2010.
- Maldonado-Lince, Guillermo, *La reforma agraria en el Ecuador, una lucha por la justicia*, NUEVA SOCIEDAD NRO. 41 MARZO-ABRIL 1979.
- Marcos, Sylvia, “La construcción del género en Mesoamérica: un reto epistemológico”, en *La Palabra y el Hombre*, Universidad Veracruzana, Jalapa, Mexico, 1996. pp.5-38.
http://132.248.35.1/ec/aula/sem_genero/MARCOS_95.PDF
- , “La medicina como espacio de re-configuraciones cosmologías”, en *Anuario*, CESMECA, UNICACH, Tuxtla Gutierrez, México, 2008.
- , “Curación y cosmovisión: el reto de las medicinas populares”, en *Revista De la Red de Salud/ISIS Internacional* 01546.01, 1/1992.
http://www.dhf.uu.se/ifda/readerdocs/pdf/doss_71.pdf
- , “La espiritualidad indígena en las voces de la Primera Cumbre de Mujeres Indígenas de América”, en; Marcos, Sylvia, *Hablan las mujeres indígenas*, Cideci/Unitierra, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, (en prensa).
- , “Curas diosas y erotismo: el Catolicismo frente a los indios”, en A Portugal (ed) *Mujeres e Iglesia: Sexualidad y Aborto en América Latina*, Distribuciones Fontamara, México, 1989.
<http://sylviamarcos.files.wordpress.com/2009/05/curas-dioses-y-erotismo-sylvia-marcos.pdf>
- , *Taken from the Lips: Gender and Eros in Mesoamerica*, Leiden: Brill, 2006.
- , *Religión y Género*, vol III, Enciclopedia Iberoamericana de Religiones, Madrid, Trotta, 2004.

- , Waller, Marguerite, (editoras), *Dialogo y Diferencia: Retos Feministas a la Globalización*, México, UNAM- CEIICH, 2008.
- , “Sistematizando la oralidad: la redundancia, el ritmo y el paralelismo” en: Taken from the Lips: Gender and Eros in Mesoamérica, Leiden, Brill Academic Publishers,, 2006.
- Marz, John, “Texto explicativo”, Exposición fotográfica *MEXICO ENTRE NOSOTROS*, Centro Cultural Metropolitano, Quito, Agosto de 2012.
- Marzal Felici, Javier, *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*, Ediciones cátedra, Madrid, 2007.
- McDowell, Linda, *Cuerpo, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*, Ediciones Cátedra, Universitat de Valencia, Instituto de la mujer, Madrid, 2000.
- Melman, Charles, *El complejo de Colón y otros textos, clínica psicoanalítica y lazo social*, Cuarto de Vuelta Ediciones, Bogotá, 2002.
- Mignolo, Walter, ed., *Capitalismo y Geopolítica del Conocimiento*, Buenos Aires, Editorial del Signo, 2001.
- , *aiestesis dECoLoniAL*, CALLE14, volumen 4, número 4 , Bogotá, enero - junio de 2010, p. 10-25.
- , *El desprendimiento*, traducido por José Romero, Caracas. Documento digital disponible en www.tristestopicos.org
- , *Geopolítica del conocimiento y diferencia colonial*, en *Geopolítica de la Animación*. Catalogo. Universidad de Sevilla y Vigo, España, 2008; copia digital.
- , *Globalization and the Geopolitics of Knowledge. The Role of the Humanities in the Corporate University, Nepantla*, copia digital.
- , La opción descolonial, *Letral, Número 1*, 2008, en <http://www.proyectoletreal.es>
- Mignolo, Walter; Walsh, Catherine, (entrevista), 2003. *Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder*, en <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>;
- Modloski, Tania, *Hitchcock, feminismo y el inconciente patriarcal*, en Erens, Patricia (Ed.), *Issues in Feminist Film Criticism*, Indiana University Press, 1990.
- Morales, Juan Carlos, *Fotografías antiguas de Ibarra*, diario el telégrafo, sábado 10 de noviembre de 2012, disponible en:
http://www.eltelegrafo.com.ec/index.php?option=com_zoo&task=item&item_id=60858&Itemid=29
- , “Ibarra: la torre del reloj y el paisaje”, en Rosales, Miguel Ángel, *Ibarra, Imágenes*, Colección Fotografía del Siglo XX, Tomo 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012.

- , “Miguel Ángel Rosales: cronista vital de Ibarra”, en Rosales, Miguel Ángel, *Ibarra, Imágenes*, Colección Fotografía del Siglo XX, Tomo 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012.
- Morales-Daz, Enrique, *Calibanesque Revolution in Reinaldo Arenas' Writing*, 2006, en <http://postcolonial.org>
- Moreno, Danilo, *Aeropuerto de Ibarra, un vuelo sin destino fijo*, Publicado el Jueves, 18 Agosto de 2011 en el diario el norte, versión digital disponible en: <http://www.elnorte.ec/ibarra/actualidad/9428-un-vuelo-sin-destino-fijo.html>
- Muratorio, Blanca, (Editora), *Imágenes e Imagineros*, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales Sede Ecuador, Quito, 1994.
- Nancy, Jean-Luc, *La mirada del retrato*, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2006.
- Paz Soldán, Edmundo, *Amores imperfectos*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 1998.
- Peña-Ardid, Carmen, *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, 1999.
- Pérez Guzmán, Fernando, *La imagen como historia. La fotografía como fuente de información en la Guerra de Independencia*, en ALLINDER, J., AMADOR, J., BARCIA ZEQUEIRA, M., CAMPUZANO, L. *Historia y Memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917*, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003.
- Pérez Testor, Carles, *Definición de Familia: una visión del Institut Universitari de Salut*, La Revue du REDIF, Vol. 1, 2008, pp. 9-13.
- Poole, Deborah, *Figuroa Aznar and the Cusco Indigenistas” Photography and Modernism in Early Twentieth-Century Peru*, Representations 38, University of California Press, Berkeley, 1992.
- , *Fotografía, fantasía y modernidad*, Revista Márgenes # 8, Sur, La Casa del Socialismo, Lima, 1991.
- , *Visión, Raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Princeton University Press, Princeton, 1997.
- Proaño, Ernesto; Schlenker, Alex; *Diálogos suspendidos: conversaciones en torno al (que)hacer del arte*, en *Proyecto La cafetera*, Documento digital, Quito, 2011, Nota 2.
- Protesta 2.0, Revista Humboldt #157, Goethe-Institut, Bonn, 2012.
- Quijano, Aníbal, *Colonialidad del poder, cultura y conocimiento en América Latina*, en S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán (editores). *Pensar(en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*. Bogotá: Colección Pensar/Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 1999.

- , *Colonialidad del poder y clasificación social* en <http://jwsr.ucr.edu/archive/vol6/number2/index.shtml>
- Rama, Ángel, *La ciudad letrada*. Montevideo, Arca, 1998.
- Mathew Rampley, *La cultura visual en la era poscolonial, un desafío a la antropología*, en www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num3/rampley.pdf
- Renner, Eric, *Pinhole Photography, Rediscovering a Historic Technique*. London: Focal Press, 1995.
- Restrepo, E., Walsh, C., Vich, V. (eds), *Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Stuart Hall, Buenos Aires: Siglo XXI, UASB, Universidad Javeriana, CLACSO, 2009, en prensa.
- Revista Nacional de Cultura de Ecuador #12, Edición Especial: Alicia Ortega Caicedo (Edit.) *La fotografía en el Ecuador*, Ciudades, Retratos, Memorias, Quito, Consejo Nacional de Cultura, Enero-Abril 2008.
- Ricoeur, P., *La memoria, la historia, el olvido*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2004.
- Rolnik, Suely, *¿El arte cura?*, Cuadernos MACBA #2, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Barcelona, 2009.
- Rosales, Miguel Ángel, *Ibarra, Imágenes*, Colección Fotografía del Siglo XX, Tomo 12, Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2012.
- Rubiano, Roberto, (et.al), *Crónica de la fotografía en Colombia, 1841 – 1948*, Taller la Huella, Carlos Valencia Editores, Bogotá, 1983.
- Rulfo, Juan, “El llano en llamas” en *Obras Completas*, Biblioteca Ayacucho, # 13, Caracas, 1977.
- Sachs-Hombach, Klaus, (editor) *Bildtheorien. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn*. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (stw), Band 1888. Frankfurt a.M. 2009
- Santos Lidia, *Kitsch y cultura de masas*, en Schumm, Petra, (ed), *Barrocos y modernos. Nuevos caminos en la investigación del barroco iberoamericano*, Vervuert&Iberoamericana, Frankfurt, 1998.
- Sarlo, Beatriz., *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1998.
- Sarduy, Severo, *El barroco y el neobarroco*, en *América Latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1980.
- Sassen, Saskia, *Contra geografías de la globalización. Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. traficantes de sueños Ediciones, Madrid, 2003.
- Schlenker, Alex, (editor), *Trascámara, la imagen pensada por fotógrafxs*, Ediciones plataformaSUR, Quito, 2013.

- , *Border.light, actos fronterizos*, Ediciones P-SUR, Quito, 2013.
- , *Trascamara, la imagen pensada por fotógrafos, (premio Nacional de Artes Mariano Aguilera 2012 para publicaciones)*, Ediciones P-SUR, Quito, 2012/13.
- , *Kolonialität, Dekolonialität und Decolonial Aesthetics*, Heinrich Böll-Stiftung, Berlin, Enero 2013 en http://www.migration-boell.de/web/integration/47_3564.asp
- , *Escrituras de violencia: relato y representación del sicario*, Serie Magíster, Universidad Andina Simón Bolívar Corporación Editora Nacional, Quito, 2012.
- , *Miradas alternativas desde la diferencia y las subalternidades* (coautoría con Mayra Estévez, Lucy Santacruz y otros, Edición Víctor Hugo Torres), Serie Pensamiento decolonial, Ediciones Abya-Yala, Quito, Ecuador, 2012.
- , *El debate por la perspectiva decolonial*, Malaidea: cuadernos de reflexión No. 4. Representaciones de lo popular. Septiembre 2012. Quito. ISSN 1390-6453.
- , *Indisciplinar el conocimiento: investigar desde/con la práctica artística (apuntes para el capítulo olvidado del Informe Gulbenkian)*, en Alex Schlenker (coordinador), *Link: Arte investigación y docencia*, PUCE, Quito, 2012.
- , Alex Schlenker (coordinador), *Link: Arte investigación y docencia*, PUCE, Quito, 2012.
- , *Hacia una memoria decolonial: breves apuntes para indagar por el acontecimiento detrás del acontecimiento fotográfico*, Calle14: Revista de investigación en el campo del arte, Volumen 6 No. 8 / *La cuestión estética y la(s) estética(s) en cuestión*; editorial Universidad Distrital Francisco José de caldas, Año 2012, No de páginas 172; disponible <http://revistas.udistrital.edu.co/ojs/index.php/c14/issue/view/362/showToc>
- , “Epistemologías de frontera: la filosofía mesoamericana como «paradigma-otro» para el análisis de la representación fotográfica de género”, en *PROSOPOPEYA. REVISTA DE CRÍTICA CONTEMPORÁNEA* No 7, 2010-2011, Título Monográfico: La subalternidad revisitada: América Latina en la encrucijada subjetiva Diego Falconí y Mauricio Zabalgoitia (eds.), volumen 7, 2010-2011, ISSN: 1575-8141, Depósito legal: V-4451-1999” Imprime: Guada Impresores, S.L. Maqueta: PMc Media.
- , *Siete preguntas para (re)pensar el cine ficción hecho en Ecuador*, Revista ANACONDA Cultura y Arte, Diciembre de 2011, Quito.
- , *De la Curaduría a las xuradurías: [re]pensar en perspectiva decolonial lo curatorial en el campo del arte*, en Alex Schlenker (compilador), *Fronteras y bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*, Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2012 (versión digital en www.laselecta.org).

- , *Fronteras y Bordes: los desafíos transdisciplinarios del arte contemporáneo*. Alex Schlenker (compilador), Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito, 2012 (en edición).
- , *Cartografía visual del poder: el retrato de la Ibarra semiperiférica y sus relaciones sociales de poder/producción* en Alex Schlenker (et. al.), *DESENGANCHE, visualidades y sonoridades otras*, Ediciones La Tronkal, Quito, 2010.
- , *Narcotráfico, narcocorridos y narconovelas: la economía política del sicariato y su representación sonora-visual*, Revista URVIO # 8, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Quito, septiembre 2009, disponible en <http://www.flacsoandes.org/dspace/handle/10469/2926>
- , *Retrato en blanco y negro de un tren liberal: fotografías del ferrocarril ecuatoriano 1905 – 1935*, en Fernández, Sonia comp., *El ferrocarril de Alfaro: el sueño de la integración*, Corporación Editora Nacional, Quito, 2009.
- , *Del papel al celuloide: la adaptación cinematográfica de la novela “Las tres ratas de Alfredo Pareja Diezcanseco”*, Revista Kipus # 24, Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, Quito, 2009.
- , *El Archivo “Rosales”, La memoria colectiva en imágenes fotográficas*, UASB, Quito, 2008, en <http://hasgaplattform23.20six.co.uk/> y en <http://www.scribd.com/doc/7312951/Memoria-Colectiva-Fotografia-ASchlenker>
- Schneider, Leander, *The Tanzania National Archives*, en *History in Africa*, Vol. 30 (2003), pp. 447-454, publicado por African Studies Association, disponible también en <http://www.jstor.org/stable/3172100>
- Silva, Armando, *Álbum de familia*, Bogotá D. C., Editorial Norma, 2000.
- Sontag, Susan, *Sobre la Fotografía*, Ediciones Alfaguara, Buenos Aires, 2006.
- Spivak, Gayatri, *¿Puede hablar el subalterno?* Revista Colombiana de Antropología, 39, enero-diciembre 2003, en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=608>
- Spivak, Gayatri Chackavorty. *¿Puede hablar el subalterno?* (1988) Revista Colombiana de Antropología. Volumen 39, enero-diciembre, ICANH Bogotá 2003.
- Squicciarino, Nicola, *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Cátedra ediciones, Signo e imagen, Madrid, 1998.
- Stübel, Alphons; Reiss, Wilhelm, *Indianertypen aus Colombia und Ecuador*, H.S. Herrmann, Berlín, 1888.
- Subcomandante Marcos, (1998), *Carta de Marcos para 24 horas en el ciberespacio*, de Internet, 8 de febrero de 1996, en *EZLN, Documentos y comunicados 3*, Ediciones Era, México DF.

- Todorov, Tzvetan *La Conquista de América (El problema del otro)*, Siglo XXI, 1987.
- Turner, Victor, *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New York, 1988.
- Ulanovsky, Daniel, *Los álbumes de fotos cuentan los secretos de familia*, Diario El Clarín, edición del 30.08.1998, disponible en: <http://old.clarin.com/diario/1998/08/30/i-01801d.htm>
- Verón Ospina, Alberto Antonio, *Revista Ciencias Humanas # 21*, UTP, Pereira, 2000, disponible en www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev21/veron.htm
- Vilches, Lorenzo, *La lectura de la imagen, Prensa, cine, televisión*, Paidós Comunicación, Barcelona, 1997.
- Villegas Domínguez, Rodrigo, *Historia de la Provincia de Imbabura*, Serie Monografía de Imbabura, Enrique Ayala Mora (Editor), Volumen I, Centro de Ediciones Culturales de Imbabura, Ibarra, 1988.
- Virilio, Paul, *El arte del motor*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 2003.
- Wallerstein, Immanuel, (coord.), *Abrir las ciencias sociales, Informe de la Comisión Gulbenkian para la reestructuración de las ciencias sociales*, México: Siglo XXI.
- Wallerstein, Immanuel, *La cultura como campo de batalla ideológico del sistema-mundo moderno*, en *Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial*, S. Castro-Gómez, O. Guardiola-Rivera, C. Millán de Benavides (eds.), Bogotá: Colección Pensar 1999.
- Wallerstein, Immanuel, *La reestructuración capitalista y el sistema-mundo* en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwlameri.htm>
- Wallerstein, Immanuel, *The Time of Space and the Space of Time: The Future of Social Science*, en <http://www.binghamton.edu/fbc/iwtynesi.htm>
- Wallerstein, Immanuel, *Impensar las Ciencias Sociales (Siglo XXI: 1998)*.
- Wallerstein, Immanuel, "El eurocentrismo y sus avatares". <http://www.eduglobalcitizen.net>
- Walsh, Catherine, *¿Qué saber, qué hacer y cómo ver? Los desafíos y predicamentos disciplinares, políticos y éticos de los estudios (inter)culturales desde América Andina*, en *Estudios culturales latinoamericanos. Retos desde y sobre la región andina*, C. Walsh (ed.), Quito; UASB/Abya Yala, 2003.
- , *Estudios (inter)culturales en clave de-colonial*, Ponencia presentada en el Simposio Estudios Culturales en las Américas: compromiso, colaboración, transformación, organizado por Universidad de California, Davis/Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, University of California, Davis, 26-28 de octubre de 2009.
- , *¿Son posibles unas ciencias sociales/culturales otras? Reflexiones en torno a las epistemologías decoloniales*, en *Nómadas*, 27, 2007.

- ; Mignolo, Walter, (entrevista), 2003. *Las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder*, <http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>;
- , *Interculturalidad y colonialidad del poder*, en *Interculturalidad, descolonización del Estado y del conocimiento* (C. Walsh, A. García Linera y W. Mignolo), serie *El desprendimiento, pensamiento crítico y giro des-colonial*. Buenos Aires: Editorial signo, 2006.
- , *Interculturalidad y Colonialidad del Poder. Un pensamiento y posicionamiento “otro” desde la diferencia colonial*. en “*El giro Decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*” Santiago Castro Gómez y Ramón Grosfoguel Editores. Siglo del Hombre editores, Bogotá, 2007.
- , *Estudios (inter)culturales en clave de-colonial, Tabula Rasa*, 2010.
- Wilhelm, Richard, “Introducción”, en *I Ching, el libro de la mutaciones*, Ediciones Hermes Sudamericana, Buenos Aires, 1976.
- Williams, Raymond, *Sociología de la cultura*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1994.
- Zizek, Slavoj, *Mirando al sesgo, Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*, Paidós, Buenos Aires, 2006.
- Zurita, Juan, *Las viudas del sur de Quito*, documento digital, Quito, 2007.

FUENTES VISUALES

- Mirar el pasado. Vida y obra del fotógrafo Miguel Ángel Rosales*, Registro Documental de una entrevista realizada a Marco Rosales y conducida por Adolfo Albán y Alex Schlenker, Quito, septiembre de 2009, (DVCAM, NTSC, Color, 60 min.).
- Exposición fotográfica *MEXICO ENTRE NOSOTROS*, Centro Cultural Metropolitano, Quito, Agosto de 2012.

FONDOS VISUALES

- Fondo Foto Estudio Rosales, Ibarra/Quito; responsable Lorena Arroyo.
- Archivo Nacional de Fotografía, Ministerio de Cultura, Quito.
- Archivo hasgafilms, Berlín/Quito.
- Archivo Fotográfico de la Imprenta Municipal de Ibarra.
- Iberoamerikanisches Institut Berlin.

FUENTES VIRTUALES

<http://acultural.wordpress.com/category/2-ritos-comunitarios/>
<http://etimologias.dechile.net>
<http://www.lablaa.org/blaavirtual/historia/hue/indice.htm>
<http://realitytv.about.com/od/americasnexxtopmodel9/ig/Top-Model-10-Contestants/>
<http://trascamara.webs.com>
<http://old.clarin.com/diario/1998/08/30/i-01801d.htm>
<http://www.utp.edu.co/~chumanas/revistas/revistas/rev21/veron.htm>
<http://www.worldpressphoto.org/>
<http://www.elangelcaido.org/fotografos/200808fontanon/200808fontanona.html>
http://photography-now.net/sebastiao_salgado/portfolio1.html
<http://www.spekulative-poetik.de/>
www.sfb626.de/veroeffentlichungen/documenta_workshop/avanessian/index.html
<http://www.vatican.va>
<http://www.flickr.com/photos/84043/5915719680/in/photostream/>
<http://www.hoy.com.ec/noticias-ecuador/aeropuerto-de-ibarra-podria-desaparecer-466567.html>
<http://www.dgac.gob.ec/ibarra/>
<http://www.flickr.com/photos/84043/>
<http://www.elnorte.ec/ibarra/actualidad/9428-un-vuelo-sin-destino-fijo.html>
http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/1101214683/-1/El_aeropuerto_de_Ibarra_es_historia.html#.UN5V4I5y5td
<http://pdba.georgetown.edu/Executive/Ecuador/pres.html>
www.laselecta.org
www.plataformasur.webs.com
<http://plataformasur.webs.com/hombrescosiendo.htm>
<http://usal-altisen.galeon.com/PDF/Varios/Tekne.pdf>
http://www.youtube.com/watch?v=fP_z1OWP5lw
<http://www.youtube.com/watch?v=onT0AMQBnhM>
<http://www.frank-gaudlitz.de/>
<http://filosofaralos16.webnode.es/el-sentido-de-la-vida/levinas-el-rostro>
<http://www.nombrefalso.com.ar>
<http://antalya.uab.es/athenea/num9/duero.pdf>
<http://www.filosofitis.com.ar/>
<http://postcolonial.org/index.php/pct>

FUENTES ORALES: ENTREVISTAS/CONVERSACIONES

ENTREVISTAS REALIZADAS A FOTÓGRAFOS

Gonzalo Vargas, entrevistado por Alex Schlenker, octubre 29 de 2011.

Frank Gaudlitz, entrevistado por Alex Schlenker, octubre 31 de 2011.

Germán Díaz, entrevistado por Alex Schlenker/Diego Carvajal, octubre 11 de 2011.

Borgia, Matia, entrevistado por Alex Schlenker, diciembre 07 de 2012.

ENTREVISTAS REALIZADAS A TESTIGOS DE VIDA

Miguel Ángel Pasquel G. (95), entrevistado por Alex Schlenker, noviembre 07 de 2009.

Zoila Espinoza (80), entrevistada por Alex Schlenker, Ibarra; Noviembre 23 de 2012.

José María Pilacuán (82), entrevistado por Alex Schlenker, Ibarra; abril 04 de 2012.

Wilma Loza, (97), entrevistada por Alex Schlenker, Quito; Septiembre 13 de 2010.

Rosales, Marco, entrevista realizada por Schlenker, Alex; Albán, Adolfo, Quito, 19 de agosto de 2009, inédita.

Carlos Emilio Pozo (82), entrevistado por Alex Schlenker, Ibarra; abril 05 de 2012.

Fabián Fuentes, entrevistado por Alex Schlenker, Ibarra; abril 06 de 2012.

María Eulalia Viveros Tinajero (84), entrevistada por Alex Schlenker, María José Cisneros y Nataly Santacruz, Quito, Mayo 02 de 2012.

ENTREVISTAS Y CONVERSACIONES REALIZADAS A LOS PARTICIPANTES DE LOS TALLERES DE PLATAFORMASUR

Daniela Ortíz, Testimonio en el marco de Minga Visual 11, Quito, Octubre de 2012.

Mayra Cortez, *Conversaciones en torno a la Minga Visual 11 y 13 (Partes I y II)*, Documento digital, Quito, 2012.

Atienza, Liz, entrevista realizada por Schlenker, Alex; Quito, 26 de noviembre de 2012, inédita.

Esteban Donoso, Sofía Calderón, Viviana Sánchez, Alex Schlenker: *Conversaciones en torno a Minga visual 12 Indagaciones corporales*; Quito, Noviembre de 2012.

Sol Gómez, Testimonio en el marco de Minga visual 15 *Trilogía de un pasado tan presente*; Quito, Diciembre de 2012.

Diego Carvajal, Testimonio en el marco de Minga Visual 6, Quito, Octubre de 2012.

ENTREVISTAS REALIZADAS A “LECTORES” EN IBARRA

Rodrigo Durán (73), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; c.lopez; a.naranjo, #200), noviembre 23 de 2011.

Cecilia Garrido (67), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; c.lopez; a.naranjo, #200), noviembre 23 de 2011.

Ramiro Gudiño (60), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; c.lopez; a.naranjo, #200), noviembre 23 de 2011.

Guadalupe Guanotisa (56), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; c.lopez; a.naranjo, #200), noviembre 23 de 2011.

Cecilia Díaz Enríquez (64), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; g.yépez, 201a), noviembre 23 de 2011.

César Díaz Blanco (95), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; g.yépez, 201a), noviembre 23 de 2011.

Antonio Dávila (60), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; e.salcedo; a.dueñas, 202ab), noviembre 23 de 2011.

Carlos Caicedo (59), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; e.salcedo; a.dueñas, 202ab), noviembre 23 de 2011.

César Oswaldo Castro (65), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; e.salcedo; a.dueñas, 202ab), noviembre 23 de 2011.

Fidel Larrea (66), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.oquendo, 207a), noviembre 23 de 2011.

Abel Lizano (22), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.naveda, 207b), noviembre 23 de 2011.

Gladys Consuelo Collaguazo Chicaiza (66), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; a.naveda, 207b), noviembre 23 de 2011.

Mariela Andrango (45 años), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno, 208), 23 de noviembre de 2011.

Melida Ramos (56), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; n.morales; p.fernandez, 209), noviembre 23 de 2011.

Fabián Ayala (48, afroecuatoriano), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; n.morales; p.fernandez, 209), noviembre 23 de 2011.

Jacinto Hermógenes (67), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; n.morales; p.fernandez, 209), noviembre 23 de 2011.

Ángel María Villarreal Ayala (76), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; n.morales; p.fernandez, 209), noviembre 23 de 2011.

Blanca Martínez (64), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasconez, 210), noviembre 23 de 2011.

María Potosí (Indígena, 53), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasquez, 210), noviembre 23 de 2011.

Vanessa Benavides (19), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasquez, 210), noviembre 23 de 2011.

Marcia Moncayo (74) y Rosa Torres (58), entrevistadas por plataformaSUR (a.schlenker; p.peralta; d.vasquez, 210), noviembre 23 de 2011.

Sebastián Díaz (79), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; g.valarezo; a.egas, 211), noviembre 24 de 2011.

Luis Alfonso Morales (60), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; g.valarezo; a.egas, 211), noviembre 24 de 2011.

Yolanda Prócel (53), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; g.valarezo; a.egas, 211), noviembre 24 de 2011.

Felipe Egas (22), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; g.valarezo; a.egas, 211), noviembre 24 de 2011.

Margarita Guerrero (21), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; m.granda; f.cortez, 212), noviembre 23 de 2011.

Patricio Gaibor (afroecuatoriano, 51), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; m.granda; f.cortez, 212), noviembre 23 de 2011.

Marilú Minda (afroecuatoriana, 24), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; m.granda; f.cortez, 212), noviembre 23 de 2011.

Judith Itaz (48), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; m.granda; f.cortez, 212), noviembre 23 de 2011.

Luis Enrique Lara (63), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.heredia, 212a), noviembre 23 de 2011.

David Lara (59/afro ecuatoriano), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.heredia, 212a), noviembre 23 de 2011.

Antonio Pérez (60), entrevistado por plataformaSUR a.schlenker; (a.heredia, 212a), noviembre 23 de 2011.

María Dolores Carrascal Pérez (64), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; j.londoño, 212b), noviembre 23 de 2011.

Mateo Hernández (15), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Luis Bedón (15), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Kevin Pozo (14), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Renato Portilla (61), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Marco Bolaños, entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Ronny Cachimuel (15), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

Jordy Flores (15), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

José Luis (49) y Rosemary Martín (41), entrevistados por plataformaSUR (a.schlenker; k.noroña; b.díaz, 213), noviembre 23 de 2011.

ENTREVISTAS REALIZADAS A “LECTORES” EN QUITO

Pedro Cortez (34), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; d.lasso, 201b), noviembre 24 de 2011.

Mariana Ferrín, entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; d.lasso, 201b), noviembre 24 de 2011.

Edison Proaño (69), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; f.narváez, 203a), noviembre 24 de 2011.

María Teresa Iturralde (47), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; f.narváez, 203a), noviembre 24 de 2011.

Celia Villareal (85), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; v.cárdenas, 203b), noviembre 24 de 2011.

Gustavo Cárdenas (48), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; v.cárdenas, 203b), noviembre 23 de 2011.

Lidia Barros (78), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; a.vergara, 204a), noviembre 24 de 2011.

Gustavo Salvador (36), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.vergara, 204a), noviembre 24 de 2011.

Asdrube Soria (65), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; r.españa, 204b), noviembre 25 de 2011.

Eugenia Llanos, (68), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; r.españa, 204b), noviembre 25 de 2011.

José Mena (54), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.chamorro, 204b), noviembre 24 de 2011.

Laura Cárdenas (61), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; a.chamorro, 205a), noviembre 24 de 2011.

Nelson Rivadeneira (71), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; j.cadena, 205a), noviembre 24 de 2011.

César Pazmiño (56), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; j.cadena, 204b), noviembre 24 de 2011.

Fidel Larrea (66 años), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.naveda; ag.oquendo, 205a), noviembre 24 de 2011.

Francisco León (61 años), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; a.naveda; ag.oquendo, 205a), noviembre 24 de 2011.

Armando Ortiz (74), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; m.ruiz; g.moya, 206), noviembre 24 de 2011.

Cecilia Ruiz (67), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; m.ruiz; g.moya, 206), noviembre 24 de 2011.

José Castillo (48), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; m.ruiz; g.moya, 206), noviembre 24 de 2011.

Juan Sebastián Ruíz (24), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; m.ruiz; g.moya, 206), noviembre 24 de 2011.

Mariela Andrango (45), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno; k.andrade, 208), noviembre 24 de 2011.

Daniel Torres (68), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno; k.andrade, 208), noviembre 24 de 2011.,

Zeneida Perez (70), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno; k.andrade, 208), noviembre 24 de 2011.

Carlos Tello (62), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; s.mancheno; k.andrade, 208), noviembre 24 de 2011.

Georg Frauboes (67), entrevistado por plataformaSUR (a.schlenker; j.alvear; 214), noviembre 24 de 2011.

Nancy Larenas (62), entrevistada por plataformaSUR (a.schlenker; j.alvear; 214), noviembre 24 de 2011.

Santiago Quishpe (51), entrevistado por el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (300), noviembre 24 de 2011.

Jardy Romero (14), entrevistado por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (300), noviembre 24 de 2011.

Aníbal Mera (85), entrevistado por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (300), noviembre 24 de 2011.

José Luis Paucarima (22), entrevistado por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (300), noviembre 24 de 2011.

Johnny Chiguano (49), entrevistado por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (300), noviembre 24 de 2011.

Myrian Páez (45), entrevistada por plataformaSUR/el Taller de Apreciación del arte, PUCE-Quito (301), noviembre 24 de 2011.

OTRAS ENTREVISTAS

Enrique Ayala Mora, Historiador, Rector de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 04 de 2012.

Jorge Martínez, Alcalde de la ciudad de San Miguel de Ibarra, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 09 de 2012.

Roberto Morales, Historiador y editorialista del Diario “La Verdad”, entrevistado por Samyr Salgado, noviembre 09 de 2012.

Fabián Fuentes Valencia, entrevistado por Alex Schlenker, abril 04 de 2012.

Carlos Andrés Sánchez, Entrevistado por Alex Schlenker, mayo 11 de 2011.

Carlos Salazar, entrevistado por Alex Schlenker, noviembre 11 de 2012.

Francisco Ontañón, s.f., disponible en <http://www.elangelcaido.org/fotografos/200808fontanon/200808fontanona.html>

OTRAS FUENTES

Aníbal Quijano, *Seminario sobre la Matriz Colonial del Poder*, Universidad Andina Simón Bolívar, programa Doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos, Septiembre de 2009.

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 01: *Primera comunión*, serie “Pequeña matriz de un acto piadoso”, Archivo Rosales, 1945-50.

Imagen 02: *Panorámica de Ibarra*, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1920-30.

Imagen 03: *Panorámica de Ibarra (detalle)*, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1920-30.

Imagen 04: *de poncho, de sombrero*, serie: “los notables”, Archivo Rosales, década de 1950-55.

Imagen 05: Detalle del *Kipus-cartográfico* con dos *nodos-jerárquicos*, Alex Schlenker, 2009.

Imagen 06: S/T de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1945-1950.

Imagen 07: S/T de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Imagen 08: S/T de la serie “pequeña matriz de un acto piadoso”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Imagen 09: S/T, de la serie “*pequeña matriz de un acto piadoso*”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Imagen 10: S/T, de la serie “*pequeña matriz de un acto piadoso*”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Imagen 11: S/T, de la serie “*pequeña matriz de un acto piadoso*”, Foto Estudio Rosales, Ibarra 1940-50.

Imagen 12a y b: valoraciones cromáticas; Alex Schlenker, Quito, 2012.

Imagen 13: *Hacienda La Victoria*, Foto Estudio Rosales, (193?).

Imagen 14: *s/t*, Foto Nicanor Niepce, (1926?); Fuente: Internet.

Imagen 15: *tarjeta fotográfica*, (1940's), Archivo WBK, Berlín.

Imagen 16: *tarjetas fotográficas*, (1935-45), Archivo WBK, Berlín.

Imagen 17: *tarjetas fotográficas*, (1935-45), Archivo WBK, Berlín.

Imagen 18: “*escenas para varios rostros*”, fuente: Internet.

Imagen 19: *Portada y detalle*, lámina de *Indio de Otavalo*, A. Stübel, W. Reiss.

Imagen 20: *Portada y detalle*, lámina de *Indio de Otavalo*, A. Stübel, W. Reiss.

Imagen 21: *Portada y detalle*, lámina de *Indio de Otavalo*, A. Stübel, W. Reiss.

Imagen 22: *Indios de Pitayó y Silvia*, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, ca. 1875.

Imagen 23: *Indios de Pitayó y Silvia*, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, ca. 1875.

Imagen 24: *Indios de Pitayó y Silvia*, Alphons Stübel, Wilhelm Reiss, ca. 1875.

Imagen 25: *Reunión en el patio*, Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Imagen 26: *las zonas del ser y del no-ser*. Diseño: Alex Schlenker/plataformaSUR, 2012.

Imagen 27: *Reunión en el patio*, Foto Estudio Rosales, 1935-45. Vectores por Alex Schlenker, 2012.

Imagen 27a-b: *Reunión en el patio*, . (detalle central a y b), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Imagen 28a-c: *Reunión en el patio* (tres cortes), Foto Estudio Rosales, 1935-45.

Imagen 29: *Terruño natural I*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 30: *Terruño natural II*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 31: *Terruño natural III*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 32: *Terruño natural IV*, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 33: *Familia I*, Foto Estudio Rosales, 1940-1950.

Imagen 34: *Familia II*, Foto Estudio Rosales, 1940-1950.

Imagen 35: *Familia III*, Foto Estudio Rosales, 1950-1960.

Imagen 36: *Familia IV*, Foto Estudio Rosales, 1950-1960.

Imagen 37: *Matrimonio con mamá*; imagen 38: *Matrimonio*, Foto Estudio Rosales, 1955/60.

Imagen 39: *familia de seis*, Imagen 40: *familia de siete*, Foto Estudio Rosales, 1955/60.

Imagen 41: *abuelos y nietos I*, Foto Estudio Rosales, 1940-45.

Imagen 42: *abuelos y nietos II*, Foto Estudio Rosales, 1940-45.

Imagen 42a-d: *abuelos y nietos I y II* (detalles), Foto Estudio Rosales, 1940-45.

Imagen 43: *Retrato de familia*, de la serie “Racializando al otro”; Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 43a: *Retrato de familia* (detalle), de la serie “Racializando al otro”; Archivo Rosales, 1930-40.

Imagen 44: *Familia en patio*, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 45: *Niñera*, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 46a,b: *mujer afrodescendiente con niña blanca*, fuente: Internet.

Imagen 47: Figura 1: Sesión de fotos con la Silla de Bertillon en el Altiplano boliviano (S. Giraud).

Imagen 48: *Retrato en pueblo*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 48a: *Retrato en pueblo* (detalle), serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 49: *Retratos varios I-IV*, Foto Estudio Rosales, 1940-1960.

Imagen 50: *Retratos varios I-IV*, Foto Estudio Rosales, 1940-1960.

Imagen 51: *Retratos varios I-IV*, Foto Estudio Rosales, 1940-1960.

Imagen 52: *Retratos varios I-IV*, Foto Estudio Rosales, 1940-1960.

Imagen 53a-b: *Bordando I-II*, de la serie “la filantrópica”, Archivo Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 54a-c: *Máquina, Ollas, Telar*, de la serie “la filantrópica”, Archivo Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 55: *Retratos varios de Della Reese I-III*; Fuente: Internet.

Imagen 56: *Retratos varios de Della Reese I-III*; Fuente: Internet.

Imagen 57: *Retratos varios de Della Reese I-III*; Fuente: Internet.

Imagen 58a-e: *Referencias visuales de peinados 1-5*, Fuente: Internet.

Imagen 59: *El esplendor de la diosa negra I*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Imagen 60: *El esplendor de la diosa negra II*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Imagen 61: *El esplendor de la diosa negra III*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Imagen 62: *El esplendor de la diosa negra IV*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Imagen 63: *Indias por una tarde*, de la serie “Racializando al otro”; Foto Estudio Rosales, 1950-60.

Imagen 64: *retrato de familia* (detalle b), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 65: *retrato de familia* (detalle c), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 66: *Fractal I (detalle): él (padre)*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 67 *Fractal I: el (padre)*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 68: *Fractal II: madre, 5 hijas, un bebé y una joven afro*; fotog. sobre metal D. Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 69: *Fractal III: tres niñas*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 70: *Fractal IV: ella “solita”*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 71: *Fractal V: él y ella*; fotografía sobre metal Daniela Ortíz, Quito, 2012.

Imagen 72: *Soldados formados*, de la serie “Solemnidad”, Foto Estudio Rosales, 1940-1955.

Imagen 73: *Exhibición de gimnasia I-II*, de la serie “Solemnidad”, Foto Estudio Rosales, 1940-1955.

Imagen 74: *Exhibición de gimnasia I-II*, de la serie “Solemnidad”, Foto Estudio Rosales, 1940-1955.

Imagen 75: *Andinistas en la montaña II*, de la serie “Eterno retorno al paraíso”, FER, 1940-1955.

Imágenes 76: *Andinistas en la montaña II*, de la serie “Eterno retorno al paraíso”, FER, 1940-1955.

Imagen 77: *Velasco Ibarra, Acto Cívico I*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 78: *Acto Cívico I*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 79: *Acto Cívico II-III*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 80: *Acto Cívico II-III*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 81: *Sesión solemne I y II*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 82: *Sesión solemne I y II*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 83a, b, c.: *La primera piedra I-III*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1950-59.

Imagen 84 (con detalle) *Sagrado Corazón*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 85: *un hombre, dos mujeres, un automóvil*, Serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 86: *Grupo mixto*, Serie S/T., Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 87: *Grupo mixto*, Serie S/T., Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 88: *Retrato de familia* (detalle b), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 89: *Retrato de familia* (detalle d), Foto Estudio Rosales, 1930-40.

Imagen 90: *Las cosedoras*, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 91: *Caminos I*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.

Imagen 92: *Caminos II*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.

Imagen 93: *Discurso*; de la serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 94: *Maniobras*, de la serie “Los notables”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 95: *La espera I*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.

Imagen 96: *La espera II*, de la serie “Progreso”, Foto Estudio Rosales, 1949-59.

Imagen 97: *Bordando I*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 98: *Bordando II*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 98 a, “*Bordando I y II*”, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 98 b, “*Bordando I y II*”, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 99a-c: *Máquina, Ollas, Telar*, de la serie “la filantrópica”, Foto Estudio Rosales, Chota, 1940-50.

Imagen 100: *A mí no me gusta coser*; Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Imagen 100a: *A mí no me gusta coser* (detalle “a”); foto intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Imagen 101a: *mujeres chiquitas I*, de la serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 101b: *mujeres chiquitas II*, de la serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 101c2: *mujeres chiquitas III*, de la serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 103: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 104: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 105: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 106: S/T; serie “bellas y sublimes”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 107: S/T; serie “santas, puras y castas” Foto Estudio Rosales, 1945-1960.

Imagen 108: S/T; serie “santas, puras y castas” Foto Estudio Rosales, 1945-1960.

Imagen 109: S/T; serie “santas, puras y castas” Foto Estudio Rosales, 1945-1960.

Imagen 110: S/T; serie “madres maternales”, Foto Estudio Rosales, 1950-1955.

Imagen 111: S/T; serie “madres maternales”, Foto Estudio Rosales, 1948-1960.

Imagen 112: S/T; serie “madres maternales”, Foto Estudio Rosales, 1948-1960.

Imagen 113: *Damas I-II*; serie “las filantrópicas”, Foto Estudio Rosales, 1950-55.

Imagen 114: *Damas I-II*; serie “las filantrópicas”, Foto Estudio Rosales, 1950-55.

Imagen 115: *Señoritas con madre superiora*, serie “notables y decentes”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 115a-c: *Señoritas con madre superiora*, (fragmento izq., der. y central) FER, 1940-55.

Imagen 116: Esquema corporal rígido/sinuoso, Alex Schlenker, plataformaSUR, 2012.

Imagen 117: Esquema corporal rígido/sinuoso, Alex Schlenker, plataformaSUR, 2012.

Imagen 118: *modelo de Americas Next Top Model*, 2009.

Imagen 119: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 120: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 121: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 122: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 123: S/T; serie “coquetas y traviesas”, Foto Estudio Rosales, 1940-55.

Imagen 124, *condensación*, Alex Schlenker, 2013.

Imagen 125: *Orgulloso*, de la serie: “*damas, damiselas y otras*”; FER 1945-55

Imagen 126: *Vestido de flores* de la serie: “*damas, damiselas y otras*”; FER 1945-55

Imagen 127: *Yo, mi auto y ella*, de la serie: “con automóvil”, Foto Estudio Rosales 1940-45.

Imagen 128: *Un domingo de paseo*, de la serie: “*los naturales*”, Foto Estudio Rosales década de 1940-45.

Imagen 129: *Equipo con madrina*, serie: “*Damas, damiselas y otras*”; Foto Estudio Rosales 1945-1955.

Imagen 130: *Esa es mi voluntad*; Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Imagen 131: *Relación A-dual* (separada) entre lo femenino y lo masculino. Diseño: Alex Schlenker.

Imagen 132: *Relación de movimiento dual entre lo femenino y lo masculino*. Diseño: Alex Schlenker.

Imagen 133: *Instante prolongado I*, de la serie “*viudas*”, Alex Schlenker, 2009-2011.

Imagen 134: *Instante prolongado II*, de la serie “*viudas*”, Alex Schlenker, 2009-2011.

Imagen 135, *Discurso I* (con edecán), Serie *Los notables*, Foto Estudio Rosales, 1940-1950.

Imagen 136: *discursos II*, serie “*Los notables*”, Foto Estudio Rosales 1948-63.

Imagen 137: *discursos III*, serie “*Los notables*”, Foto Estudio Rosales 1948-63.

Imagen 138: *diplomas I*; serie “*Los notables*”, Ibarra, *Foto Estudio Rosales* 1940-1960.

Imagen 139: *diplomas II*; serie “*Los notables*”, Ibarra, *Foto Estudio Rosales* 1940-1960.

Imagen 140: *firmas I Sociedad de Artesanos*, serie “*los notables*”, FER 1950-60.

Imagen 141: *firmas II Sociedad de Artesanos*, serie “*los notables*”, FER 1950-60.

Imagen 142: *firmas III Sociedad de Artesanos*, serie “*los notables*”, FER 1950-60.

Imagen 143: *desfile I-II*, serie: “*los notables*”, *Foto Estudio Rosales*, 1955-1965.

Imagen 144: *desfile I-II*, serie: “los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Imagen 145: *Club de Leones*, serie: los notables, *FER, 1955-1965*.

Imagen 146: *Ibarra Tenis Club*, serie: los notables, *FER, 1955-1965*.

Imagen 147: *S/T*, serie “Los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Imagen 148: *S/T*, serie “Los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Imagen 149: *S/T*, serie “Los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Imagen 150: *S/T*, serie “Los notables”, *Foto Estudio Rosales, 1955-1965*.

Imagen 151: *Terruño artificial I-II*, *Foto Estudio Rosales, 19350-48*.

Imagen 152: *Terruño artificial I-II*, *Foto Estudio Rosales, 19350-48*.

Imagen 153: *Las damas I-II*, serie “*la Belle Epoque (andina)*”, *Foto Estudio Rosales, 1938-48*.

Imagen 154: *Las damas I-II*, serie “*la Belle Epoque (andina)*”, *Foto Estudio Rosales, 1938-48*.

Imagen 155: *En el lago*, serie “*la Belle Epoque (andina)*”, *Foto Estudio Rosales, 1938-48*.

Imagen 156: *La condecoración (III)*, serie “*Momentos heroicos*”, *Foto Estudio Rosales, 1948-55*.

Imagen 157: *La condecoración (III)*, serie “*Momentos heroicos*”, *Foto Estudio Rosales, 1948-55*.

Imagen 158: *La condecoración (III)*, serie “*Momentos heroicos*”, *Foto Estudio Rosales, 1948-55*.

Imagen 159: *Vuelo inaugural I*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, *Foto Estudio Rosales, 1956*.

Imagen 159a-b: *Vuelo inaugural I* (detalles), “*Modernidades/modernizaciones*”, *FER, 1956*.

Imagen 160: *Trenes*, serie *bellos y hermosos, aunque no tanto*, *Foto Estudio Rosales, s.f.*

Imagen 161: *Tenis*, serie *bellos y hermosos, aunque no tanto*, *Foto Estudio Rosales, s.f.*

Imagen 162: *Jurar y obedecer I*; serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1958-65*.

Imagen 163: *Jurar y obedecer II*; serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1958-65*.

Imagen 164: *Marchar y producir I*; serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1962-65*.

Imagen 165: *Marchar y producir II*; serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1962-65*.

Imagen 166: *Marchar y producir III*; serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1962-65*.

Imagen 167: *Aprender/obedecer I*, serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1945-60*.

Imagen 168: *Aprender/obedecer II*, serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1945-60*.

Imagen 169: *Aprender/obedecer III*, serie “*Dóciles y disciplinados*”, *Foto Estudio Rosales, 1955-60*.

Imagen 170: *Un número más*; *Fotografía intervenida con collage*, *Sol Gómez, Quito, 2012*.

Imagen 170a: *Un número más* (detalle a); *Fotografía intervenida con collage*, *Sol Gómez, Quito, 2012*.

Imagen 170b: *Un número más* (detalle b); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, 2012.

Imagen 170c: *Un número más* (detalles c); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, 2012.

Imagen 170d: *Un número más* (detalle d); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Imagen 170e: *Un número más* (detalle e); Fotografía intervenida con collage, Sol Gómez, Quito, 2012.

Imagen 171: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo*, 1925-28; Serie “Foto Estudio Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 171a: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo* 1925-28 (detalle superior); Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 171b: *Pueblos de Imbabura con las Autoridades trabajando los terraplenes del ferrocarril Ibarra-San Lorenzo*, 1925-28 (detalle inferior); Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 172a-b: intervención a la imagen *Pueblos de Imbabura con las Autoridades*; Quito, mayo de 2012.

Imagen 173: *Indígenas de la esperanza*, 1928. Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 174 (*Otro aspecto de las Famosas Mingas para el Ferrocarril No. 2, 1925-1928*). Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 175: *Primera locomotora que llegó a Ibarra* (1928); Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 176: *Desfile con el primer riel por la Calle Bolívar* (1925), Ambas imágenes Serie “Archivo Imprenta Municipal de Ibarra”.

Imagen 177: *Desfile en homenaje al Ferrocarril* (1925-28), Serie “Archivo Imprenta Municipal”.

Imagen 178: *Inauguración Ferrocarril del norte*, serie “*Modernidades*”; Foto Estudio Rosales, 1957-58.

Imagen 179: *El telégrafo* (1920-30); en www.flickr.com/photos/84043/5915719680/in/photostream/

Imagen 180: *Vuelo inaugural II*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957-58.

Imagen 181: *Avión I*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957-58.

Imagen 182: *Avión II*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957-58.

Imagen 183: *Vuelo inaugural III*, serie “*Modernidades/modernizaciones*”, Foto Estudio Rosales, 1957.

Imagen 184: *Carreras*, Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Imagen 185: *Yahuarcocha I, Ibarra*; Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Imagen 186: *Pista*; Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Imagen 187: *Yahuarcocha II*; Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-42.

Imagen 188a: *En la curva*; Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1970-75.

Imagen 188b: (detalle); Serie “*Rápidos*”, Foto Estudio Rosales, 1970-75.

Imagen 189: *Paseos y cantos I*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 190: *Paseos y cantos II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 191: *Paseos y cantos III*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 192: *Paseos y cantos IV*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 193: *Nuevos bautismos I*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 194: *Nuevos bautismos II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1940-50.

Imagen 195: *Tiempos suspendidos I*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 196: *Tiempos suspendidos II*; serie “Eterno retorno al paraíso”, Foto Estudio Rosales, 1945-55.

Imagen 197a-b: *Mi carro es de color I-II*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1955-60.

Imagen 198a-b: *Mi carro es de color III-IV*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1955-60.

Imagen 199: *Pose con ruedas I*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-40/1950-60.

Imagen 200: *Pose con ruedas II*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1930-40/1950-60.

Imagen 201: *Mi tocadiscos I*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1960-65.

Imagen 202: *Mi tocadiscos II*; serie “*Gustos dudosos*”, Foto Estudio Rosales, 1960-65.

Imagen 203: *las zonas del ser y del no-ser*. Diseño: Alex Schlenker/plataformaSUR, 2012.

Imagen 204: *flujos de poder/resistencia en las zonas del ser/no-ser*. Diseño: A. Schlenker/p_SUR, 2012.

7. ANEXOS

OBJETOS, SUJETOS, TRANSDISCIPLINARIEDAD: APUNTES PARA PENSAR PLATAFORMA_SUR

MAGIA Y EXPERIMENTACIÓN

Para Vilém Flusser la civilización humana ha experimentado en la invención de la escritura lineal y de las imágenes técnicas dos momentos de cambios fundamentales en la manera de relacionarse con las dimensiones espacio-temporales del mundo, lo que configuró las respectivas representaciones de las experiencias que en el mundo se generaban. Mientras la mayoría de debates en torno a la naturaleza del acto fotográfico se centraban en definirla inicialmente y durante un prolongado tiempo como una operación mecánica accionada por sujetos humanos capaz de comunicar el mundo, Vilém Flusser afirmaba que *lo fotográfico* solo podía ser entendido como un *acto de magia* que se desprende de una única y compleja relación espacio-tiempo donde todo se repite, participando de un contexto pleno de significado: “el mundo de la magia difiere estructuralmente del mundo de la linealidad histórica, donde nada se repite jamás, donde todo es un efecto de causas y llega a ser causa de ulteriores efectos.”³⁶¹ Para seguir esta afirmación hace falta pensar en una aproximación a la naturaleza visual de tal acto de magia; para ello la idea de una instancia de experimentación resulta de gran potencialidad.

LA PLATAFORMA[SUR]

Debo al pensador poscolonial Okwui Enwezor el sentido del término *plataforma*³⁶² que me permite la definición concreta y específica de un lugar de enunciación con el que el proyecto plataforma_SUR adquiere unas posibilidades reales (epistemológicas, políticas, estéticas) para generar procesos interdisciplinares que indaguen en la representación. La idea de desentrañar la visualidad no descansa en el mero análisis, sino que se extiende hacia posibilidades de intervención que accionen un *desenganche* de la matriz colonial del poder que, entre otras formas de

³⁶¹ Vilém Flusser, *Hacia una Filosofía de la Fotografía*, Sigma, México, 2010, p. 14.

³⁶² Espacio de reflexión/encuentro/intervención de determinados temas críticos: ww.kinmont.documenta.de

colonización, configura *los modos de ver y ser* vistos de los distintos sujetos. En ese sentido se trata de desarrollar y fortalecer

la voluntad de intervención y transformación sobre el mundo, intervención que no sólo se piensa con relación a los campos y contextos sociales y políticos sino también en lo epistémico y teórico, para intervenir en y transformar nuestros marcos y lógicas de pensar, conocer y comprender. A comprometerse en mente, cuerpo y alma, como argumentaba Frantz Fanon.³⁶³

Plataforma_SUR puede ser pensada como un espacio de (re)apropiación de la representación hacia una auto-representación, una condición que Adolfo Albán advierte como “secuestrada” por el poder colonial blanco: “había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades”³⁶⁴. Así, abordaré distintas reflexiones en torno a una estética que toma prestado el concepto de *re-existencia*³⁶⁵ para manchar con una variedad de colores “impuros”, capaces de subvertir desde sus propias cromáticas, la “pureza ontológica” de ese color históricamente impuesto: *el blanco [excluyente]*. En estos procesos de (re)apropiación se logró “conformar una suerte de gabinete de espejos ‘mágicos’ en donde cada uno logra interpretar y reflejar simultáneamente las imágenes que los relacionan entre sí”³⁶⁶.

(INTER)DISCIPLINARIEDAD

La suspensión crítica de las fronteras disciplinares implica renunciar al “saqueo” de datos y métodos para asumir lo que en teoría fílmica se llama *shifting point of view* (alternar el punto de vista) y con lo que una misma experiencia puede ser leída desde distintos lugares [epistémicos, metodológicos, culturales, estéticos, etc.] apuntando además a una instancia en la que sujeto y objeto se contaminan de cara a un diálogo significativo “porque a diferencia del mundo natural definido por las ciencias naturales, el dominio de los [estudios culturales] no solo es un dominio en

³⁶³ Catherine Walsh, “Estudios (inter)culturales en clave de-colonial”, *Tabula Rasa*, 2010, p 225.

³⁶⁴ Adolfo Albán Achinte, *Pintores indígenas y afrodescendientes*, p. 85.

³⁶⁵ Para fines de la presente investigación entiendo el concepto de *re-existencia* como la posibilidad de re-encuentro con la dimensión vital de la existencia; se trata de un acto de defensa y restitución esencial que coloca a la vida humana en el centro de todas las acciones. De esta forma la vida recuperará el valor que en estos tiempos deshumanizados ha perdido.

³⁶⁶ Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, p. 24-25.

que el objeto de estudio incluye a los propios investigadores sino que es un dominio en el que las personas estudiadas pueden dialogar o discutir en varias formas con esos investigadores.”³⁶⁷

El entrecruzamiento -crítico y creativo- de estas posibilidades, hasta convertirlas en estrategias -en tanto conjunto dialéctico de *modos de saber hacer* y de determinadas *acciones* planificadas y destinadas a conseguir un objetivo- que desborden lo disciplinar debe ser un primer desafío que no debe limitarse a una suerte de diálogo interdisciplinar, pues los presupuestos de cada disciplina conllevan una suerte de “invasión” del campo disciplinario para fortalecer.

ESTUDIOS CULTURALES-VISUALES

Hay un aspecto importante en las actuales discusiones de los Estudios Culturales: la centralidad de la tensión en torno a la identidad tanto en los estudios subalternos como los estudios poscoloniales. Para Homi Bhabha hay una estrecha relación entre el signo y la identidad, entendido como una forma de disputa por el privilegio de representar al otro. Bhabha³⁶⁸ plantea que el proceso de colonización se trunca en el momento en que el subalterno desautoriza tal idea. Esta tensión puede ser puesta en diálogo con la categoría de *la colonialidad del poder/ser*, una categoría con la que el debate en perspectiva decolonial describe/aborda las formas mediante las cuales son representados los subalternizados.

plataforma_SUR no es un espacio en el que sus actores se abstraigan del mundo, al contrario, se trata de regresar de manera recurrente y permanente a ejercicios que indaguen en “mis modos de ser/ver/ser visto”. Así, el conocimiento sobre el mundo estará en diálogo crítico con el conocimiento que tengo/construyo sobre el mundo en relación con mi propia identidad [étnica, de género, de clase, de territorio, de pertenencia, etc.]. Ello se vuelve central para el proyecto de experimentación desde plataforma_SUR de cuyas acciones se desprende la referencia para mirar al

³⁶⁷ Wallerstein, Immanuel, *Abrir las ciencias sociales*, p. 55.

³⁶⁸ Bhabha, Homi, *El compromiso con la teoría*, p. 212, en www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/BABHA

mundo desde su propia experiencia [estética] desde donde “opera como ente que se “entona”, o sea que se pone a tono con cierto significado de la totalidad [del mundo] que lo inspira”³⁶⁹.

ESTRATEGIAS VISUALES

Si el científico busca abstraerse del mundo que investiga, plataforma_SUR se plantea como un espacio de pensamiento y acción que propone zambullirse en el mundo para lograr su comprensión desde la **cercanía experiencial**³⁷⁰ desde la cual se genera la práctica estética/poética. Dicha práctica no se abstrae del mundo, sino que, como parte inherente de unas negociaciones por el sentido específico de lo cultural, parte del mundo en el que pretende (sobre)vivir ya que una forma cultural:

tiene en su esencia su razón de ser en algo que es muy profundo, y que consiste en una estrategia para vivir, que un pueblo esgrime con los signos de su cultura. Cultura es una política para vivir. Todo lo que se da en torno a la cultura. Aquello sea la costumbre, el ritual mágico, la producción literaria, incluso la tecnología³⁷¹.

Este enfoque ya no persigue una estética del arte, sino *del acto creativo*. Este no excluye lo que Kusch llama “lo tenebroso”, sino que lo implica pues contempla el proceso que va de la vivencia del sujeto creativo-crítico a la obra como *cosa*, una suerte de acto de conciliación en el que se da la “*superación de una falla esencial de lo humano, por la que el arte es una solución para un aspecto fallido de la existencia*, precisamente aquel por el cual la vida y la inteligencia se oponen”³⁷². Con este planteamiento propongo, antes que debatir si las experimentaciones de plataforma_SUR generan o no un determinado conocimiento para la vida, indagar por las formas representacionales del poder que controlarían tal pregunta y se extienden más allá del mismo conocimiento hacia las instituciones modernas que lo delimitan, avalan y legitiman.

³⁶⁹ Rodolfo Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, Bs. Aires, Fernando García Gambeiro, 1978, p. 119.

³⁷⁰ Kusch le sale al paso a la presunción moderna de un arte universal que mira al mundo desde “fuera del mundo”, aclarando que la experiencia específica del artista americano surge cuando se crea desde la “urgencia de vivir”. Para Kusch el acto artístico de la experiencia vital “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad”. Ver Rodolfo Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en *Kenos: revista digital*, No. 1, Bs. Aires, 2003, p. 3.

³⁷¹ Rodolfo Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, p. 104.

³⁷² Rodolfo Kusch, “Anotaciones para una estética de lo americano”, p. 3.

Así, las estrategias experimentales de plataforma_SUR renuncian a pensar determinados lugares como ámbitos “puros”: la dominación, la colonización, la resistencia, etc. La mirada histórica que busca entender y describir determinadas relaciones de poder, como aquellas que la colonialidad del poder intenta interpretar, al tiempo que critica, simplifica y generaliza los lugares de tensión y sus respectivas políticas de clasificación [social].

DE ESTÉTICA A ESTÉTICAS DECOLONIALES

El mundo llega a ser como una imagen [...] las imágenes técnicas omnipresentes han empezado a reestructurar mágicamente la ‘realidad’ en un escenario semejante a una imagen. Lo que esto implica es una especie de olvido. El hombre olvida que produce imágenes a fin de encontrar su camino en el mundo; ahora trata de encontrarlo en éstas.³⁷³ Entonces, ¿qué hacer con lo mirado? Walter Mignolo introdujo hace unos años el concepto *desenganche* como una opción para apartarse, entre otros, de las disputas por el control de la verdad. Mignolo sugiere entenderlo al mismo tiempo “como desprendimiento y apertura. [...] Ya no se trata de las puertas que conducen a la verdad (*aletheia*), sino a otros lugares: a los lugares de la memoria colonial; a las huellas de la herida colonial desde donde se teje el pensamiento des-colonial”³⁷⁴.

Mignolo propone en el proyecto *estéticas decoloniales* desmontar “la doble cara de la modernidad y su retórica, como relato salvífico y a la vez como colonialidad, en cuyo contexto se da la operación cognitiva de colonización de la *aesthesis* por la *estética*”.³⁷⁵ Esta lógica-otra apunta a la decolonización de lo sensible, hacia la construcción de *aesthesis* y subjetividades decoloniales. Ello implica abandonar los preceptos moderno-coloniales que, vigentes desde el Siglo XVII hasta el Siglo XXI, equiparan *estética* con *belleza*:

A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de arte como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la

³⁷³ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, p. 15.

³⁷⁴ Walter Mignolo, *El pensamiento des-colonial, desprendimiento y apertura: un manifiesto*, 2005, documento digital disponible en www.tristestopicos.org

³⁷⁵ Walter Mignolo, *aestesis dECoLoniAL*, CALLE14, vol. 4, núm. 4, Bogotá, enero-junio de 2010, p. 11.

reorientación de *aisthesis* decolonial la *aesthesis* y su transformación en estética. [...] Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la estética es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y belleza.³⁷⁶

Para Kusch, otro pensador que desarrolló preguntas en torno a lo *artístico*, es fundamental distinguir entre el arte como actividad de creación y el arte como actividad de producción, situando así de manera sutil la pregunta central en torno a la práctica artística frente al mercado capitalista del sistema-mundo: ¿en qué momento un arte deja de crear para producir? La pregunta de Kusch se dirige hacia las formas y los contenidos que el arte aborda en un proceso que “implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada en una sociedad”³⁷⁷. Así el artista/experimentador elabora el espejo con el que su colectividad se mirará. Dicho proceso implica el paso de la vivencia del artista (y su comunidad) hacia la cosa; un tránsito que fluye a través de la inclusión de **lo tenebroso** en la práctica de *mirar-se* y *representar-se*: el gran arte es una respuesta plástica que el grupo social hace sobre sí mismo a través del artista/experimentador quien hace “cuestionar al instinto colectivo su sobrevivencia”³⁷⁸.

¿CON QUIÉN, PARA QUIÉN?

Quien buscara acceder al proceso/obra deberá hacerlo a través de la participación directa en la experiencia del acto de tipo artístico desde el lugar específico de la vivencia estética. Esta resistencia/re-existencia pasa por desarrollar una conciencia específica sobre el tiempo como dimensión de oportunidad para la transformación hacia el desenganche que solo es posible a través de desafío planteado por Walsh:

Pensar *desde, junto y con* estas luchas, sus marcos referenciales y sus propuestas descolonizadoras de conocimiento, pensamiento, acción e intervención ofrece, junto con lo mencionado arriba, un legado y camino importantes para (re)pensar los estudios culturales –o, mejor dicho, estudios interculturales–, como proyecto político hoy en el contexto

³⁷⁶ Walter Mignolo, *aistesis dECoLoniAL*, p. 13-14.

³⁷⁷ Kusch, Rodolfo, “Anotaciones para una estética de lo americano”, en *Kenos: revista digital*, No. 1, Bs. As. 2003, p.3.

³⁷⁸ *Ibíd.*

latinoamericano pero con vistas hacia -y en diálogo con- otros proyectos que apuntan a la construcción de mundos más justos.³⁷⁹

Al tiempo que resulta vital generar tensiones entre el pensamiento teórico y la praxis, es fundamental entender que la cultura, como conjunto de expresiones de la vida humana, está atravesada por una suerte de *desplazamiento*. Lo cultural no debe ser reducido a una forma estática coleccionable, ello equivaldría a folclorizar y preservar para un museo las profundas manifestaciones de la vida: “Si se trabaja sobre la cultura, [...] hay que reconocer que siempre estarás trabajando en un área de desplazamiento”³⁸⁰ en el que el objeto de estudio debe dejar de serlo -su incesante naturaleza lo hace inasible a la razón- para convertirse en sujeto de lucha y transformación que asume los desafíos de “traducir” la diferencia cultural [proceso de significación por el que los enunciados sobre una cultura diferencian, discriminan o autorizan la producción de campos de fuerza] a través de un “proceso [que] supone la apertura de un lugar otro de confrontación política y cultural en el seno de la representación colonial”³⁸¹.

³⁷⁹ Walsh, Catherine, *Estudios (inter)culturales en clave de-colonial*, p. 37.

³⁸⁰ Stuart Hall, *Estudios culturales y sus legados teóricos*. En: Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Envió editores, et al. S.f., p. 59.

³⁸¹ Catherine Walsh, *¿Qué saber, qué hacer y cómo ver?*, p. 10.

APUNTES DEL DIARIO DE TRABAJO: KIPUGRAFÍAS (EXTRACTO)

Representación de un posible anudamiento de los tres ámbitos desde los que me aproximo en la actualidad a la imagen y a la correspondiente visualidad: la práctica artística (pa), la investigación (i) y la actividad docente (ad):

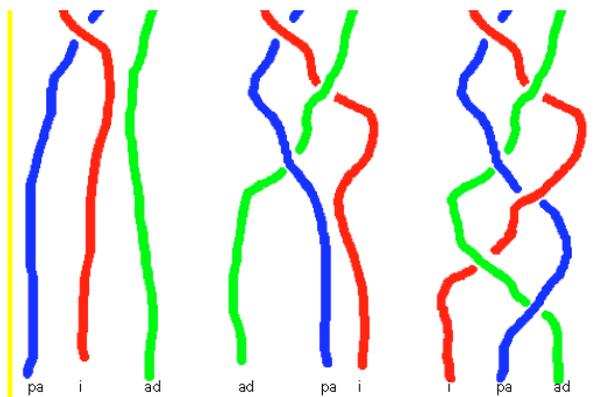


Imagen 02: *pa+i+ad: Ejercicios de anudamiento significativo*, Alex Schlenker, Quito, 2012.

Diario de trabajo (Apuntes en torno a la cartografía visual del poder [extracto]):

Las jerarquías globales del poder identificadas por Grosfoguel en su cartografía recogen a partir de esta relación una cantidad considerable de posibles relaciones de dominación que abarcan desde la *división internacional del trabajo* (centro–semi-periferia–periferia) hasta la *jerarquía étnico/racial global* (occidental–no-occidental), y muchas otras. La revisión produjo un mapa que se configura a partir de una serie de columnas gráficas que describen las múltiples relaciones del *ser/no-ser*.

Esta cartografía me genera una crítica que no se limita al concepto de relaciones binarias, sino que se extiende a la limitación que tiene un gráfico «bidimensional» para describir un complejo entramado de jerarquías que interactúan para el despliegue jerárquico del poder, me parece limitada. En respuesta, y con el afán de configurar unas series específicas en torno a las imágenes de retrato, desarrollé un ejercicio con un modelo lúdico que llamé *Kipus-cartográfico*, el cual me permitió plantear un modo de lectura que articuló para cada serie nuevas relaciones cartográficas. La

pregunta específica en tal ejercicio, concebido para configurar las mencionadas series, giraba en torno a las posibles formas de exclusión múltiple, por ejemplo: mujer-negra-campesina.

Desarrollé entonces otra forma de representación para la cartografía del poder, la cual a partir de las mismas jerarquías planteadas por Grosfoguel podría ser pensada como un *kipus*³⁸² con hilos entrecruzados y anudados. Si tomamos como base para el desarrollo de un *kipus-cartográfico* la imagen de *El contador* de Felipe Guamán Poma de Ayala³⁸³, hallaremos a un hombre que sostiene una estructura de hilos o cuerdas compuestas por una trama horizontal y varias tramas verticales.

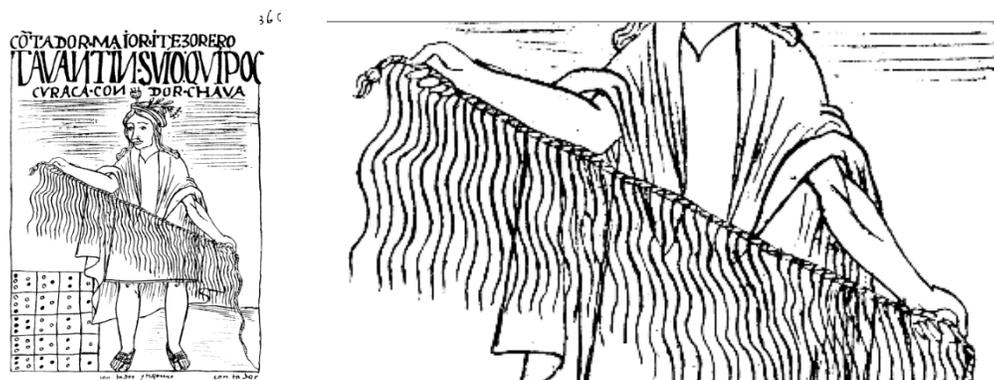


Imagen 23 y 23a: “Contador mayor y tesorero con Quipoc” (General y detalle), G. Poma de Ayala, 1615.

La estructura del Kipus es muy similar a la de la representación cartográfica elaborada por Grosfoguel. Así, cada jerarquía fue representada por un hilo vertical e identificada con un determinado color:



Imagen 24: Vista general del *Kipus-cartográfico*, Alex Schlenker, Quito, 2009.

En este primer ejercicio trabajé con siete hilos en representación de siete jerarquías con las

³⁸² El vocablo *kipus* proviene del quechua, lengua prehispánica ágrafa. Por esta razón es común hallar las formas escriturales *kipus* o *quipus*.

³⁸³ Felipe Guaman Poma de Ayala, *Nueva Corónica y Buen Gobierno*, carta a Felipe III, 1615, p. 360.

que exploré la representación. Una vez estructurados los hilos, asigné a cada hilo una jerarquía de poder global de la cartografía del poder de Grosfoguel:



Imagen 25: *Kipus-cartográfico* con las jerarquías identificadas, Alex Schlenker, Quito, 2009.

A diferencia de la cartografía estática, esta «representación móvil» plantea la posibilidad de anudar las distintas jerarquías entre sí para una mejor representación/lectura de las relaciones de poder. En la primera lectura busqué lo que María Lugones llama la «intersección de raza, clase, género y sexualidad»³⁸⁴ exploré el entretrejado de hilos en lo que llamaré los *nodos jerárquicos*, cruces de hilo-jerarquías, como en este caso en el que el nodo lo componen la jerarquía de clase y la étnica/racial:

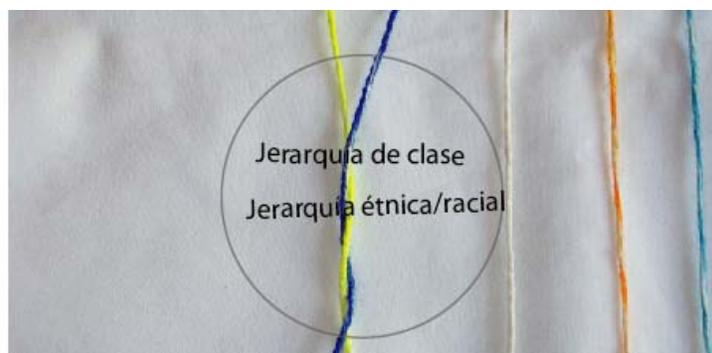


Imagen 26: Detalle del *kipus-cartográfico* con el *nodo* «clase-étnica/racial», A. Schlenker, 2009.

Al tiempo que la relación primaria entre dos jerarquías puede establecer un nodo, pueden

³⁸⁴ María Lugones desarrolla en «Colonialidad y Género» la idea de jerarquías globales que, al entrelazarse, constituyen complejas formas de exclusión combinadas o múltiples (sexo-raza-edad-clase-religión...) de las que solamente escapa el sujeto blanco-masculino-de clase alta.

Ver: http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/05lugones.pdf

surgir otros nodos semejantes:

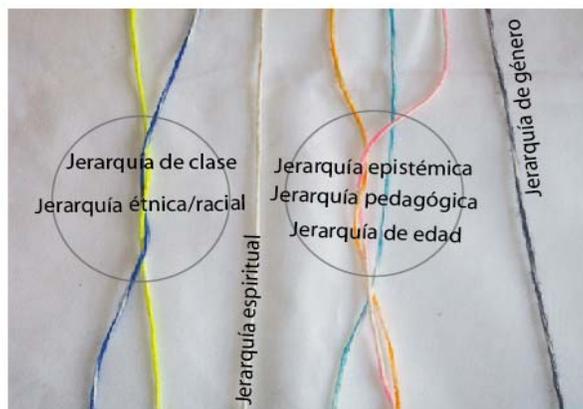


Imagen 27: Detalle del *Kipus-cartográfico* con dos *nodos-jerárquicos*, Alex Schlenker, 2009.

A partir de los dos nodos sugerí un entrelazamiento con otra jerarquía como pregunta transversal. Para la representación de este ejemplo -en forma de interrogación y de exploración visual- me propuse atravesar las distintas jerarquías y los dos nodos-jerárquicos con la jerarquía de género. La representación en la que la pregunta por las formas de leer el género cruza el tejido de jerarquías adquirió esta forma:

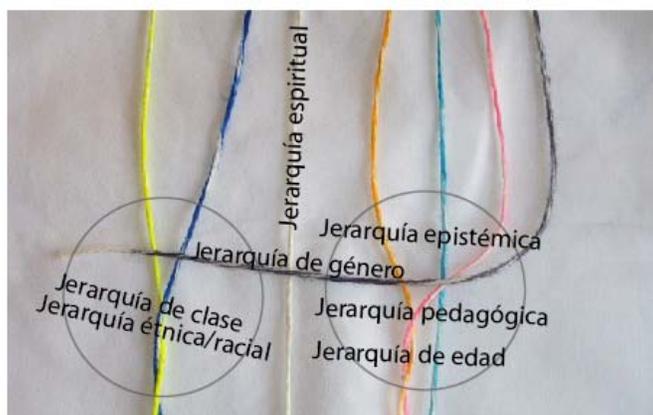


Imagen 28: Detalle del *Kipus-cartográfico* con *nodos y pregunta transversal*, Alex Schlenker, 2009.

Esta forma de representación generó una potencialidad no-textual que permitió preguntar por una posible relación de jerarquías inter-relacionadas que pueden ser anudadas en el *kipus*.

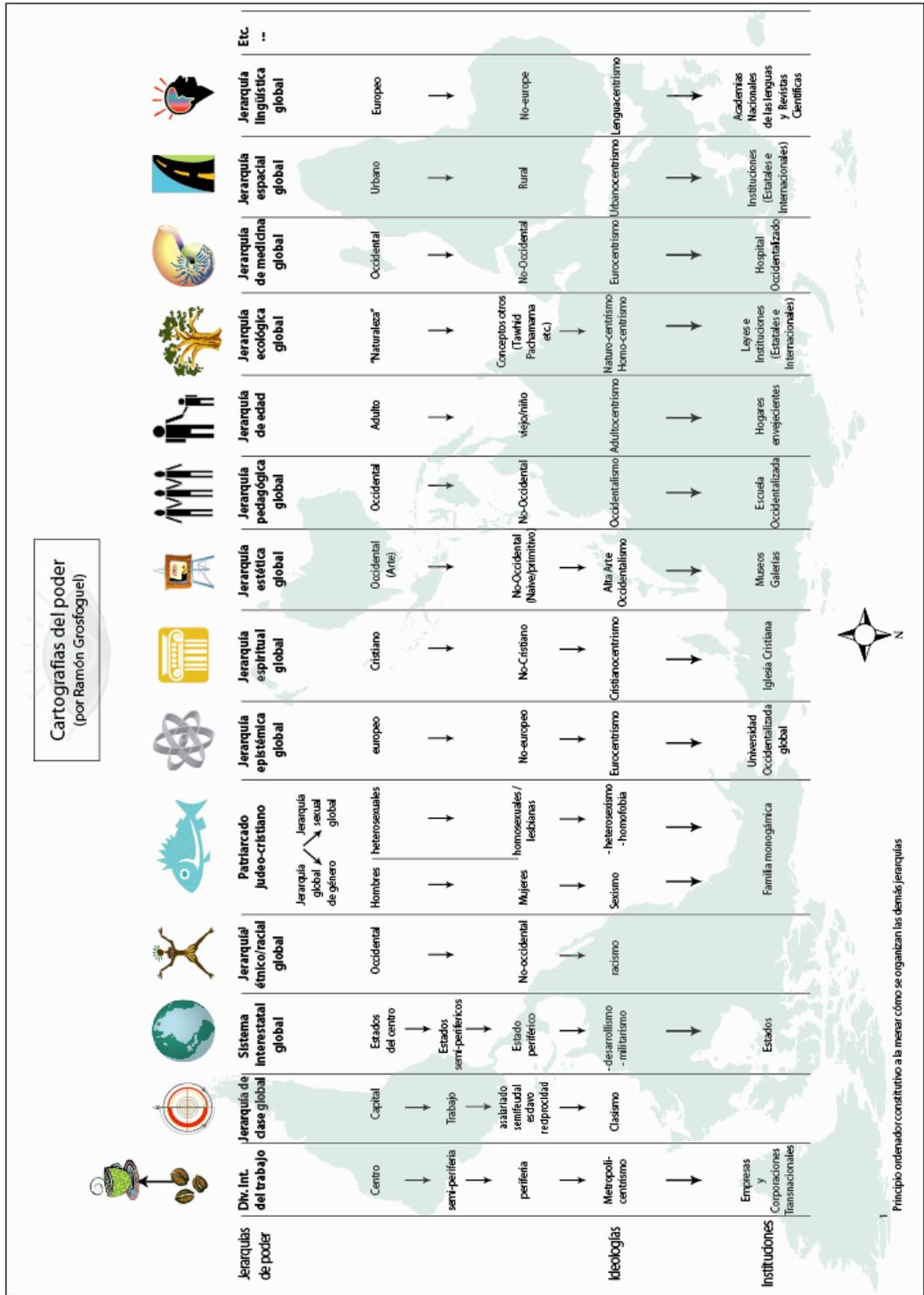


Imagen 21: *Cartografía del poder*, Ramón Grosfoguel. Diseño por Alex Schlenker, Quito, 2009.

Guión 1: Retrato de familia

PERSONAJES

Don Telmo Cevallos:	Padre	Gladys Cevallos:	Hija Cuarta
Doña Clemencia Valencia:	Madre	Victoria Cevallos:	Hija Quinta
Don Luciano Cevallos:	Tío	Fermín Cevallos:	Hijo sexto (Bebé de brazos)
Antonia Cevallos:	Hija Mayor	Piedad:	Criada negra
Mariana Cevallos:	Hija Segunda		
Ana Luisa Cevallos:	Hija Tercera		

La acción se desarrolla en la sala de la casa de la familia Cevallos, una familia tradicional de clase media. La sala está muy bien arreglada.

En la sala se encuentran: **Don Telmo, Doña Clemencia, y el tío Luciano.**

(Se escuchan voces de las niñas jugando: **Monja viuda soltera casada....**)

Don Telmo: ¿Y cuéntame Luciano? ¿Cómo te fue en este último viaje?

Tío Luciano: Muy bien hermano, ¡viajar es una maravilla!, conocer gente, nuevos ambientes, nuevos inventos, en fin.... Viajar es uno de los mejores placeres que puede tener la vida.

Don Telmo: ¿Así? Nueva gente, nuevos ambientes, nuevos ¿inventos?

Don Luciano: ¡Sí, inventos! ¡Imagínate! En Estados Unidos hay un aparato ¡Impresionante!

Don Telmo: (Mira asombrado a Doña Clemencia) ¿En serio?

Tío Luciano: ¡Figúrate! que se inventaron una maravilla de aparato, que puede lograr que un recuerdo se conserve intacto.

Tío Luciano: ¡Verás! (saca de una maleta grande) un extraño aparato nunca antes visto, lo arma y con mucho orgullo lo presenta.

Tío Luciano: ¡Taran!

Don Telmo y Doña Clemencia: (Asombrados) ¿Y, qué es eso?

Don Luciano: Es el aparato del que les estoy hablando, y por eso vine a visitarles, ya que esta misma noche salgo para Francia, mi próxima parada, y no quisiera irme sin antes llevarme un recuerdo de mi adorada familia .

¡Llaman a las niñas para tomarnos una foto!

Doña Clemencia: ¡Piedad! ¡Piedad! Trae a las guaguas.

Don Telmo: ¡Ya está esa negra en la chacota! En vez de hacer lo que tiene que hacer. ¡Le voy a dar una paliza!,

Doña Clemencia: ¡Déjele no más que juegue con las guaguas!, ellas le quieren, se divierten jugando.

Mejor yo misma voy a verlas.

(Sale Clemencia)

Don Telmo: ¡Anda! ¡Anda!

Tío Luciano: ¡Pero pronto! Porque no tengo mucho tiempo.

(Clemencia con el niño en brazos entra al patio. Allí se encuentran: Mariana, Ana Luisa, Gladis, Victoria, y Piedad. Clemencia no quisiera interrumpirles, las contempla por un momento, se deleita.

Las niñas saltan sogas y cantan: **Rey, gringo, albañil, zapatero, chofer, ladrón marinerico policía.**

Piedad se divierte tanto.

Doña Clemencia: (Interrumpe) ¡Niñas! Vino el tío Luciano y quiere verlas.

(Las niñas saltan de alegría)

Todas: ¡El tío Luciano ¡¡Qué alegría!

Victoria: ¡El tío Luciano! ¿Y qué me trajo mami?

Doña Clemencia: ¿Si quieren saber qué trajo Luciano? Deben ir adentro ahora mismo.

Salen

(Piedad se queda triste y sale despacio, detrás de ellas.

(Las niñas entran corriendo)

Niñas: (Gritan contentas) ¡Tío Luciano! **(Lo abrazan)**

Tío Luciano: ¡Niñas mías! ¡Qué lindo Verlas!

Victoria: Tío, mi mami dice que trajo algo impresionante ¡Quiero ver ¡

Tío Luciano: Les traje una cámara fotográfica.

Mariana: ¿Y qué es eso?

Tío Luciano: (Refiriéndose a la cámara) Bueno... es este aparato que ven aquí.

Ana Luisa: ¿Y qué hace?

Tío Luciano: Digamos.... que este aparato congela los recuerdos.

Victoria: ¡Congela! ¿Cómo?

Tío Luciano: Supongamos que queremos recordar toda la vida, este momento que estamos viviendo entre seres queridos, entonces yo tomo la cámara, la acerco hacia ustedes, y ¡zas! Después de un largo proceso de revelado, tendremos la imagen impresa en un papel.

Victoria: ¡No entiendo! Pero probemos la cámara a ver si funciona.

(Suena el timbre)

Piedad abre la puerta.

Entra Antonia Cevallos, la Hija Mayor.

Antonia: ¡Tío querido! ¡Qué bueno verte!

Tío Luciano: ¡Sobrina, qué grande estás! ¿De dónde vienes?

Antonia: Del catecismo, tío.

Tío Luciano: ¡Ah qué bueno! ¡Mira! Llegaste justo a tiempo, íbamos a tomarnos una foto.

Antonia: ¿Una Foto?

Tío Luciano: Sí, una foto, es una larga historia, luego te explico.

Don Telmo: Luciano ¿Dónde crees que esté bien tomar la foto?

Tío Luciano: Ummm Déjame ver, tienes una familia numerosa, y esta sala es muy chica, con tantos adornos y recuerdos.... ¿Te parece si vamos al estudio?

Don Telmo: El estudio lo estamos redecorando, ya casi lo terminan, pero...creo que podemos usarlo.

(Todos salen y se dirigen al estudio).

(Se colocan espontáneamente, cuando Luciano está a punto de tomar la fotografía:

Victoria: (grita) ¡Espere! ¡Falta alguien!

Don Telmo: ¿Quién?

Victoria: ¡La Piedacita!

Don Telmo: ¡Esa negra no va a salir en mi foto!

Victoria: (Molesta) Si no va a salir la Piedacita, tampoco salga usted, porque la Piedacita es mi amiga, y para mí es tan importante como usted Papá. Además el Tío Luciano dice que este aparato sirve para conservar recuerdos agradables, con los seres queridos, y la Piedacita es mi mejor amiga, es como de la familia y siempre la voy a recordar.

(Piedad observa triste desde la puerta. Las otras niñas empiezan a llorar).

Luciano: (Impaciente) ¡Dense prisa! Que un viaje me espera.

Hermanas: ¡Queremos que la Piedacita salga en la foto!

Doña Clemencia: ¡Por favor! ¡Déjeles! Es solo una foto ¡Acepte!

Don Telmo: (A regañadientes Acepta.)

(Entra Piedad, se coloca al lado de victoria, que está al lado izquierdo de la foto, pero Don Telmo le prohíbe).

Don Telmo: ¡Si se va a tomar la foto con nosotros, que sea en el suelo, ese es su lugar!

(Piedad obedece con tristeza, se sienta en el piso.)

(Vemos a victoria al lado izquierdo de la foto, mirando con enojo a la cámara)

Tío Luciano: ¡Listos! Sonrían ¡ya!

(Todos posan para la foto, Imagen congelada).

APAGON

Guión 2: Retrato en el patio

PERSONAJES:

Monseñor, Asistente, Una Mujer, Beata, Campesinos, Un grupo de Jóvenes, Hombre 1 y Hombre 2, Fotógrafo.

Vemos a un fotógrafo en el proceso de revelado, no vemos su rostro, solo lo que hacen sus manos. Sumerge la foto en el agua, la saca, observa las imágenes, estas se mueven y cobran vida, de pronto la foto que está en blanco y negro se va transformando: toma color, los personajes se encuentran en la Plaza de San Francisco, vestidos con ropa moderna, jeans converse, ropa informal, todo se transforma a nuestra época.

El fotógrafo empieza a escuchar voces lejanas en desacuerdo, estas voces son los subtextos de los personajes.

Hombre 1: ¡Qué hacemos aquí!

Hombre 2: ¡Vele vele a monseñor! Hecho el santo (Sonríe a la cámara)

Mujer: ¡Viejo puerco! ¡Sinvergüenza!

Campesino: ¡Taitico ofreció platita! Por eso no más me quedo.

Monseñor: En el fondo la gente me ama

Beata: ¡Dios bendito es infinito!

(Se desvanece la imagen de la fotografía, a la par que se desvanecen las voces. Todos salen solo se queda Monseñor) Aparece el asistente.

Asistente: ¡Señor! Tengo algo importante que decirle.

Monseñor: ¡Aquí no! Vamos al despacho.

(Caminan al despacho)

Monseñor: ¿Qué es lo que tienes que decirme con tanta urgencia?

Asistente: ¡Monseñor! ¡Estamos perdidos! La congregación de Francia está investigando el destino de los fondos que ellos nos envían, y necesitan que justifiquemos los gastos. ¿Quieren saber si tenemos colaboradores ¡?, y ¿Qué tan creíble es nuestra labor en esta comunidad?

Monseñor: ¡Calma! ¡Calma! No es para tanto, esto es ¡Sencillo! Mira: solo tenemos que congregar a un grupo de gente, unas cuantas fotos, hermandad, confraternidad bla bla bla.... ¡Tú ya sabes!

En cuanto a lo contable, es maquillar las cifras ¡y ya! Además esta noche tengo que pasarle visita a la contadora. **(AMBOS RÍEN).**

Asistente: Sin embargo señor, la gente sospecha, y ya no quiere colaborar, las limosnas han disminuido señor, ¡ya no son lo mismo de antes!

Monseñor: Las limosnas han disminuido, o ¿será que tú tienes el don de hacer desaparecer las cosas?

Monseñor: ¡Está bien! Mejor no te defiendas, ¡y escucha bien! Vamos a hacer lo siguiente:

Convoca a toda la gente que puedas ¡escuchaste! ¡Toda!

Asistente: **(Nervioso)** ¿Y si no quieren venir?

Monseñor: ¡Pagas! ¡El dinero lo compra todo! Les das \$50, les ofreces cualquier cosa y ¡ya! ¡Se creativo!

Yo no sé ¿Cómo vas a hacer? Pero quiero a esa gente afuera en veinte minutos, ¡listos! Para tomarnos la foto.

(Asistente en las afueras de la Iglesia reclutando gente)

(Pasan unos jóvenes).

Asistente: **(Persuasivo)** Estamos regalando saldo 2x1.

Grupo de Jóvenes: ¡De una! ¿Qué hay que hacer?

Asistente: ¡Nada difícil! Solo tomarse una foto con Monseñor.

Un joven: ¡De una! Aunque me importa ¡un culo la iglesia! Pero por el saldo ¡Es justo y necesario!
(Todos ríen)

(Pasa una mujer apurada)

Asistente: Por favor ¿Quisiera colaborarnos posando en una foto para Monseñor?

Mujer: **(Molesta)** ¡Ese viejo ladrón! ¡Sin vergüenza! ¡Yo no le colaboro en nada!

Asistente: Solo es cuestión de un minuto. (El asistente extiende su mano y le ofrece \$50 a la mujer)

Mujer: (Cambia de opinión al ver el dinero) ¿Dónde hay que ponerse?

(Pasa un grupo de campesinos)

Asistente: ¡Hey! ¿Quieren ganarse una platita?

Campesinos: ¡Si taitico! ¿Cómo?

Asistente: Solo tienen que ponerse ahí (Señalando el lugar) mirar a la cámara y sonreír.

Campesinos: ¿Y cuánto vas a pagar?

Asistente: \$ 25 a cada uno.

Campesino: ¡Poco está! Si das cincuenta nos quedamos.

Asistente: ¿Cómo que cincuenta?

Campesino: Allá están diciendo que voz estás dando \$ 50 a cada uno para que se tome foto. ¿Si quieres tan?

Asistente: ¡ya ya! ¡Bueno! ¡Bueno! ¡Vayan rápido! Y pónganse para la foto.

(Pasa una beata)

Beata: ¡Alabado sea el Santísimo! (Se dirige al asistente) no tiene que decirme nada, ¿Dígame dónde me pongo?

Asistente: Donde usted quiera.

(Entra Monseñor se coloca en medio de la gente.)

(De pronto en la plaza se encuentra congregada mucha gente, unos por curiosidad, otros porque se enteraron que estaban regalando \$ 50 por tomarse una foto con Monseñor, el asunto es que ya sea por curiosidad o por interés la gente acepta tomarse la foto, se ordenan en la plaza.

(Todos quietos mirando a la cámara) (Imagen congelada)

Solo se escuchan los subtextos con los que empieza la escena:

Hombre 1: ¡Qué hacemos aquí!

Hombre 2: ¡Vele vele a monseñor! Hecho el santo (Sonríe a la cámara)

Mujer: ¡Viejo puerco! ¡Sinvergüenza!

Campesino: ¡Taitico ofreció platita! Por eso no más me quedo.

Monseñor: En el fondo la gente me ama.

Beata: ¡Dios bendito es infinito!

(El fotógrafo regresa de esta especie de visión, vemos su rostro, sonríe, mira la foto, y vuelve a ser en blanco y negro como al principio.

APAGON

MINGA VISUAL 13: *ESPLENDOR DE UNA DIOSA NEGRA* (POR MAYRA CORTÉZ)

(18 de diciembre) Hola Alex: Aquí te adjunto las fotos de vestuario, Danny quería preguntarte algo sobre la luz [...] propuso tres vestuarios que serían: de época contemporáneo, y uno informal. El de época es blanco pero todavía no lo ha encontrado, pero revísalos y nos dices ¿Qué opinas?

Mayra y Daniela realizaron sesiones de trabajo en las que hicieron lo que en cine y TV se suele llamar “pruebas de vestuario”. A mí me enviaron los respectivos registros (se había logrado un trabajo colaborativo que funcionaba sin mi intervención):



Imagen 246-248: *Pruebas de vestuario I-III*; Fotografía Mayra Cortéz, Quito, 2012.

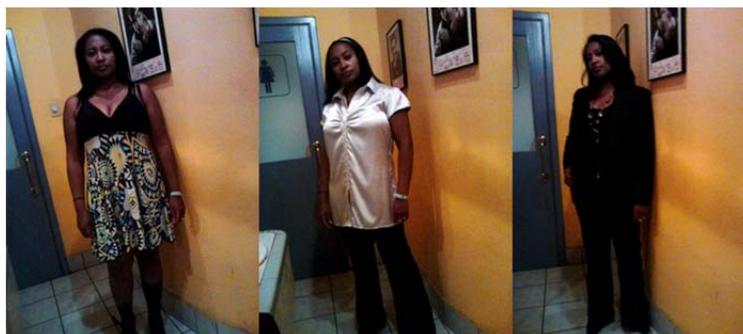


Imagen 249-251: *Pruebas de vestuario IV-VI*; Fotografía Daniela Sánchez, Quito, 2012.

Serie de retratos de Mayra Cortéz titulada: *la reina afro*



Imagen 280: *La reina afro I, II*, Foto: Alex Schlenker, Quito, 2012.

MINGA VISUAL 12: INDAGACIONES CORPORALES (POR ESTEBAN DONOSO)

Esteban Donoso es bailarín contemporáneo y coreógrafo con una larga experiencia en el trabajo y la investigación vinculados a lo corporal. Además de sus proyectos escénicos de danza contemporánea, Esteban desarrolla diversas investigaciones sobre temas vinculados al cuerpo. Para Minga visual 12 Esteban invitó a Sofía Calderón y Viviana Sánchez, dos bailarinas profesionales del medio local, y decidió trabajar sobre una imagen que titulamos *hacia arriba, más arriba*:



Imagen 263: *Hacia arriba, más arriba*; serie “Dóciles y disciplinados”, Archivo Rosales, 1955-60.

Esteban desarrolló un análisis que consiste en revisitar la imagen fotográfica reproduciendo exactamente cada postura presente en la misma. Así, el análisis de la imagen y la correspondiente visualidad no pasa únicamente por la lectura de lo visual, sino además por la manipulación táctil de la imagen sostenida por los bailarines y la posterior repetición de lo registrado en aquel día. La foto había sido circulada días antes por Esteban, lo que permitió que el laboratorio iniciara con el intercambio de sensaciones/ideas de lo que cada uno había visto en la imagen:



Imagen 265-267: *Minga visual 12 (lectura colectiva I-III)*. Fotografía por Alex Schlenker, Quito, 2012.

Esta discusión inicial permitió a los tres experimentadores definir la estrategia para repetir lo que aquel día fue retratado por el fotógrafo. El intercambio de ideas que se produjo sistematizó algunos aspectos en torno al uso social del cuerpo durante el Siglo XX. Así la imagen, leída y analizada en conjunto generó las siguientes reflexiones:

En la primera mitad del Siglo XX se produce un ‘retorno al cuerpo’; esta relación construye una nueva subjetividad frente al cuerpo y el movimiento [...] el cuerpo en tanto representante de una subjetividad. En ese contexto surge la necesidad de preguntarse por el cuerpo en y desde la educación. Esta imagen remite a ese intento por construir algo en conjunto: el cuerpo se suma a otros cuerpos (Esteban). Al mismo tiempo se toma en cuenta el cuerpo para lo ergonómico: cómo debe ser una silla, pero eso es una ‘externalidad’, no tiene mayor influencia en la educación que piensa el cuerpo “desde afuera” (Viviana).³⁸⁵

Luego se esbozaron preguntas que permitieron darle forma al ejercicio corporal en sí:

yo hice ejercicios similares...eran rutinas de gimnasia en el patio...los movimientos cobraban sentido desde lo alto...en el mismo lugar no generaban un sentido visual (Sofía). Habría que hacerse la pregunta si ¿estas chicas siguen un esquema están improvisando? (Esteban). Por otro lado parece que lo corporal está en relación con un juego de belleza que participa en esta acrobacia: arriba va quien es bonita -las otras son bonitas, pero ella es más bonita (Sofía). Aunque la imagen parece decir mucho me pregunto ¿qué hacen las chicas?...hay una cosa como de soporte...se parece a elementos de la danza (Esteban)³⁸⁶.

Tras el intercambio de ideas, el grupo decidió recrear la escena, haciendo que cada uno/una ocupe al menos en una ocasión uno de los tres lugares de la torre humana:



Imagen 268-270: *Minga visual 12 (lugares alternos I-III)*. Fotografía: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Durante la experimentación por recrear la puesta en escena de aquella foto surgió la pregunta por la *elevación* y su papel en la representación en tanto

³⁸⁵ Esteban Donoso, Sofía Calderón, Viviana Sánchez, Alex Schlenker: Conversaciones en torno a Minga visual 12 *Indagaciones corporales*; Quito, Noviembre, 2012.

³⁸⁶ *Ibíd.*

una cosa escultórica que conlleva esa idea de elevar...de hacer sublime (Sofía); en el ballet hay un centralidad de lo vertical; en esta foto además de lo elevado, hay una exaltación del riesgo y finalmente una relación con el privilegio de ser el elegido, el personaje seleccionado para tal honor [simbólico] en donde entra también lo heroico [...] y la relación con la materialidad del cuerpo gordo, ‘tuco’ o grueso, en contraposición a los cuerpos estilizados (Esteban); considerados como elfos estilizados, esbeltos (Sofía)³⁸⁷

Así la pregunta por lo “elevado”, como forma de alejamiento de lo mundano/terrestre y búsqueda de lo sublime/trascendental se abordó desde el cuerpo que indagaba esa altura:



Imagen 271: *Minga visual 12* (elevación/altura). Fotografía: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Luego el grupo descubrió el segundo término de la imagen; allí tres jóvenes del sexo masculino parecen burlarse de las tres chicas. El grupo *especuló* que sería debido a su incapacidad para realizar el mismo ejercicio: “los tres chicos se burlan...son muy flacos para hacer...para sostener la torre; ninguno es tan ‘tuco’ o fuerte como esta chica (*señala a la chica de la izquierda*) para sostener al compañero (Sofía)”³⁸⁸. Señalé con flechas rojas los jóvenes del fondo. Así los experimentadores deciden indagar en ese lugar fronterizo de la burla y la imposibilidad de ejecución. Para ello recrean la escena, pero desde el punto de vista de los tres hombres jóvenes que, a espaldas de las chicas, desafían la mirada del fotógrafo:



Imagen 272, 273: *Minga visual 12* (ellos: “antes y ahora” I). Fotografía: Alex Schlenker, Quito, 2012.

³⁸⁷ *Ibíd.*

³⁸⁸ *Ibíd.*



Imagen 274, 275: *Minga visual 12 (ellos: “antes y ahora” II-III)*. Fotografía: Alex Schlenker, Quito, 2012.



Imagen 276: *Minga visual 12 (ellos: “antes y ahora” IV)*. Fotografía: Alex Schlenker, Quito, 2012.

Así el grupo indagó en unos gestos/posturas casi imperceptibles para la cámara y para quien mira la fotografía. La recreación de la escena permitió especular con posibles interpretaciones de la mirada del fotógrafo y de los tres jóvenes retratados. Así, la relación con lo corporal detonó una serie de preguntas a responderse desde el cuerpo.

MINGA VISUAL 7: FOTOGRAFÍA CINÉTICA (POR ALEX SCHLENKER)

Tras varios años de “hurgar” en el Foto Estudio Rosales y de “forcejear” con distintos textos teóricos descubrí en una muestra internacional de arte el concepto de *pintura cinética* de Yaacov Agam. Este artista israelí, radicado en EEUU, elabora pinturas con volumen (alto relieve) en las que el punto de vista del espectador re-configura en distintos puntos del espacio una cromática distinta³⁸⁹:

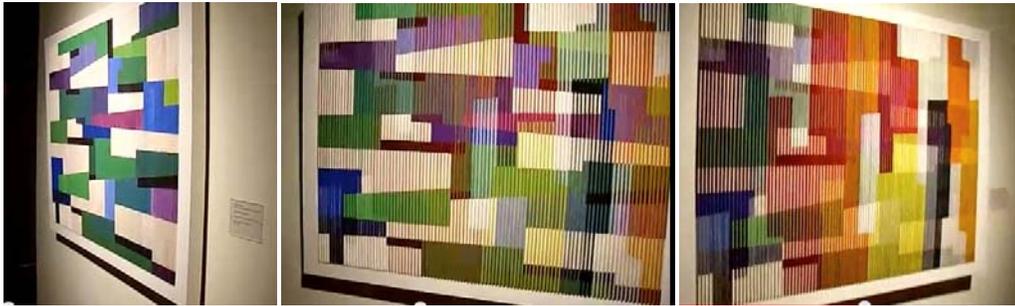


Imagen 217: 3 puntos de vista de una misma pintura (http://www.youtube.com/watch?v=fP_z1OWP5lw)

En uno de los episodios iniciales de *Minga visual*, en diálogo con la artista visual Sarah Amghad-Rosenblatt me apropié de este concepto estético/artístico para emplearlo en la resignificación de la categoría de *sociogénesis* (contrario a la idea de Freud de una ontogénesis o filogénesis, la identidad para Fanon es construida en la interacción social) desarrollada por Frantz Fanon en el *acto de nombrar*. Así me propuse investigar la noción de *lo cinético* en torno al lugar de la mirada para lo cual elaboré dos “biombos” de cuatro caras (1,2,3,4) de las cuales empleé las caras impares (1,3) para una denominación y las caras pares (2,4) para la denominación contraria:

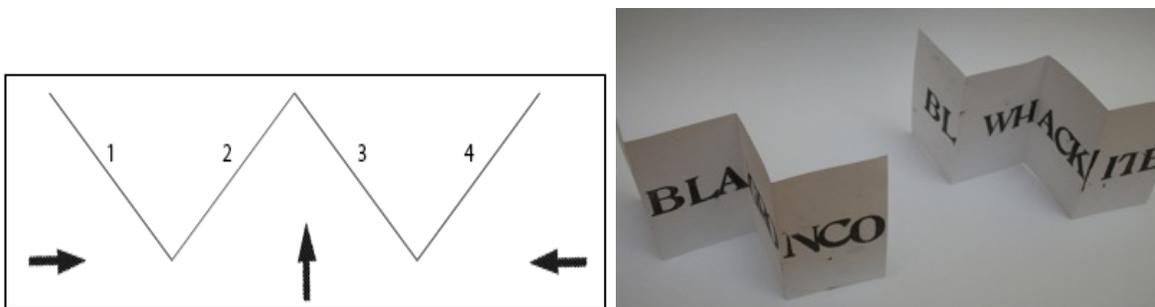


Imagen 219: Esquema de las 4 caras del biombo; diseño Alex Schlenker, Quito, 2012.

Luego registré con fotografía los biombos desde distintos lugares/puntos de vista para obtener las siguientes dos secuencias: 1) *Black/White*; 2) *Blanco/Negro*. No me interesa describir las series mayormente, sino permitir que las mismas hablen por ellas:

³⁸⁹ Ver: http://www.youtube.com/watch?v=fP_z1OWP5lw

Serie 1: *Black/White*



Imagen 221a: Serie 1: *Black/White*; foto Alex Schlenker, Quito, 2012.

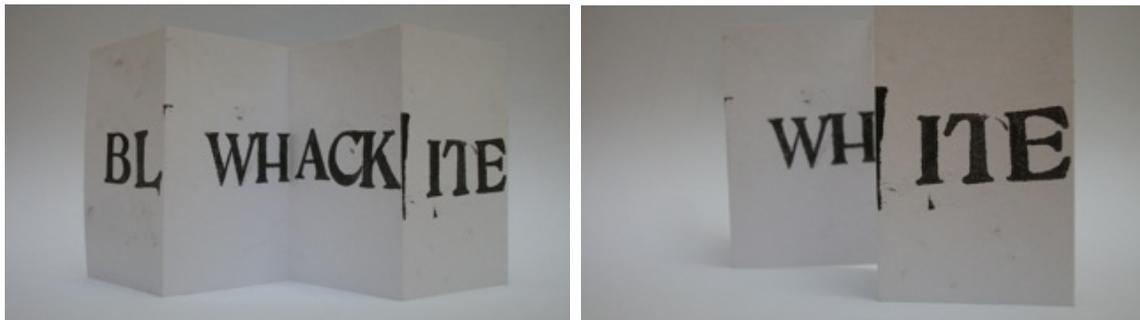


Imagen 221c: Serie 1: *Black/White*; foto Alex Schlenker, Quito, 2012.

Serie 2: *blanco/negro*

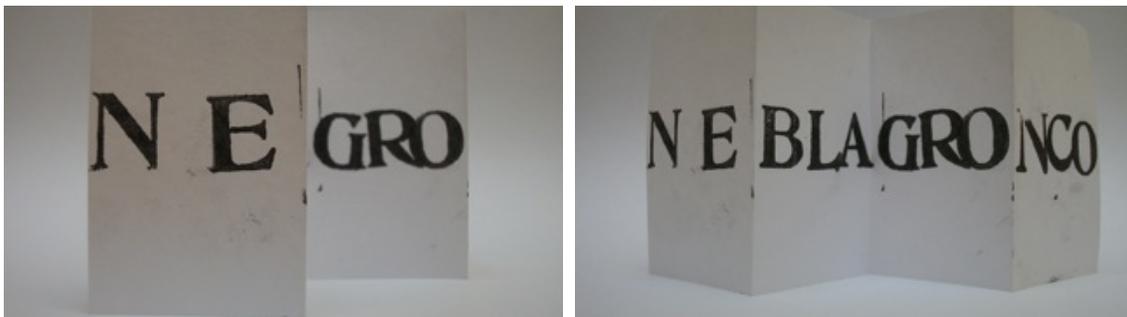


Imagen 222a: Serie 2: *Blanco/Negro*; foto Alex Schlenker, Quito, 2012.

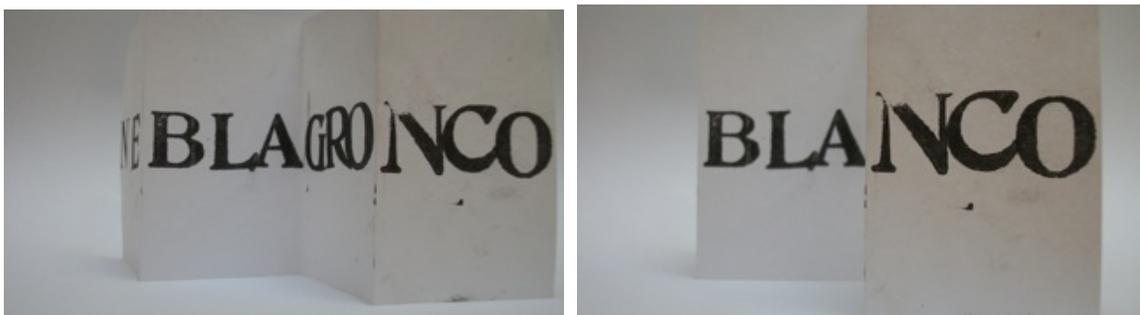


Imagen 222b: Serie 2: *Blanco/Negro*; foto Alex Schlenker, Quito, 2012.