

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Comunicación**

***Retórica de la imagen fotográfica:
La fotografía como documento social y cultural en la lucha por los derechos
humanos en el Ecuador en los años 80 y 90***

Mauricio Velasco

2006

Al presentar esta tesis como uno de los requisitos previos para la obtención de grado de magíster de la Universidad Andina Simón Bolívar, autorizo al centro de información o a la biblioteca de la universidad para que se haga de esta tesis un documento disponible para su lectura según las normas de la universidad.

Estoy de acuerdo con que se realice cualquier copia de esta tesis dentro de las regulaciones de la universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica potencial.

Sin perjuicio de ejercer mi derecho de autor, autorizo a la Universidad Andina Simón Bolívar la publicación de esta tesis, o de parte de ella, por una sola vez, dentro de los treinta meses después de su aprobación.

Mauricio Velasco

**Universidad Andina Simón Bolívar
Sede Ecuador**

Área de Letras

**Programa de Maestría en Estudios de la Cultura
Mención en Comunicación**

***Retórica de la imagen fotográfica:
La fotografía como documento social y cultural en la lucha por los derechos
humanos en el Ecuador en los años 80 y 90***

Mauricio Velasco

**Tutor:
Guillermo Bustos**

**Quito
2006**

Abstract

La presente investigación ha analizado la fotografía como un documento social y cultural en la defensa de derechos humanos. Intenta comprender cómo se ha constituido una retórica en la imagen fotográfica que da fe sobre la lucha de los derechos humanos en el Ecuador en los años 80 y 90.

Con la utilización del modelo de análisis del historiador y crítico de arte Erwin Panofsky, así como los aportes de Roland Barthes y Peter Burke para el análisis de las imágenes fotográficas como documento social y cultural, he hecho el análisis de fotografías sobre casos o hechos relativos a la defensa de los derechos humanos ocurridos en el Ecuador en los años ochenta y noventa, incorporando testimonios de protagonistas en esta lucha que dejan comprender el importante valor de la imagen fotográfica como fuente activadora de la memoria colectiva.

A través de una contextualización de la fotografía como documento histórico en algunos periodos de la historia, pero con el acento en su carácter simbólico y su constitución como documento social y cultural he querido mostrar de qué manera la fotografía puede constituirse en una forma alterna de narrativa sobre la defensa de los derechos humanos en Ecuador, y dejar clara su potencialidad como herramienta pedagógica en la construcción –en último término- de una historia desde abajo.

El instante que fulgura en las fotografías nos revela lo imprevisto, la presencia inapreciada, la ausencia poderosa. Nos enseña que dentro del sufrimiento de la vida y de la tragedia de la muerte existe una fuerza mágica, un misterio iluminado que redime la aventura humana sobre la faz del planeta.

Eduardo Galeano

INDICE

INTRODUCCIÓN	7
Capítulo I: Consideraciones sobre la imagen fotográfica	15
La imagen como documento histórico	17
Fotografía en el siglo XX	20
La imagen como documento social y cultural	21
La imagen como constructora de sentidos	22
La lectura social de la imagen	25
La fotografía sobre derechos humanos como material simbólico	27
Los métodos para leer la imagen	31
Fotografía documental	33
Capítulo II: Análisis fotográfico sobre casos de derechos humanos	36
La fotografía en la lucha por los derechos humanos	37
La retórica de la imagen sobre derechos humanos	40
El caso Restrepo	43
El comité de familiares de víctimas de la represión	49
Lucha campesina y reforma agraria	59
Muerte de Julio Cabascango y conflicto de tierras	68
Manifestaciones de solidaridad	76
Fotografía y derechos humanos: una evocación a la memoria	81
CONCLUSIONES	86
BIBLIOGRAFÍA	96
Anexo 1: Algo de la historia social y política de los últimos 30 años en América Latina	98
Anexo 2: Contexto político, económico y social: Ecuador desde los años 70	103
Anexo 3: Luchas sociales y comienzo del movimiento de derechos humanos en Ecuador	109
Anexo 4: Fundamentación sociohistórica de los derechos humanos	112

INTRODUCCION

Las imágenes fotográficas ejercen un sutil impacto en la memoria. Frente al lenguaje cinematográfico o musical, cuyo mensaje está cifrado en una secuencia que tiene sentido solo en cuanto conjunto, la unicidad de la imagen fotográfica ofrece la posibilidad de ser fijada en la memoria. El hecho de que una imagen sea única e irrepetible la distingue como reproductora de una realidad, y sin embargo distinta de ésta. Bien lo dice Roland Barthes, la fotografía constituye una suerte de *analogon* del mundo: “para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (*relais*), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto”¹.

Cuando se realiza el acto de mirar una fotografía, parece que bajo el simple hecho de ver la imagen subyace una lectura que es siempre interpretativa y traductora de sentido, y que opera desde el ámbito subjetivo. Si bien al mismo tiempo la fotografía constituye una suerte de impresión de la realidad, por otra parte también representa un testimonio de la historia, al evidenciar la existencia de alguien que estuvo en un lugar y hora determinados y que desde el instante preciso supo dejar plasmada, para siempre, una ruptura entre un antes y un después: en efecto, la fotografía se sitúa en el interregno entre lo visto y lo no visto.

En esta investigación, el análisis de la fotografía que refiere a la lucha por los derechos humanos constituye, ni más ni menos, en una “lectura” de imágenes de casos

¹ Roland Barthes, “*Lo obvio y lo obtuso*”, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983, p. 23

emblemáticos en el Ecuador, mediante una interpretación cuyo valor está en concebir a la fotografía desde varias perspectivas: la *histórica*, que las analiza como testimonio y como herramienta que otorga agencia a los actores sociales; la *social y cultural* desde donde se advierte cómo las imágenes vuelven inteligible la experiencia; la *simbólica*, que nos advierte sobre su participación en el movimiento de defensa y lucha por los derechos humanos.

Las fotografías, interpretadas desde el ámbito personal con una metodología que intenta definir la producción de significados conscientes e inconscientes (ya sea con la utilización del método iconográfico –Panofsky- o a través de la semiología –Barthes-), también será puesta a consideración de una suerte de interpretación y ‘lectura’ colectiva, al ser presentada a varios de los protagonistas de la lucha por los derechos humanos como un documento de la historia de resistencia en los años 80 y 90. Sin embargo, el trabajo de interpretación de imágenes fotográficas no puede dejar de lado el uso que las imágenes han tenido en los derechos humanos en tanto archivos de casos judiciales. De todos modos, cabe señalar que en este trabajo de investigación se ha preferido dejar de lado la consideración de la fotografía como objeto utilitario.

La pregunta que guía este trabajo de investigación es de qué manera la fotografía condensa distintos elementos que le dan la posibilidad de narrar la lucha por los derechos humanos en el Ecuador: como un documento social y cultural; como una fuente histórica activadora de la memoria colectiva; como símbolo de la lucha. En otras palabras, es analizar la retórica presente en las fotografías sobre casos relativos a los derechos humanos y que, de un modo u otro, manifiestan el carácter socio histórico de

la lucha por los derechos humanos cuyo punto especial radica en un movimiento de resistencia de los grupos dominados frente a lógicas históricas de dominación.

De las nueve fotografías que serán analizadas en adelante, cinco forman parte del archivo fotográfico de la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos, mientras que las otras cuatro, referidas al caso de desaparición de los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendi, así como a la conformación del Comité de Familiares de Víctimas de la Represión han sido tomada por Dolores Ochoa. Todas las fotografías datan del periodo de entre 1980 y 1992.

La fotografía que cierra el capítulo III nació del lente de Julio García Romero (+), muerto en Quito el 17 de abril de 2005, durante la insurrección popular que terminó con el gobierno de Lucio Gutiérrez. Las otras cinco fotografías no registran autor ni fecha, pero incorporan elementos sugerentes para el análisis.

A excepción de las fotografías sobre el caso Restrepo que tienen la referencia específica a un hecho de violación de los derechos civiles y políticos que fue clave para la consolidación del movimiento por la defensa de los derechos humanos en la década de los años 80, el resto de fotografías han sido escogidas porque resaltan momentos significativos en la defensa de los derechos humanos. Destacan la “evolución” en la defensa de los derechos humanos que va desde la defensa de los derechos civiles y políticos concernientes al individuo, hasta los derechos económicos, sociales y culturales, expuestos en las fotografías que refieren a la lucha por la tierra, así como a las protestas y movilizaciones sociales que han sido clave para el respeto de los derechos económicos, sociales y culturales (DESC). Por ello, uno de los criterios de

selección ha sido la presencia de colectivos, comunidades o grupos humanos que, en distintos escenarios urbanos y rurales, han participado de procesos de resistencia social y defensa de los derechos humanos.

En el caso de las fotografías de campesinos e indígenas, se ha puesto especial valoración a los lugares que muestran el mundo campesino cotidiano, en medio del paisaje de la sierra andina, pero también aquellas que dan cuenta de momentos que precedieron al gran levantamiento indígena de 1990. Así, la foto del cortejo fúnebre del líder indígena Julio Cabascango, fue tomada en Huaycopongo, provincia de Imbabura y deja ver el ritual ocurrido luego de la muerte de un líder campesino asesinado por personal de una empresa de seguridad, en medio de un proceso sostenido de conflicto de tierras.

El primer capítulo de esta tesis empezará señalando distintos elementos de la imagen, enfatizando el carácter de la fotografía como documento histórico, documento social y cultural; la fotografía en tanto símbolo. Asimismo señalaré diversas consideraciones alrededor de la lectura de la imagen y la fotografía documental.

Iniciaré, por tanto, con el reconocimiento de aquellas fotografías que han sido consideradas como imágenes emblemáticas en la historia de la humanidad, para luego referir el uso que se ha dado a la fotografía en el siglo XX como una suerte de testigo de la historia social.

Después entraré a hablar de los inicios de la fotografía documental, para luego destacar los criterios que justifican la idea de entender a la imagen fotográfica como un

documento social y cultural. Enseguida destacaré el modo cómo se van construyendo los sentidos en la fotografía a través de su relación con el texto; como ‘teatro’ de la memoria donde la fotografía evoca tiempos y lugares; como la interpretación que puede tener la imagen por los colectivos sociales.

Luego abordaré a la fotografía como símbolo desde la semiótica, y advertiré el hecho de que las fotografías relativas a la lucha por los derechos humanos han adquirido precisamente el estatuto simbólico.

En lo relativo a la lectura de la imagen, empezaré señalando los postulados que justifican el hecho de que la imagen fotográfica sea *leída*, para señalar a continuación los métodos interpretativos que guiarán este trabajo de investigación a partir del método iconográfico de Edwin Panofsky, así como las tesis de Roland Barthes que definen la singular estructura de la imagen fotográfica. Por último señalaré las más importantes consideraciones sobre la imagen documental, lo que abrirá el espectro de discusión del segundo capítulo.

En la segunda parte de esta investigación que se centra en el análisis fotográfico sobre imágenes relativas a la lucha por los derechos humanos, empezaré a hablar de las imágenes de la muerte de Ernesto ‘Che’ Guevara que se han constituido como paradigma de buena parte de la retórica de las fotografías relativas a los derechos humanos puntualizando el hecho de cómo estas imágenes se han constituido en testimonios históricos y documentos sociales y culturales.

A continuación vendrá el análisis de las fotografías relativas a la lucha por los derechos humanos en el Ecuador que, como ha sido dicho antes, señalarán la ruta que ha tomado el movimiento de los derechos humanos en Ecuador: la desaparición de los hermanos Restrepo el 8 de enero de 1988 que marcó el inicio en la conformación del Comité de Familiares de Víctimas de la Represión; los conflictos de tierras y la lucha campesina por los recursos naturales como antecedente al primer levantamiento indígena de 1990 y el inicio de la plataforma de defensa de los DESC; la movilización social como estrategia de lucha por la defensa de los derechos humanos y como método de acción paralelo al proceso judicial. Utilizaré para ellos las categorías analíticas sugeridas por Erwin Panofsky, así como algunos de los más importantes aportes de Roland Barthes.

En la parte final de este capítulo mostraré la gran significación que tienen las imágenes fotográficas en la defensa de los derechos humanos en contextos tan importantes y paradigmáticos como el argentino, para terminar por señalar la manera cómo las organizaciones de derechos humanos han utilizado las fotografías en sus estrategias de defensa y lucha por los derechos humanos.

En las conclusiones situaré la manera en que de modo creciente las imágenes fotográficas relativas a la lucha por los derechos humanos empiezan a revelar la historia no oficial, y destacaré el caso específico de las imágenes fotográficas en la Comisión Ecuatoria de Derechos Humanos (CEDHU)².

² La Comisión Ecuatoria de Derechos Humanos (CEDHU) fue fundada en el año 1980. Sus áreas de trabajo son la defensa de casos de derechos humanos; educación en derechos humanos; comunicación y movilización social. En respuesta a varios hechos de violaciones a los derechos humanos que terminaron con la masacre de Aztra en 197,7 fue fundada la CEDHU.

Posteriormente haré una recapitulación necesaria de la fotografía en tanto documento social y cultural y testimonio histórico y de allí abordaré los límites y potencialidades en los métodos de interpretación de la imagen fotográfica, señalando el vuelco que toman las ciencias sociales en la década de los 60 con el post estructuralismo, donde se advierte el carácter polisémico de la imagen; la diversidad de su interpretación y aún la ambigüedad en que se presenta el mensaje fotográfico.

Por último señalaré algunas de las posibles potencialidades de la fotografía en tanto material pedagógico, a partir de su cualificación como documento social y cultural.

No quisiera terminar la introducción de este trabajo de investigación sin señalar que la oportunidad de cursar la maestría en estudios de la cultura con mención en comunicación me ha permitido reconocer el aporte de las distintas disciplinas en la configuración de este trabajo de investigación: la historia como elemento que ayuda a comprender los procesos sociales como parte de una historia de larga duración donde se comprende, sobre todo, el modo cómo los sujetos sociales luchan por alcanzar su agencia en los procesos sociales; los estudios culturales, a partir de los cuáles se comprende el aporte que los distintos procesos sociales han hecho a las ciencias sociales formales a partir del análisis de fenómenos tan importantes como el de la educación popular, la teología de la liberación o los estudios poscoloniales; y por último la comunicación, desde donde puede leerse la necesidad de la sociedad por construir una cultura de diálogo.

En mi calidad de titulado universitario en comunicación social me gustaría señalar que el tema de la recuperación de la memoria colectiva me parece uno de los procedimientos

imprescindibles en la recuperación de la palabra, y aún en la reconstrucción de una historia desde abajo. El interés por ubicar el modo cómo la fotografía narra una historia (en este caso el de la lucha por los derechos humanos) tiene que ver con la necesidad de recuperar una forma de narrativa que ha sido arrebatada, de una u otra forma, por el discurso del poder, bien sea a través de narrativas que invisibilizan los actores sociales con su posición de resistencia, o a través de canales de comunicación donde se ha diluido la memoria de la sociedad.

CAPITULO I

Consideraciones sobre la imagen fotográfica

Para empezar con esta investigación sobre la fotografía relativa a la lucha por los derechos humanos enunciaré en este capítulo distintos puntos de vista sobre la imagen fotográfica. Para comenzar, referiré a fotografías reconocidas a nivel mundial como documentos históricos, y luego destacaré las primeras manifestaciones de la imagen como fuente histórica. Enseguida hablaré de la imagen como documento histórico en lo relativo a la memoria social para resaltar luego la utilización que ha tenido la fotografía en el siglo XX como testigo de la historia social.

Posteriormente hablaré de la fotografía en tanto documento social y cultural enfatizando la ‘fundación’ de la fotografía de género documental como una suerte de narrativa de la historia social de la gente, para luego justificar la idea de que la fotografía constituye un registro de la sociedad si se tiene en cuenta su edad –aproximadamente 150 años de existencia- y su utilización en el siglo XIX para documentar diferentes aspectos. También hablaré aquí sobre la imagen como constructora de sentidos para comprender ciertos momentos emblemáticos en la historia de la fotografía en tanto documento social: como persuasora de la memoria futura o de ciertos sentidos a través de la relación con el texto expresado a través de los ‘pies de foto’; como ‘teatro’ de la memoria donde los elementos de la fotografía sugieren espacios y tiempos; como un documento que ha sido leído socialmente de tal manera que se le ha otorgado un significado distinto del que fuera concebido: una resignificación social.

En lo referente a la fotografía como material simbólico trataré de analizar desde el punto de vista semiótico la categoría de símbolo y el modo en que la fotografía referente a casos de derechos adquiere su estatuto simbólico. Advertiré entonces ciertos momentos cuando la fotografía ha sido utilizada como protocolo de resistencia y protesta frente a las violaciones a los derechos humanos en distintos países, y señalaré algunos puntos que destaca Roland Barthes sobre la especificidad de la imagen fotográfica que refuerzan el carácter simbólico de la misma en la lucha por los derechos humanos.

Respecto a la lectura de la imagen, empezaré a señalar la teoría descrita por Roland Barthes referente a que la interpretación de la fotografía sugiere una primera lectura o verbalización de la misma, para en lo sucesivo señalar distintas perspectivas para la lectura de la fotografía: en concreto, destacaré los aportes efectuados por el modelo iconográfico (representado por Erwin Panofsky) y el semiótico (representado por Roland Barthes), pero acotando, finalmente, unas pocas consideraciones sobre la escuela post-estructuralista que no será materia de estudio en esta tesis, pero que vale la pena señalar.

Para terminar con el capítulo I señalaré el modo en que las fotografías han sido utilizadas como parte de las estrategias formales de defensa de los derechos humanos y el modo creciente en que las imágenes son adoptadas en el Ecuador como una herramienta que activa la memoria colectiva de resistencia.

La imagen como documento histórico

La célebre fotografía “*Muerte de un soldado*” lograda por Robert Capa precisamente en el momento cuando un soldado republicano cae víctima de una bala enemiga en plena guerra civil española (1936), o aquella de Robert Doisneau que retrata a una joven pareja en medio de un cálido beso a las afueras del Hôtel de Ville, en París (1950), son testimonio de un momento que se ha configurado como histórico. Quizás para cierta parte de los espectadores, mientras una es evidencia de los horrores de la guerra y documenta el instante mismo de la muerte, otra quizás puede ser considerada baladí por su cercanía al estilo de fotografía de *souvenir*. Sin embargo, vale la pena señalar que una y otra retratan dos momentos de la realidad cuyo mensaje, bien sea de muerte o amor, se ha abierto a la interpretación de quien observa la imagen; se puede decir que cada una se ha convertido en un instante revelatorio para los ojos de la humanidad.



Muerte de un soldado. Robert Capa, 1936



Hôtel de Ville. Robert Doisneau, 1950

Las pinturas expuestas en las catacumbas de Roma fueron ya estudiadas en el siglo XVII como fuente histórica sobre la evolución del cristianismo. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX la imagen –incorporándose gradualmente la fotografía– empieza a concebirse como material documental para emprender distintos análisis sobre la historia de la cultura. Sin embargo, durante el transcurso del siglo pasado, las imágenes fotográficas empiezan a revelarse como documentos de la historia social que pueden soportar la construcción de una historia “desde abajo”³.

En algún momento de la historia, cuando la fotografía toma protagonismo como documento histórico, también empieza el interés sobre el modo en que las diferentes imágenes deberían ser utilizadas por los historiadores como documentos o fuentes. En estas primeras líneas, más allá de responder sobre este por este tipo de interrogantes (que en rigor apuntan a la antigua discusión de las fuentes históricas), es interesante destacar que, más allá de entender a las fotografías como fuentes en el sentido estricto, interesa saber la forma cómo estas fotografías ayudan a nutrir lo que Francis Haskell llama “el impacto de la imagen en la imaginación histórica”⁴.

Si, como manifiesta Peter Burke, una probable tarea de los historiadores es ser los custodios de la memoria para otorgar agencia a ciertos actores e incluso, para la posteridad, aprender sobre lo que ellos han hecho⁵, a través de la fotografía ciertos momentos específicos develan una existencia de personajes que permanecen en la memoria para la posteridad. Esta manera cómo los distintos personajes resultan incorporados en la memoria –sea individual o colectiva– solo puede entenderse desde la

³ Peter Burke, “Visto y no visto: *El uso de la imagen como documento histórico*”, Barcelona, Editorial Crítica, , 2001, p. 15.

⁴ Ibid., p. 47.

⁵ Peter Burke, “*History as Social Memory*”, en *Varieties of Cultural History*, New York, Cornell University Press, 1997, p.43 44

perspectiva histórica. La fotografía es, en efecto, un fragmento en el tiempo y dada su temporalidad, aún el *click* instantáneo ya toma distancia del momento donde el acto ocurre.

Una posibilidad para comprender a la fotografía en cuanto documento histórico es concebirla como una forma de registro que ayuda a nutrir la memoria social. Siguiendo con las tesis de Burke, uno de los puntos importantes en la transmisión de la memoria social es pensar en que ciertos registros no solamente son inocentes actos de memoria, sino intentos para persuadir para moldear la memoria de otros⁶. En la fotografía, este proceso de persuasión que elige entre recuerdo y olvido ocurre porque la elección de un instante determinado, privilegiado con la instantánea fotográfica, debe contener características que, o bien rompan con la continuidad del tiempo, mostrando sus hendiduras o puntos de fuga, o bien lo retraten en su hipnótica sucesión.

Del mismo modo, es interesante preguntar cuáles son los elementos que un historiador ha de tomar cuando se enfrenta a una fotografía como una posible fuente histórica, relativizando, quizás, los elementos estéticos, la información sobre el autor y la composición formal de la imagen. Es interesante notar que para que la fotografía sirva al autor en tanto fuente será necesario *comprender la imagen dentro de unas coordenadas sociales y políticas* y aún más, como *sujeta a un discurso de poder* y a determinada ideología. A partir de estas consideraciones se puede acceder, sino directamente al mundo, a las visiones o representaciones del mundo propias de determinado momento. “Lo fundamental es reconstruir lo que un especialista en historia del arte, el británico Michael Baxandall, llama ‘el ojo de la época’.”⁷

⁶ Ibid nota 2, pag. 74.

⁷ Ibid nota 2, pag 221.

Fotografía en el siglo XX

El fotoperiodismo -cuyos inicios se sitúan precisamente en el siglo XX en Norteamérica con la creación de la Revista norteamericana *LIFE*- es, actualmente, la manifestación más clara de lo que significa el proceso de documentación de la historia a través de la imagen. En los primeros tiempos del fotoperiodismo, los diferentes conflictos armados ocurridos alrededor del mundo fueron uno de los tópicos preferidos por los fotógrafos, mientras que en la década de los 60 la guerra de Vietnam fue el acontecimiento donde empezó a documentarse la guerra con la presencia paralela de “fotógrafos de guerra” (*War photographers*) y cámaras de televisión que transmitían la información “en vivo”. Efectivamente, en la segunda mitad del siglo XX, el cine aportó mucho para la difusión de la fotografía y viceversa, lo que evidentemente redundó en la conformación de una audiencia cada vez más cercana al lenguaje visual.

El siglo XX también es el momento cuando los historiadores empiezan a prestar atención a otro tipo de fuentes distintas a los documentos escritos, especialmente cuando se trata de recuperar los testimonios de la historia reciente. Sin embargo, el hecho de concebir y utilizar a la fotografía en tanto una forma de fuente histórica se ha topado con la dificultad de no tener a mano una metodología clara y precisa que permita leer e interpretar las imágenes. Ante eso, una de las propuestas apunta a “diseñar unas ‘arquitecturas para la imagen’, esto es, buscar unas formas de conectar, relacionar e interpretar las imágenes sin que nos desborde su exceso (...) Urge aplicar unas herramientas teóricas y metodológicas que permitan considerar las imágenes

fotográficas como ‘la nueva *tinta*’ que ha de utilizar el historiador para la difusión científica”⁸.

La imagen como documento social y cultural

La primera pregunta que cabe para referirse a este punto es ¿qué convierte a la fotografía en documento social y cultural?

Varios historiadores señalan que el término fotografía documental fue empleado en Estados Unidos desde los años 30 para designar momentos de la vida cotidiana de la gente, sobre todo de la más pobre. Este hecho deja ver que la propia fotografía ha atravesado por distintos momentos históricos y que al registrar los acontecimientos cotidianos de las personas a través del documental ha emprendido entonces la tarea de contar *la otra historia*. Con la aproximación a otro tipo de sujetos quienes no han formado parte del relato de la historia escrita y haciendo visible el componente imaginario a la hora de narrar, ha hecho inteligible la experiencia humana, compuesta de filiaciones y migraciones, pliegues y repliegues, tránsitos y permanencias.

La fotografía, registrada en diferentes tonalidades y formas, no sólo que ha vuelto palpable la experiencia, sino que la ha visto como parte de una historia que no es la pretendida línea sucesiva en el progreso, sino el resultado de una dialéctica entre continuidades y rupturas.

⁸ Emilio Lara López, “*La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología*”, en *Revista de Antropología Experimental*, España, Universidad de Jaén., N. 5, 2005, pág. 8.

Edad suficiente tiene la imagen fotográfica para que sea considerada como una forma de registro de la sociedad –casi 150 años de existencia- y diferentes han sido los acontecimientos que han quedado por ella registrados: “ya en las misiones científicas de la segunda mitad del XIX, viajaban en los equipos expedicionarios fotógrafos que tomaban placas para documentar plantas (la botánica), personas (la antropología), animales (la zoología), paisajes (la geografía), monumentos (la Historia del Arte), etc. En 1897 se funda en Gran Bretaña la *National Photographic Record Association*, cuya finalidad específica era hacer fotografías de los edificios y otras manifestaciones de la cultura material tradicional para luego depositarlas en el Museo Británico (...)”⁹

Sin embargo, no solo son estos registros materiales que han sido documentados por una fotografía cuyo carácter ha sido más utilitario que artístico, sino también el tiempo subjetivo de cada individuo y cuya heterogeneidad y discontinuidad ha dado lugar al tiempo cultural, “constituido por las diversas maneras en que las distintas épocas y sociedades pensaron el tiempo, y también por la variedad de “ritmos”de la vida social (...)”¹⁰.

La imagen como constructora de sentidos

Algunas imágenes emblemáticas han quedado depositadas en la memoria de distintas generaciones con la expresión de un *mensaje*. Este, advierte Roland Barthes, tiene dos dimensiones: una, de carácter *denotativo*, como representación casi pura de una realidad –el analogon-, pero también otra, de carácter *connotativo*, que otorga un sentido secundario a la imagen. El texto que acompaña a la imagen, señala Barthes, “no hace

⁹ Ibid. 7

¹⁰ Ibid.

más que amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero también a veces el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo y que de alguna manera se proyecta retroactivamente en la imagen, hasta el punto de parecer denotado”¹¹. El texto que acompaña a una imagen en forma de pie, por tanto, puede contener una información que exacerbe el sentido de la imagen y que le otorgue, entre otros, un carácter político. Y es que, como se ha dicho anteriormente, la imagen está ubicada dentro de contexto sociopolítico, y por tanto, de una u otra manera, se enmarca en un discurso.

Desde el punto de vista de la fotografía como documento social y cultural, este discurso, representado por el texto de ‘pie’, puede ser el *ethos* de una determinada época, mientras que desde el punto de vista semiótico el anclaje (relais) del texto que acompaña a la imagen fotográfica se convierte en una referencia contextual que permite, de algún modo, superar el carácter de ambigüedad de la imagen.

En 1863, una serie de 83 grabados de Francisco Goya y Lucientes fueron publicados, y cuyo título, “Los desastres de la guerra”, evidencia la intención que el pintor español quería lograr sobre los espectadores: registrar sus impresiones sobre la crueldad de la guerra y quizás persuadir la configuración futura de la memoria.

Si bien las imágenes por sí solas muestran desoladores cuadros de personas mutiladas o heridas durante la invasión de los soldados de Napoleón a España en 1808, los pies, incorporados a los grabados como si de fotografías se trataran, y rebasando su función

¹¹ Roland Barthes, “El Mensaje fotográfico”, en. “La Semiología”, Roland Barthes, Claude Bremond, Tzvetan Todorov, Christian Metz. Editorial Tiempo Contemporáneo. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Centro de Comunicaciones Audiovisuales.

informativa o explicativa, destacan la condición del artista como testigo de la guerra. Pies explicativos de las imágenes tales como “No se puede mirar”, “Esto es peor”, “Bárbaros” o aún “¿Por qué?” aparecen bajo los grabados que Goya realiza en el siglo XIX. Estas imágenes constituyen los primeros indicios de cómo la imagen puede ser considerada como un testimonio de la historia, pero, además, de cómo los ‘pies’ en una imagen amplifican el sentido de una fotografía a través de un mensaje claramente persuasivo.



La escritora Susan Sontag se sirve de los grabados de Francisco Goya en su ensayo sobre la guerra¹² para, al mismo tiempo, destacar la evolución de la imagen y de la propia fotografía que ha devenido actualmente en un fetiche en la “sociedad del espectáculo” que ha naturalizado las imágenes más cruentas.

¹² Susan Sontag, “Ante el dolor de los demás”, Bogotá, Alfaguara, 2003. Pp. 55-56.

Otro proceso en la construcción de sentidos viene dada por lo que se puede denominar como el ‘teatro’ de la memoria, donde los diferentes elementos de la fotografía sugieren espacios y tiempos determinados. Los objetos presentes en una fotografía de paisaje o en una de las tantas variedades de naturaleza muerta, al mismo tiempo que para el historiador sirven como elementos para ubicar el contexto histórico (la presencia de ciertos artefactos o la manera cómo están ataviadas las personas dan cuenta de una cierta historia cultural), también sugieren espacios, lugares y tiempos donde la memoria encuentra el asidero.

Ya se verá más adelante cómo los objetos que se encuentran presentes en una fotografía son “conductores corrientes de asociaciones de ideas” (Barthes, 1982) y por tanto, otorgan sintaxis y significado al mensaje fotográfico en su conjunto. Desde el punto de vista que pretende “leer” a la fotografía (se explicará luego, en lo referente a la lectura de la imagen), existe una interpretación que advierte la posibilidad de comprender el significado convencional de una foto, pero también su significado en términos culturales: el carácter de una nación, una época de la historia; una manera de percibir la sociedad en su conjunto.

La lectura social de la imagen

Indudablemente la historia de la fotografía revela la existencia dos momentos en la interpretación de la imagen fotográfica: la manera como la sociedad ha influenciado en la temática de la fotografía y la otra respecto de la influencia que ha tenido la fotografía para moldear la imagen de la sociedad.

Desde este punto de vista, es ilustrador lo que señala la fotógrafa Gisèle Freund respecto a cómo la fotografía puede ser comprendida como instrumento político. Entre sus anécdotas, la investigadora cuenta cómo fue deliberadamente demorada la publicación de fotografías donde se mostraban los ataques aéreos sobre Berlín durante la II Guerra Mundial, mientras advierte que durante la guerra de Vietnam “la fotografía y la televisión desempeñaron un papel capital a la hora de despertar conciencias”¹³.

Por otra parte, existen imágenes fotográficas que sufren procesos de resignificación cuando la sociedad busca en ellas un sentido histórico, o cuando adquieren la forma de un símbolo (más adelante se apreciará la fotografía del cadáver de Ernesto “Che” Guevara para analizar en ella su significado simbólico y su referente en la lucha por los derechos humanos).

La fotografía de David Seymour “Reunión de reparto agrario” evidencia la forma en que una imagen ha sido resignificada por la memoria colectiva de la sociedad, cuando en su interpretación social, la memoria ha desconstruido la foto como una representación de la guerra civil. El rostro y la mirada de la mujer, además del de la niña y un muchacho que aparecen al lado izquierdo de la imagen, parecen observar uno de los bombardeos aéreos con que el ejército alemán contribuía al proyecto fascista en España. Es esta una imagen emblemática, cuya resignificación por la memoria colectiva excede el plano puramente físico y representacional (la imagen, nos dice Susan Sontag, corresponde a una reunión de campesinos españoles), y cuya connotación, en este caso, tiene un carácter histórico.

¹³ Gisèle Freund: “*La fotografía como documento social*”. París, Editons du Seuil, 1974. Pag, 149.



*David Seymour.- “Reunión de reparto agrario,
Extremadura, España, 1936”*

La fotografía sobre derechos humanos como material simbólico

La interpretación corriente que se da a la idea de símbolo es que es “un signo que muestra el máximo nivel de contigüidad entre el significante y su denotado¹⁴”. Señalaba Aristóteles que *no se piensa sin imágenes*, a lo que podría añadirse el hecho de que los símbolos han sido vehículos de comunicación muy importantes no sólo para las sociedades prealfabetizadas, sino en las sociedades tecnológicamente más desarrolladas por el hecho de que facilitan los procesos de percepción y memorización debido a “su capacidad de concentrar elementos visuales y su relativa simplicidad estructural.¹⁵”

En este sentido, los símbolos no tienen un significado intrínseco excepto el que se les asigna por un acuerdo social, y en este acápite correspondiente a la fotografía sobre derechos humanos es preciso identificar que tras varios momentos de lucha por parte de los familiares de las víctimas de violaciones a los derechos humanos, las imágenes de

¹⁴ *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Tomado de <http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADmbolo>

¹⁵ *Ibid.*

los desaparecidos y/o asesinados en los diferentes periodos de dictadura en los países de América Latina se han constituido como un símbolo de la lucha, aunque no ha habido, al parecer, un acuerdo social explícito. En tanto símbolo, la fotografía tiene una característica que de modo casi paradójico se relaciona con las imágenes referentes a la lucha por los derechos humanos, cuando, según Roland Barthes, “la fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. (Barthes, 1980).” La fotografía de abajo ilustra este hecho.



Madres de la Plaza de Mayo desfilando en Buenos Aires con las fotos de sus familiares desaparecidos.

Las manifestaciones de madres que desfilan por las calles ataviadas con largos pañuelos y portando sendas fotografías de hijos y familiares víctimas de la represión, quizás es el símbolo que más identifica a las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina. Este movimiento, que plantea una forma de resistencia pacífica frente a la impunidad por los crímenes políticos y civiles cometidos durante la dictadura en Argentina (1976-1983),

ha sido un emblema muy importante para otros movimientos que se han sucedido en América Latina desde los años 70 hasta la actualidad.

A su modo, las madres y familiares de víctimas de la represión de la dictadura chilena, así como otras alrededor del continente que han sido testigos de la desaparición y/o asesinato de familiares han utilizado una suerte de protocolo simbólico para realizar la protesta por la desaparición de sus familiares. En enormes carteles, los rostros de aquellos desaparecidos por la represión dan su razón de ser a la imagen fotográfica, cuando la presencia física del sujeto ha desaparecido.

Leer la imagen

¿Puede la imagen fotográfica ser comprendida como una narrativa? ¿Y puede también *leerse*? Roland Barthes señala que en el mecanismo de percepción hay un proceso singular porque “según ciertas hipótesis de Bruner y Piaget no hay percepción sin categorización inmediata; *la fotografía se verbaliza en el momento mismo en que se percibe; o, mejor dicho, no se percibe más que verbalizada(...)*. Desde este punto de vista, la imagen captada de inmediato por un metalenguaje interior –la lengua- no conocería en suma ningún estado denotado. Es posible (...) que la connotación política esté la mayoría de las veces confiada al texto, en la medida en que las selecciones políticas son siempre, por así decirlo, de mala fe: de determinada fotografía puedo dar una lectura de derecha o una lectura de izquierda (...). Nunca ninguna fotografía convenció o desmintió a nadie (pero puede “confirmar”)¹⁶.

¹⁶ Op. Cit 10.

De este punto la discusión puede derivar hasta cierto punto en la identificación del discurso que determinada fotografía ha de manifestar y, por lo tanto, en un reconocimiento sobre ciertas ideas manifestadas por Michael Foucault en su obra “El orden del discurso”.

¿Por qué podría entenderse a la fotografía como discurso? En primer lugar por lo que acaba de ser situado en los párrafos inmediatamente anteriores, es decir, por el papel que cumple el texto de la imagen fotográfica en tanto mensaje. Más allá de su función enunciativa (cuando el texto está destinado a informar con un criterio de objetividad lo que determinada fotografía exhibe), los textos pueden amplificar e incluso falsear la imagen fotográfica -según la idea bartheana- mas podría añadir también que aún las dos o tres líneas en que se inscribe el mensaje podrían estar estructuradas complejamente o, en el mismo sentido, no presentan un mensaje diáfano y transparente como parece.

En efecto, Foucault señala que el discurso es una construcción cuyo objeto “no es el simple mensaje que el autor quiso lanzar, sino que (...) está lleno de implicaciones y de formalizaciones concretas de las relaciones saber-poder, para nada naturales sino que responden a determinados intereses concretos que tratan de “ocultarse” tras esa aparente “ingenuidad”, “inocencia” de todo ‘discurso’ en tanto que realidad material”¹⁷. Como ha sido referido por Gisèle Freund y otros fotógrafos a nivel de todo el mundo, los pies de foto de una imagen fotográfica comprometedor o de denuncia muchas veces han sido alterados para que su sentido sea distinto de lo que la fotografía representa.

¹⁷ Michael Foucault, “*El orden del discurso*”, Buenos Aires, Tusquet Editores, 1.999. Pag. 37.

Para terminar con el análisis del discurso implícito en una imagen fotográfica es justo decir que, aún cuando la imagen fotográfica fuese “pura”, es decir se presentara sin el texto que le da anclaje, es válido desentrañar el discurso de su interpretación o de la lectura a la que se ha sometido la imagen fotográfica, para descubrir una forma de poder que actúa detrás.

Los métodos para leer la imagen

El historiador inglés Peter Burke en su obra *Visto y no visto* plantea distintos elementos para analizar la imagen como un documento histórico. Advierte que la imagen ha sido utilizada desde el siglo XVII como testimonio de la historia, y señala algunas pautas para la interpretación de la imagen (incluyendo la fotografía) en tanto testimonio.

En *Visto y no visto*, Burke hace referencia a la técnica para la interpretación fotográfica propuesta por el historiador ruso Erwin Panofsky quien destaca tres niveles en la interpretación fotográfica: *preiconográfico*, *iconográfico* e *iconológico*. Pero por otro lado, Burke hace una genealogía sobre lo que serían las tres aproximaciones metodológicas para interpretar la fotografía (iconográfica, estructuralista y post-estructuralista) y advierte que el diseño de lectura que propone debe considerar a las imágenes, finalmente, como estructuras ambiguas y polisémicas, además de comprender que muchas veces que la mayoría de ellas no han sido producidas con la finalidad que suponemos.

La escuela de Warburg, cuyos años de más importante producción intelectual están en los años inmediatamente anteriores a la toma del poder por Hitler tiene a Erwin

Panofsky como uno de sus más insignes representantes. Panofsky propone tres niveles de interpretación para “leer” las fotografías: el *preiconográfico*, relativo a comprender el “significado natural” de la imagen a través de la identificación de los objetos; el *iconográfico*, concerniente a comprender el significado convencional conjunto de la imagen fotográfica (la celebración de un acontecimiento histórico, una fiesta popular, el triunfo de un candidato en las elecciones); el *iconológico*, es decir el “significado intrínseco” de la imagen: “los principios subyacentes que revelan el carácter histórico de una nación, una época, una clase social, una creencia filosófica o religiosa”¹⁸.

Frente a esta postura aparece también la de la escuela estructuralista representada por Roland Barthes, cuyo fundamento está en mirar a la fotografía no como una forma de re-presentación, sino como una registro del mundo. En las obras que con mayor profundidad se aborda la peculiaridad del mensaje fotográfico,¹⁹ destaca que la imagen constituye un objeto dotado de autonomía estructural, y plantea también que el mensaje fotográfico contiene una “plenitud analógica” con la realidad, lo cual torna imposible su descripción

La distinción hecha por Barthes entre *studium* y *punctum* (los polos cognitivo y afectivo que constituyen la estructura subyacente de toda fotografía), es un argumento que tiene mucha validez para comprender el hecho de que más allá del “campo” material de la fotografía, existe una estructura profunda que excede o sobrepasa a quien la mira. Esta estructura profunda, anegada en las aguas de la memoria, se encuentra sin embargo atravesada por otras estructuras comunicativas y afectivas externas a la propia foto; aquellas que de alguna manera son expresadas en la composición efectuada por el

¹⁸ Op. Cit. 2

¹⁹ Me refiero a “*Cámara Lúcida*” (Paidós, 1997) y “*Lo obvio y lo obtuso*” (Paidós, 1983)

fotógrafo y por la mirada del observador, y donde se desencadenan recuerdos atávicos de la propia existencia humana que en el principio permitió diferenciar entre la luz y la oscuridad, entre lo que es visible y lo que no lo es.

Fotografía documental

El término fotografía documental aparece por primera vez en la segunda década del siglo XX cuando las imágenes de pobreza y miseria son corrientes durante la depresión vivida en los Estados en los años 30 del siglo pasado.

Actualmente, la fotografía documental tiene una gran aceptación social debido a que quizás la interpretación que se hace de ellas es que son tal cual la realidad; retratos vivos o testimonio de una época. Un acercamiento tangencial al “realismo social” que influyó en el arte, la fotografía y aún el cine no puede negar la idea de que las artes y la producción audiovisual encontraron en el último tiempo la oportunidad de registrar y documentar la sociedad, subrayando además el retrato del *individuo* dotado con identidad e historia sobre el *grupo* anónimo. Quizás incluso han concedido un cierto sentido de dignidad a grupos o segmentos sociales otrora representados con estereotipos.

Según Walter Benjamín²⁰, la pérdida del aura del arte -resultado del apareamiento de la fotografía en tanto obra artística reproducida una y otra vez- es el signo más claro de un nuevo momento del arte en el siglo XX, denominado como el de la *reproductibilidad técnica*. Como una amenaza para la genuinidad de la obra artística y de algún modo

²⁰ Walter Benjamin, “La obra de arte en la era de la reproducción mecánica”, en “Iluminaciones”, Madrid, Editorial Taurus, 1973.

anunciador sobre lo que vendría a ser el periodo actual, caracterizado por “un sistema cultural formado por los mensajes icónicos y audiovisuales que envuelven al ser humano (...)” (Gubern, 1997:156)²¹.

Una peculiar manera de efectuar la composición fotográfica donde se funden el punto de vista (en el sentido estricto) con la metáfora visual planteada y un modo distinto de trabajo entre el fotógrafo y los sujetos distingue la *fotografía documental*, pero además, en la era de la reproducción técnica, en que ha ganado terreno frente a la fotografía que ha perdido su carácter de obra de arte. Más bien la fotografía documental ha adquirido esa valoración.

El trabajo de Sebastiao Salgado, reconocido por al abordaje de distintos fenómenos sociales alrededor del mundo desde la óptica de los grupos vulnerables, presenta en su obra “Éxodos”, así como en otras exposiciones de su obra una evidente reflexión sobre el mundo. Salgado ha señalado en una entrevista que las fotos no son objeto si no historia²², pero también que se constituyen en “un espejo de la sociedad en que vivimos”²³.

Mientras la fotografía de los carnés de identidad fue establecidas en el siglo XIX como un objeto de vigilancia y registro por parte de los dominadores²⁴, que utilizaron la cámara al mismo tiempo como una arma cultural en el proceso colonial y neocolonial, en el siglo XX la fotografía documental se ha manifestado de diversas formas, desde incorporada en la práctica del fotoperiodismo donde tiene reservado un lugar muy

²¹ Romand GUBERN, “*La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*” .Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

²² Op. Cit. 10

²³ Ibid

²⁴ Op. Cit. 7

especial como registro de la historia, hasta la que pese a ser reproducida quizás millones de veces, es única en su clase porque ha enseñado otra forma de ver el mundo.

Kevin Carter ganó en 1994 el premio Pulitzer de fotoperiodismo con una fotografía tomada en la aldea sudanesa de Ayod de una pequeña niña absolutamente desnutrida, recostada en medio del desierto a punto de morir, mientras a lo lejos se ve la figura de un buitre que la observa intensamente y sólo está esperando ese momento. Bien se podría decir que: “El encuadre de Kevin Carter es el mismo que el del ave de rapiña que espera impaciente la muerte del niño. Son dos testigos de una misma agonía: para el buitre, el plato a devorar; para el fotógrafo, es la imagen maldita de la muerte del hombre, de todos los hombres”. El fotógrafo se quitó la vida 4 meses después de recibir el premio”²⁵.



Kevin Carter, 1994.

²⁵ Gabriela Galindo, “La imagen espejo de ficciones”. Tomado de la Revista Virtual “Réplica 21” en el sitio web http://replica21.com/archivo/articulos/g_h/156_galindo_imagen.html.

CAPITULO II

Análisis fotográfico sobre casos de derechos humanos

Para empezar este capítulo me gustaría mostrar la reconocida foto sobre la muerte de Ernesto “Che” Guevara ocurrida en 1967, para develar así el carácter social, cultural y simbólico de esta imagen. Con esto, propondría unas pocas consideraciones sobre la retórica expresada en la fotografía sobre derechos humanos, puntualizando además su relevancia como documento histórico.

A continuación en este capítulo II haré un análisis e interpretación de un grupo de fotografías sobre casos emblemáticos de derechos humanos: la desaparición de los hermanos Restrepo el 8 de enero de 1988 que marcó el inicio en la conformación del Comité de Familiares de Víctimas de la Represión; los conflictos de tierras y la lucha campesina por los recursos naturales como antecedente al primer levantamiento indígena de 1990; la movilización social como estrategia de lucha por la defensa de los derechos humanos y acción paralela al proceso judicial. A esto incorporaré los testimonios de varios activistas de derechos humanos, miembros de la CEDHU que han sido propuestos para leer las imágenes de manera colectiva.

Metodológicamente utilizaré la propuesta por Erwin Panofsky de lectura a tres niveles de la imagen propuesta en el capítulo I, pero también interpretaré las imágenes a partir de los conceptos elaborados por Roland Barthes sobre *studium* y *punctum*, así como sobre la particularidad de la imagen fotográfica.

En la parte final que cierra este capítulo abordaré el uso que las organizaciones de derechos humanos han dado a las imágenes fotográficas, pero también la participación que empiezan a tener en el país como testimonio de la resistencia social y constructoras de una “historia desde abajo”.

La fotografía en la lucha por los derechos humanos

¿Cuál es la imagen de muerte más célebre desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días? Sin duda, desde que fuera capturada sólo momentos después de su muerte por un fotógrafo a quien se delegó el cumplimiento de un trabajo de registro documental (son elucubraciones y presunciones, pues alrededor de la muerte del “Che” todavía ronda el misterio), esa imagen es la del cadáver de Ernesto “Che” Guevara.

El Diario argentino “El Clarín” publicó en el año 2005 una serie de fotografías inéditas, algunas de las cuales empezaron a ser observadas solamente 38 años después de su muerte²⁶. La que ha causado mayor revuelo y sorpresa es aquella donde se ven las manos amputadas del Che y que, según nos cuenta el diario El Clarín, fue tomada por un par de exagentes de la policía argentina.

Además de la fotografía más conocida donde se ve el cuerpo sin vida de Che Guevara de perfil y rodeado por un grupo de personas, el diario Argentino publica también una imagen en primer plano con el rostro del Che, además de algunas otras que sirvieron para identificar su identidad y despejar cualquier sombra de duda sobre su asesinato.

²⁶ Me refiero a la crónica que apareció el 30 de octubre de 2005, bajo el título de “*Las manos del Che, historia secreta de cómo se confirmó su muerte en Bolivia*”. La información ha sido extraída de: <http://www.clarin.com/suplementos/zona/2005/10/30z-01080588.htm>



Varios intelectuales y artistas han hablado sobre la muerte del Che Guevara haciendo alusión incluso a la expresión del rostro y sus ojos abiertos. Como se había dicho antes, el fotógrafo puede a través del enfoque de su lente otorgar una metáfora poética e incluso idealizar la figura humana de la persona a quien va a retratar, aunque en el caso que nos ocupa es bastante probable que esa no fuera la intención del fotógrafo debido a que su trabajo estaba más cercano al mundo de la medicina forense que al del artista.

Interesa señalar aquí que esta imagen del Che además de las otras que fueron ‘desclasificadas’ casi cuarenta años después son, evidentemente, un documento social y cultural de la época de la guerrilla en América Latina en los años 60. El hecho de que las imágenes estuvieran ocultas durante tantos años muestra que ha existido una voluntad explícita de que desaparezca este testimonio de la historia.

Por otra parte y retomando la característica de símbolo que puede tener una imagen fotográfica, sobra decir que esta imagen ha sido socialmente resignificada como la representación del revolucionario que no parpadea ante la muerte y quien en su momento final no manifiesta el rictus de dolor, sino más bien de alivio y descanso.

Otras imágenes del Che Guevara, especialmente aquella donde aparece con su boina negra y la estrella han sido ampliamente retomadas y utilizadas incluso por el artista pop Andy Warhol quien en una composición a manera de poster muestra esta imagen del Che Guevara en múltiples retratos y distintos colores. Es que por el mito del revolucionario latinoamericano, la imagen y figura del Che Guevara ha sido utilizada incluso por el propio mercado publicitario a nivel mundial.

El fotógrafo ecuatoriano Luis Mejía (*Riobamba, 1938*) muestra en la imagen del entierro del estudiante y líder universitario Milton Reyes la manera cómo la figura del Che se ha constituido en un símbolo para la lucha revolucionaria.



Traslado del cadáver de Milton Reyes. Entre otros constan Manuel Agustín Aguirre, ex Rector de la Universidad Central, Luis Bossano, ex decano de la Facultad de Jurisprudencia, y Ciencias Políticas y Jorge Zavala Baquerizo, ex diputado nacional. Al fondo sobresale en un telón la imagen del Che.

La retórica en la imagen de derechos humanos

Con el paso del tiempo, las imágenes del Che Guevara se han constituido en un símbolo de resistencia social y lucha revolucionaria, desplazando un tanto el uso documental que puede hacerse de ellas. Del mismo modo, las fotografías sobre derechos humanos han sobrepasado ese carácter documental, aunque al interior de las organizaciones de derechos humanos ha sido muy necesaria la conservación de un archivo de imágenes que documenten las violaciones a los derechos humanos. Esas imágenes dan fe; certifican el acto violatorio.

En la fotografía sobre la muerte del Che Guevara y también en muchas de las imágenes sobre casos de los derechos humanos sobresale un hecho especial y es que muchas veces los fotógrafos que logran captar instantáneas que se convierten en testimonios históricos u obras artísticas no logran componer la escena, si no que se encuentran con ella. En el caso del Ecuador y quizás en el mundo de la imagen no se conoce sobre fotógrafos de derechos humanos o una categoría de *fotografía de derechos humanos*, cuando sí una relación muy estrecha con la fotografía documental.

Cuando en la segunda mitad de la década de los años 80 hubo una serie de violaciones a los derechos humanos cometidas por los distintos gobiernos, varias fotografías documentaron asesinatos y torturas; arrestos y detenciones arbitrarias. Mientras el gobierno de ese tiempo publicaba en los diarios y revistas de circulación nacional las imágenes de los rostros de los miembros de grupos insurgentes con la leyenda “SE BUSCA”, varios fotógrafos ecuatorianos se dieron a la tarea de documentar los casos de injusticia social, pobreza y violaciones a los derechos humanos, con lo cual se fue

configurando el ojo de una época que fue acercándose poco a poco del lado de las víctimas, al hacer un contrapeso a la imagen del poder.

Aunque, como se decía, no existe una categoría específica denominada fotografía de derechos humanos, incluso desde el punto de vista de una de las teorías más clásicas de la comunicación, el modelo lingüístico de Jakobson, esta fotografía referente a derechos humanos considerada como una imagen con un mensaje específico cumple, a mi entender, con todas las funciones que refiere Jakobson, o por lo menos levanta agudas interrogantes. A continuación se señalan las funciones propuestas según el modelo de Jakobson.

En lo que tiene que ver con la función *emotiva*, existe una expresión directa de parte del sujeto de enunciación (fotógrafo), es decir se hace explícita la intencionalidad del mensaje. En la fotografía de derechos humanos, casi siempre por oposición entre la víctima y el victimario, la intención sería el colocarse de lado de la víctima; el transferir, metafóricamente, el cuadro que ve el fotógrafo al espectador.

La función *conativa* tiene que ver con la presencia del sujeto de enunciación frente al hecho en cuestión; viene a ser la característica de verosimilitud del hecho. Un “yo estuve ahí”. En el caso de la fotografía sobre derechos humanos, el fotógrafo se convierte en un testificante y la fotografía en un testimonio; la imagen fotográfica se convierte en un objeto documental sobre la lucha por los derechos humanos.

En la fotografía sobre derechos humanos la composición también incluye los elementos formales (paisaje, vestuario, escenario) y, sobre todo, deja ver la existencia de un cierto

discurso político y social. Por ello, la fotografía cumple con la función *referencial* del mensaje, al posibilitar la comprensión del contexto que rodea la imagen fotográfica.

Bien conocidas son las fotografías que, en el caso de los derechos humanos, son percibidas como una obra artística. Las imágenes de Sebastiao Salgado o Dolores Ochoa ejemplifican bastante este hecho, aunque más que una afirmación, más bien vale la pena la pregunta: ¿cumplen esas imágenes sobre derechos humanos una función *poética*? Podría contestarse probablemente que sí, cuando se piensa en las imágenes que retratan el acto sublime de la muerte; la toma de la palabra; el sujeto actuante. Esta función poética de la imagen fotográfica de derechos humanos también tiene relación con la *metalingüística*, debido al hecho de la dualidad de su mensaje, donde los elementos connotativos de la imagen vienen a sugerir un añadido sobre lo meramente formal. Igualmente, en el campo de la función metalingüística, la imagen como se ha dicho, es suscitadora de la memoria.

Finalmente, la función *fática* tiene que ver con una suerte de “contrato” que se establece con el receptor del mensaje fotográfico. En este punto surge nuevamente la interrogante sobre la imagen de derechos humanos, cuando nos preguntamos: este contrato que se establece con el receptor, ¿pretende interpelarlo cuando presenta escenas vívidas de casos de violaciones a los derechos humanos como torturas, asesinatos, represiones? O, al llevar implícito el mensaje de derechos humanos, ¿pretende, aunque de modo crudo, ponernos al lado de las víctimas y dejarnos ver como seres humanos?

El caso Restrepo

Los hermanos Carlos Santiago y Pedro Andrés Restrepo Arismendi, de 17 y 14 años respectivamente, desaparecieron en la ciudad de Quito el 8 de enero de 1.988, luego de haber sido detenidos y torturados por agentes del entonces Servicio de Investigación Criminal (SIC), según lo revela el informe de una Comisión Internacional de Investigación (compuesta, entre otros, por un miembro de la Organización de las Naciones Unidas y el Procurador General del Estado), y el testimonio de un agente del ex - SIC, Hugo España Torres.

El informe de la Comisión Internacional salió a la luz pública 3 años después de la desaparición de los hermanos Restrepo, en medio de la presidencia de Rodrigo Borja (1988-1992) quien mostró una mayor voluntad política para realizar la investigación. Cabe recordar que en 1988, cuando desaparecieron los chicos, ocupaba el poder el entonces Presidente León Febres Cordero (1984-1988), cuyo índice de violaciones a los derechos civiles y políticos ha sido el más alto en los últimos 25 años de democracia en Ecuador. Tiempo después y en una audiencia en la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, ante la cual fue presentado el caso de los hermanos Restrepo, el gobierno nacional admitió su responsabilidad, lo cual constituyó un referente muy importante en la lucha por los derechos humanos a nivel de toda América Latina. El informe anual de 1992 de “Human Rights Watch”, una de las más importantes organizaciones internacionales de defensa de los Derechos Humanos, describe así la representatividad del caso Restrepo:

“El caso Restrepo es de significancia histórica en el Ecuador. Además de determinar que los oficiales del SIC fueron responsables por la muerte de los dos muchachos, la Comisión [internacional] encontró que las torturas, detenciones arbitrarias y tratos crueles, inhumanos y degradantes son prácticas sistemáticas en el SIC. En el mismo día que la comisión reveló sus hallazgos, el presidente Borja abolió el SIC. Nunca antes el gobierno ecuatoriano siquiera de modo implícito ha reconocido la naturaleza institucionalizada de las violaciones a los derechos humanos cometidas por el SIC, y tampoco ha tomado una medida tan drástica frente a dichos abusos. Tampoco oficiales de tan alto grado han sido nunca antes detenidos en el país respecto a casos de violaciones a los derechos humanos. El caso ha tenido una legitimidad y reconocimiento sin precedentes en lo que respecta a la causa de los derechos humanos en Ecuador”²⁷.

La lucha emprendida por el padre y la madre de los hermanos Restrepo, junto a las organizaciones de derechos humanos, a través de la movilización semanal en la Plaza Grande fue muy importante para que varias personas acudan a la Plaza a presentar su caso de violación a los derechos humanos. Hasta el presente, las manifestaciones de los familiares de víctimas de violaciones a los derechos humanos ocurren los días miércoles en la Plaza Grande.

²⁷ Human Rights Watch, “*Informe anual de Derechos Humanos, 1992*”, en www.hrw.org/resports/1992/wr92. La traducción es mía.

Análisis fotográfico



La fotografía, tomada por Dolores Ochoa en el año 1992 deja ver una de las bien conocidas escenas de protesta, lideradas por el padre de los hermanos desaparecidos, Pedro Restrepo. En el primer nivel de interpretación, el preiconográfico, varios son los objetos que pueden precisarse: una fotografía enmarcada y colgada en el cuello de Pedro Restrepo con la inscripción: “Santiago y Andrés Restrepo DESAPARECIDOS Quito 8-1-88”; un segmento de un telón donde se puede distinguir una parte del rostro del mayor de los hermanos; el escudo plástico de un miembro de la policía con su inscripción correspondiente. En la fotografía se observa a Pedro Restrepo, el padre de

los hermanos desaparecidos, y a un miembro de la policía nacional. En el paisaje se ve la fachada de una casa vista lateralmente y, en el fondo, la torre de una iglesia.

En el segundo nivel, el del significado convencional, esta fotografía revela una manifestación ocurrida en algún lugar de un sector urbano, si se atiende a la presencia de la fachada de la casa y la Iglesia. Por otra parte, la posición del manifestante y la cercanía del policía dejan ver una suerte de contraposición de los roles que se juntan en una escena de manifestación: Pedro Restrepo, con la fotografía de sus hijos, su boca entreabierta y su brazo levantado, mientras el policía, absorto y desbordado por la movilización que ha logrado romper el cerco, en cumplimiento casi ciego de su deber institucional, proporciona una abierta disonancia al cuadro. La descodificación de toda la escena es, sin embargo, un tanto más difícil de lo que se piensa, pues la imagen tal y como está representada no deja entrever una evidente relación de parentesco entre quien carga las fotos y los retratados.

El tercer nivel de interpretación, del “significado intrínseco” da lugar para entender a esta fotografía, entre otras, como un documento social, cuando, tras advertir los elementos que se encuentran presentes en la foto y un segundo significado de la fotografía relativo a la protesta ciudadana, se descubre en la figura de Pedro Restrepo la representación de *El Padre*, mientras los dos chicos que aparecen en la fotografía son la representación de los *Hijos Desaparecidos*. Esta representación fotográfica varias veces observada en manifestaciones similares en otros países de América Latina muestra el lazo entre Padres e hijos como una de las más elementales formas de organización de la sociedad, pero también la persistencia de la memoria frente a la desaparición. Sin embargo es necesario acotar que la figura paterna está casi ausente en las

manifestaciones por la memoria de los desaparecidos en el cono sur, por lo que este hecho en el Ecuador constituye un hito y un referente en la lucha por los derechos humanos en América Latina.

Para complementar algo más este tipo de escenificación simbólica entre padre e hijo que ocurre en la fotografía, cabe destacar que entre algunas de las formas de lucha que se dieron por parte de organizaciones de derechos humanos estuvo un programa de apoyo para las madres de los desaparecidos que fue bautizado como “hijos adoptantes”. Consistía en que los y las jóvenes que formaban parte de las organizaciones de derechos humanos adoptaban como madres a varias mujeres que formaban parte del Comité de Familiares de Víctimas de la Represión, para así llenar de algún modo el vacío dejado por el hijo desaparecido.

Por otra parte, la intención de la fotografía al retratar ciertas inscripciones que aparecen en las imágenes puede también ser considerada como un intento para, de alguna manera, extremar el significado de una fotografía de derechos humanos, pero también, como ha sido dicho en puntos anteriores, como amplificación del significado de la imagen. Las frases que tienen una carga en sí mismas también añaden otra significación a la propia imagen, quizás para provocar un sobrecogimiento de parte de la audiencia: la palabra justicia, que se puede adivinar está inscrita sobre el telón; el mensaje desaparecidos que aparece bajo la foto enmarcada de los hermanos; y la palabra policía, con tanta significación cuando se habla de violaciones a los derechos civiles y políticos por parte del Estado.

Finalmente el paisaje urbano de Quito, compuesto por sus casas y edificios arquitectónicos y su aparente orden, resultan rotos por esta escena de manifestación que resulta, al mismo tiempo, una manera de hacer una reapropiación del espacio público.

Para Susana Díaz, activista de derechos humanos y miembro de la CEDHU, esta fotografía le recuerda un día entre tantos cuando las manifestaciones de las organizaciones defensoras de derechos humanos por los hermanos Restrepo se encontraban permanentemente con la represión policial:

“Yo me estaba acordando algo de esa foto, y fue en uno de los primeros miércoles cuando nos pusieron el cerco en la plaza grande. Si mal no recuerdo, era la época en la que nos teníamos que esconder para entrar y nos metíamos a la plaza desde antes, a las 9 de la mañana. Esa foto me recuerda uno de esos días.”²⁸”

Cuánta importancia tiene aquí el testimonio desde la experiencia vital, cuando desde el lado de quienes participaron en las protestas que terminarían por constituir el comité de familiares de desaparecidos se ve cómo la legitimidad del movimiento ha sido librada a pulso en medio de cada batalla ganada los días miércoles, cuando una autoridad (la policía) y un poder (el estado) fueron burlados por un creciente movimiento ciudadano. Aquí el testimonio atestigua lo dicho en el nivel formal de lectura de la imagen, pero deja ver la presencia del policía como producto de una *casualidad*, que la fotografía por sí sola no puede mostrar.

²⁸ Entrevista a Susana Díaz, lograda en la sesión de trabajo del 28-10-2005 en la CEDHU.

El comité de familiares de víctimas de la represión



“La Plaza Grande se volvió un referente de derechos humanos. La gente iba a averiguar qué es lo que estaba pasando; por qué la gente estaba ahí, y entonces hacían el paralelo con algunos casos que conocían. Y entonces se les decía, ‘vengan, súmanse’, y ahí se sumaban a este reclamo de paz y justicia. Ahí veo, por ejemplo, la foto de Humberto Reynoso, veo de Angel Barreno, René Cruz, Carlos Juela... es decir que son otros casos que vieron como una posibilidad que no hay que quedarse callados, que hay que denunciar, y la importancia de que esto se haga como colectivo, porque se está enfrentando un poder enorme... la lucha es muy desigual y no se puede luchar individualmente”²⁹.

Al igual que ha ocurrido en varios países de América Latina, la conformación de comités de familiares de víctimas de la represión, también denominadas en algunos casos como comisiones de la verdad y la justicia, son el resultado de la presión de distintas personas que han sido testigos o sufrido violaciones a los derechos humanos,

²⁹ Entrevista a la Hermana Elsie Monge, lograda en la sesión de trabajo del 28-10-2005 en la CEDHU.

pero también ha constituido una respuesta institucional para responder y dar legitimidad a los esfuerzos que hacen los Estados para sancionar a los responsables de violaciones. Resalta cómo el proceso organizativo ha sido liderado por la presencia de familiares cercanos quienes, de a poco, han construido la base de estos comités que tanta importancia han tenido para el reconocimiento de los derechos civiles y políticos.

Esta segunda fotografía tomada también por Dolores Ochoa y que aparece publicada sin fecha en un libro de la periodista Mariana Neira sobre el caso de los hermanos Restrepo muestra en el nivel preiconográfico a una serie de mujeres y una niña que aparecen, unas cargando las imágenes enmarcadas con rostros, mientras otras están con las palmas entreabiertas, en medio del gesto de un aplauso. Cerca de ellas se ve a un piquete de policías, mientras que el paisaje que se muestra parece ser la fachada frontal de un a edificación histórica.

La fotografía muestra a varias mujeres y familiares que conformaban el Comité de Familiares de Víctimas de la Represión, cuyo sentido de organización surgió a partir de las manifestaciones que los padres de los hermanos Restrepo protagonizaban en la Plaza Grande. Al no ser posible conocer el contexto exacto de la fotografía por la falta un pie de foto o señas de información en el reverso de la imagen, el testimonio de una de las activistas de la CEDHU soporta esta búsqueda:

Estaba viendo la foto y me parece que esto fue un 8 de enero, cuando se hacía una especie de festivales alusivos o recordatorios por la desaparición forzada... Veo un poco las madres que en un primer momento, cuando se unió un grupo de jóvenes a las protestas, formaron un grupo de madres que

eran de los chicos adoptantes. Son las madres que fueron adoptadas por los chicos”³⁰.

Un segundo nivel dejaría ver una celebración que ocurre cerca de un piquete de policías vigilantes, en medio del paisaje del centro histórico, según lo muestra el tipo de fachada. Las personas que aparecen en la fotografía son mujeres y la gran mayoría carga imágenes de rostros que nada tienen en común, excepto que son todos hombres y que están enmarcados en cuadros donde existe una identificación, al parecer del nombre, y algún otro mensaje: probablemente la fecha de muerte o desaparición. Es una protesta o es una celebración donde varias personas parece comparten una alegría y se suman, con sus miradas y aplausos, a una alegría mayor.

A este tercer nivel de interpretación que quizás va a descubrir la celebración en medio de un dolor que no cesa por la pérdida de los hijos desaparecidos, habría que incluir algunas de las categorías tratadas por Roland Barthes en sus obras más significativas a nivel de semiótica de la imagen y que han sido continuamente referidas a lo largo de este trabajo. Es oportuno, entonces, hablar de la fotografía en cuanto a “golpe” o “corte” en el tiempo y en el espacio; la fotografía como corte decisivo entre “lo que es” y “lo que fue”. Como se dijo en el capítulo anterior, Barthes destaca la peculiaridad de la fotografía al señalar que adquiere su valor cuando existe la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado o el paso del tiempo.

En la fotografía en cuestión es precisamente la dirección que toma la mirada del grupo de mujeres la que deja ver la existencia de un escenario simbólico –ese lugar donde se hacían actos para celebrar la memoria de los desaparecidos- que probablemente ya no

³⁰ Ibid 2

existe más. Su gesto interrumpido en medio del aplauso precisamente marca este interregno en la fotografía que significa la relación entre *lo que fue* y *lo que es*. Por otro lado, las imágenes fotográficas, que poco a poco se descubre corresponden a las de otros desaparecidos, dan precisamente ese valor a la imagen fotográfica al confirmarnos la desaparición irreversible del sujeto en cuestión. Esa desaparición está marcada, la mayoría de las veces, por la acción del Estado mediante violaciones a los derechos humanos.

Volviendo al tercer nivel de interpretación sugerido por Panofsky, la imagen fotográfica evidencia la lucha colectiva por los derechos humanos (particularmente a la vida, la integridad personal, la libertad), que ha tenido como protagonista principal a la movilización social, aún por encima de las estrategias legales. Esta fotografía es al mismo tiempo un testimonio invaluable de un momento de la lucha social donde solamente la presión colectiva de la sociedad logró cosas tan importantes como el reconocimiento del Estado de las violaciones que había cometido, y el cierre de recintos policiales tan nefastos como el famoso Servicio de Investigaciones Criminales (SIC), pero también es testimonio de una lucha de los familiares de los desaparecidos que no ha claudicado, y cuya fuerza, precisamente, consiste en la tenacidad y la permanencia, tal como se observa en otros movimientos de toda América Latina. Es decir, nos encontramos aquí frente a un testimonio histórico en la defensa de los derechos humanos cuya representación nutre la memoria colectiva. Estela Garzón, de la CEDHU lee así lo que representa esta fotografía:

“A raíz de los reclamos se fueron aglutinando otros casos, porque aquí se ve fotografías de otras personas víctimas de la represión. Se ve ese poder aglutinante de la protesta pública; esa ruptura del silencio”³¹.

Las mujeres que aparecen cargando las fotos de familiares desaparecidos también muestran ese peso simbólico que adquieren las imágenes para depositarse en nuestra memoria y para de nuevo recordarnos ese parentesco privativo de los seres mamíferos y que muestra la relación entre la madre y el hijo; ese amor supremo que no se puede borrar. Cuando al principio, en el segundo nivel de interpretación de la fotografía, se hablaba sobre la profusión de rostros casi desconocidos que aparecen en las imágenes, había al mismo tiempo la intención de enunciar el tipo de filiación universal que en la fotografía se deja ver: aunque las imágenes de hombres jóvenes, con pelo largo, con anteojos, vistiendo uniforme militar o simplemente mirando a alguna parte no nos dan pista, y no dicen mucho más sobre ellos, a no ser por el nombre con el que aparecen en los retratos, tan solo nuestro reconocimiento como especie humana salta a la vista.

Esas fotos individuales, ese rostro que mira sin mirar la cámara fotográfica parece decir un: “yo soy todos los hombres”, y cuando las manos de algunas mujeres sostienen esos retratos, bien colgando sobre el cuello, bien sostenidos encima de la cabeza, y por ello mismo como si fueran un estandarte de vida o, por último, frente al corazón y los pulmones, desde donde el grito de justicia se alza, esas manos junto a las que aplauden dejan ver un “sujeto del acto”, como diría César Vallejo que está allí para recordarnos que la muerte y la desaparición no son sino una suerte de agentes de enlace que nos llama para convocar de nuevo a la vida.

³¹ Entrevista realizada a Estela Garzón en la sesión de trabajo del 28 10 2005 en la CEDHU.

Mario Chiquimarca, uno de los primeros colaboradores en el trabajo de la CEDHU dice que esta foto es algo así como un comienzo en la lucha colectiva por la defensa de los derechos humanos:

“En esta foto yo rescato los comienzos del movimiento. O sea la mayoría está con la fotografía de su pariente, pero hay muchos casos de gente que no eran de aquí de Quito, pero que era gente que iba a los plantones y sentía esas ganas de colaborar. Cogía el cuadro y se lo ponía a cuello para seguir con la lucha y la protesta”³².

Quizás es inaudito admitir que en medio de tanto dolor acumulado -un dolor que intenta sentir el dolor del hijo torturado - haya un momento de celebración. Sin embargo, es esta una auténtica celebración de la memoria, cuando frente a la evidencia de la desaparición marcada por su metáfora, una imagen fotográfica, queda solamente la lucha contra el olvido para recuperar el recuerdo.

³² Entrevista realizada a Mario Chuquimarca en la sesión de trabajo del 28 10 2005 en la CEDHU.



La primera impresión de la imagen que aparece arriba es que quien tomó la fotografía, de manera deliberada, solicitó a Pedro Restrepo y Luz Helena Arismendi el posar para lograr captar este momento. Tal como ha sido advertido el estilo en las anteriores fotos tomadas por Dolores Ochoa, aquí se observa a los dos padres de los hermanos desaparecidos, llevando consigo dos carteles con sendas leyendas que inmediatamente nos traen a un escenario de lucha incesante. En el estilo de Dolores Ochoa, decía, se presenta también el contexto de fotografía urbana, ambientada en este caso por la imagen del asfalto de la calle, una imagen cortada de un árbol, la vista de una parte de una casa con características de una arquitectura moderna y el vehículo antimotines.

A partir de que se ha hecho una indagación inicial sobre el significado de las fotos referentes a la lucha por los derechos humanos en este trabajo de investigación, quizás

sobra decir que esta imagen refleja otro momento de la lucha de los padres por sus hijos desaparecidos. Sin embargo, el tercer nivel de interpretación que destaca ciertos principios que subyacen en la fotografía, es una instancia ideal para ensayar ciertas elucubraciones de interpretación y descripción. Elucubraciones sí, cuando, como bien señala Barthes, una descripción en el caso de la fotografía es literalmente imposible “(...) puesto que describir es precisamente adjuntar al mensaje denotado un relevo o un mensaje secundario, tomado de un código que es la lengua, y que constituye fatalmente, por más cuidados que se tomen para ser exactos, una connotación respecto de lo análogo fotográfico: por consiguiente, describir no es tan sólo ser inexacto o incompleto, sino cambiar de estructura, significar algo distinto de lo que se muestra .³³

Bajo la apariencia de los objetos y personajes que han sido dispuestos en la escena de esta fotografía, parece haber una suerte de negativa de parte del personaje femenino, que de algún extraño modo parece estar sumido en un extravío, y por lo cual no importa qué composición ha sido predefinida por la fotógrafa; resultó inútil construir de antemano un cierto mensaje fotográfico, cifrar una cierta simbología en la imagen. La gestualidad del personaje de la madre denota un cierto desbordamiento del significado total de la foto, una ambigüedad cierta de la fotografía que deja ver a un padre con su mirada en dirección a la lente, y que parece adscribir la frase que está escrita en el cartel: “Con mi corazón en Yambo”, mientras la madre, en un gesto casi irreverente, parece ella misma querer salir del encuadre de la imagen.

La mirada de Luz Helena Arismendi parece escapar al horizonte de la fotografía y se sitúa en un más allá. Es precisamente este gesto de renunciamiento de Luz Helena

³³ Op. Cit. 1

Arismendi el que deja entrever que muchas veces la imagen fotográfica no puede dejarse penetrar por una cierta retórica del fotógrafo. La fotografía impresa ha sido desbordada, y se ha transformado en un metalenguaje de esa realidad donde se une el presente visible y lo que la mirada de la madre anuncia: una posibilidad de escape; una fuga.

En una cierta interpretación del significado global de esta fotografía, sin duda los elementos formales de la misma permiten ubicar, quizás más que en otras imágenes, distintos objetos que frente al intelecto se muestran como pautas para interpretar la realidad: los padres de familia, los carteles con las frases poéticas que son como una consigna permanente de lucha, la tanqueta de la policía como testigo inmóvil y torpe frente a la tragedia humana, y el escenario cotidiano de la calle roto por la protesta.

Un elemento parece desbordar aquellos que en palabras de Barthes se correspondería con lo que denomina *studium* (es decir aquello que se presenta objetivo ante mi forma de aprehender la realidad a partir de lo cognitivo), y es la presencia de la madre, cuya mirada de extravío más allá de desbordar la propia imagen fotográfica me toca y parte en dos, para invitarme a una serie de sentimientos y afectos que constituyen el *punctum*: la constatación de que el cartel con la leyenda “*Por nuestros niños hasta la vida*” prefiguraba quizás el trágico fin que tendría Luz Helena Arismendi al morir en un accidente de tránsito; el evidente divorcio entre los gestos, la búsqueda y el encuentro que en la imagen fotográfica deja ver a cada uno de los padres en su espacio íntimo, y que no hace sino evidenciar la distancia que ocurre, en el máximo grado de la soledad humana, entre un ser humano y otro. Esa distancia que, incluso en el amor, nos muestra

la imposibilidad con que se enfrenta el ser humano para poseer la vida del otro, su cuerpo y su espíritu, más allá de la propia existencia.

Finalmente ese gesto del extravío de Luz Elena Arismendi parece querer evitar ese congelamiento, esa represión que significa el condensar en una imagen toda la realidad a través de una imagen fotográfica. Nuevamente citando a Barthes, es muy interesante su posición cuando señala que la fotografía está ligada a instantes pasajeros y decisivos de la vida, pero que solamente son eso: instantes. "Más que un arte efímero, la fotografía es, por antonomasia, la viva imagen de lo efímero (...) Cada acto de lectura de una foto - y suele ser del orden de una millonada al cabo de un día, en todo el mundo-, cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente una forma de represión, un contacto con lo que ya no existe; es decir, con la muerte" (Barthes, 1980).



"Bueno, en esos momentos... la consigna era la mordaza. Como ahí a través de tantos medios trataban de impedir el reclamo... entonces se

decidió ir con la boca vendada -todos estábamos con la boca vendada. En la foto también se ve un gesto bien característico de ella que era taparse los oídos, que era como para decir que lo que oía no era verdad.³⁴”

“...O lo que pretendían decir que era verdad... todas las mentiras de la fuerza pública. Uno se contagiaba de esa fortaleza, porque a pesar del dolor, su actitud nos empujaba a ser en ese sentido combativo y estar con ella... acompañarle”³⁵.

Realmente tuve la suerte de estar con ella. Su característica era negarse a escuchar las mentiras que decían: que fueron secuestrados... que fueron llevados porque eran narcotraficantes... En ese contexto me parece que había una amenaza de represión de decir ‘Ya basta, los Restrepo son narcotraficantes, son delincuentes, y la familia está mintiendo a la gente’. Luz Elena siempre tenía esa actitud de ser fuerte en la debilidad. Cuando le veíamos así lo que nosotros hacíamos era ponernos más fuertes, más como con más ganas de la lucha... También cuando nos pegaban, era la actitud de Luz Elena taparse los oídos y quedarse quieta”³⁶.

Lucha campesina y reforma agraria

El levantamiento indígena es un momento muy significativo dentro de los complejos y diferentes procesos históricos ocurridos en Ecuador desde la época de la colonia y cuya trascendencia, en el siglo XX, es una protesta colectiva frente a un Estado que no ha permitido a los pueblos indígenas su representación en el esquema político del Estado, y que a través de la reforma agraria no garantizó su derecho al territorio. El investigador Galo Ramón señalaba en julio de 1990 algunas características de esta lucha campesina e indígena:

³⁴ Entrevista a Elsie Monge, CEDHU.

³⁵ Entrevista Mario Chuquimarca, CEDHU.

³⁶ Entrevista a Susana Díaz, CEDHU

“Los indígenas perdieron la iniciativa con la constitución del Estado nacional criollo; debieron refugiarse en la comunalización más extrema para sobrevivir... En la década del veinte del presente siglo [XX], comienza un nuevo ciclo de presencia india. Es el tiempo de los huasipungueros, de los indios de la hacienda.

En principio reclamaban contra los abusos en tomo a la relación patrón - huasipunguero, para pasar lentamente en la década del 50 al abierto reclamo de la tierra. Durante todo este periodo, que se extiende hasta 1980, los indígenas muestran un comportamiento que podría interpretarse como "clasista", es decir, han acentuado la reivindicación de la tierra como lo haría cualquier campesino (...)Más que una lucha puramente clasista, era una bronca por recuperar territorios étnicos y rehacer lazos de identidad india. A partir de 1980 asistimos a una nueva revitalización étnica en el Ecuador...³⁷”

Las causas que originaron el levantamiento indígena, fueron, entre otras, la fallida aplicación de la Reforma Agraria de 1964, cuyos postulados no fueron cumplidos. Se incumplió con la entrega de 5 hectáreas a cada huasipunguero, y los campesinos les fue dada una porción de tierra árida, sin acceso a riego y ubicada en los páramos. La reforma tampoco contempló asistencia técnica, y más bien fue un intento para liberar a los campesinos de la sierra para que se conviertan en mano de obra barata para las plantaciones de la Costa.

Con los añadidos a la Reforma Agraria en 1975, se contemplaba que los campesinos e indígenas podían reclamar la posesión de determinada porción de tierra de una hacienda

³⁷ Entrevista a Galo Ramón citada en el Boletín “*Derechos del Pueblo*” # 58. CEDHU, Quito, Julio 1990.

si ésta no era utilizada para fines sociales. Quizás allí comenzó el verdadero conflicto de tierras, ya que campesinos e indígenas empezaron a plantear juicios de propiedad que demoraban diez o quince años, mientras cada vez más campesinos ocupaban tierras en los linderos de las haciendas cuando paralelamente existía un cada vez mayor crecimiento demográfico. La Reforma Agraria fue un mecanismo promovido por los terratenientes a través del Estado, y donde indígenas y campesinos no tuvieron participación alguna:

"Fíjese que la Ley de Reforma Agraria, donde nosotros no participamos, ni los indígenas, ni los campesinos, ha sido hecha por ellos. Pero naturalmente cuando les conviene, aplican esa Ley, pero cuando no les conviene no la aplican en resolver el problema de la tierra. Tenemos que decir claramente que creemos que la Ley de Reforma Agraria no es la solución para dar la propiedad, la legitimidad de nuestros territorios ancestrales, de nuestras tierras comunales. Creemos que es un instrumento que lo implementaron desde el Estado, pero que por lo menos eso apliquen en beneficio de los pueblos indígenas"³⁸.

³⁸ Entrevista realizada a Luis Macas, para entonces vicepresidente de la CONAIE. Aparecida en la revista "*Derechos del Pueblo*" # 58, Quito, CEDHU, Julio 1990.



Análisis fotográfico

La fotografía parece estar toda bañada por ese color blanquecino que tiene la tierra árida, y que se advierte, sin miramos bien de cerca, posada entre las comisuras de los dedos. Ese baño de una luz blanquecina también proviene del sol, que varios poetas como César Dávila Andrade y Jorge Enrique Adoum han destacado en poemas y obras de teatro como “Boletín y Elegía de las Mitas” y “El Sol bajo las patas de los caballos”, respectivamente.

Cuatro campesinos aparecen en la parte delantera de la fotografía, comenzando desde la izquierda con la imagen de un muchacho. Los sombreros que usan y los recipientes vacíos de agua parecen tener ese rastro de la tierra árida que, junto con la luz del sol (blanquecina también por su mezcla con la neblina del páramo), llena todo el espacio de

la sierra andina, mientras dos campesinos más, en el medio fondo, aparecen junto a lo que bien podrían ser los cimientos o los escombros de una edificación. Por su apariencia parece una pequeña iglesia. En el frente y en el fondo, abajo y arriba –con excepción de un cielo aún más blanco- está la imagen de la tierra que, en el fondo, y sólo en el fondo y hacia la derecha, parece ser tierra fértil. La escena aparece completada por una pala que descansa sobre una pared de la casa-iglesia, unas prendas de vestir sobre un mínimo muro de bloque, y la imagen de dos cuerdas, una de lana y otra de cuero, que aparecen junto a dos de los bidones de agua.

Una interpretación sobre el significado de la fotografía se muestra bastante difícil, al empezar a hacer relaciones sobre los objetos que aparecen. Es bastante aventurado elucubrar si la intención del fotógrafo era producir una imagen que amplifique una escena típica del mundo campesino, y también es difícil hablar de que la foto evidencia un momento de descanso en medio de la búsqueda del agua, o si, según se advierte en ciertas miradas, hay una espera que no cesa, pues los bidones parecen estar vacíos.

La sed, que es algo así como un instinto primitivo subyace en esta imagen de la fotografía. La sed del hombre y de la propia tierra árida y seca; pero la sed también a veces equivale al hambre, o, más bien a hambre no saciada. La casa-iglesia a medio construir es como el complemento de la escena total, que quisiera decir una morada que ha quedado a medio camino, no importa si casa o iglesia.

“Yo lo veo como el sentido de la comunidad, de la ruptura del individualismo... están cuatro personas alrededor de este elemento básico que es el agua... Su cultura misma, el elemento colectivo, está con ellos”³⁹.

³⁹ Entrevista a Estela Garzón, CEDHU.

“Yo sí creo que estos son barriles que cargan agua y que ellos los cargan en la espalda... es decir la dureza de la vida en el campo... tierra árida, carecen de agua, carecen de todo, y sin embargo a ellos ahí se los ve...esa característica indígena de la resistencia”⁴⁰.

Esta carencia, reflejada en el hambre, la sed, el cansancio y la morada, también es, sin embargo, una llenura de la sierra andina, que vendría a ser, como diría Carrera Andrade, la imagen del poema “Espacio, me has vencido”. Es que ese espacio ocupado por la tierra y el cielo es tan amplio que parece inundar toda la foto, incluyendo a las figuras de los campesinos, que parecen inmortalizados en una pose inmemorial, la del aguante y la resistencia. Un espacio tan grande -el de la sierra andina- pero tan grande como el hambre, la sed, la morada y la esperanza.

¿Qué significado podría tener esa tierra, que aparece a lo lejos, en el fondo último de la fotografía, como la imagen de una suerte de tierra prometida? Quizás es, como dice Bertold Brecht, la utopía: *esa línea que se confunde con el horizonte y que nos permite caminar*. Puede finalmente ser aquello que mucho se ha discutido en clases y diversos escenarios, esa utopía andina que en el fondo es recuperar la tierra perdida.

La fotografía parece haber sido tomada en un escenario que, según parece y pese a todas las carencias advertidas, es del mundo campesino e indígena. Hay un modo de erguirse sobre los bidones de agua vacíos y una intimidad con el agua que falta. Quizás, esta foto pudiera representar esa frase que todavía no halla correspondencia en el español, pero

⁴⁰ Entrevista Elsie Monge, CEDHU.

que guarda un equilibrio tan frágil entre la carencia de la comunidad, y la expresión de esa carencia desde el lugar de enunciación del colectivo: “*Nada solo para nosotros*”.

“Yo me preguntaba cómo el elemento vital para la vida pueda aglutinar a la gente. Y aunque sí da la idea de que estos toneles están vacíos, en cambio está llena la unidad de la gente”⁴¹.

Juan Rulfo, reconocido escritor mexicano, quien en Pedro Páramo no sitúa en el mítico pueblo de Comala para llevarnos a un viaje por la memoria de los antepasados, en el relato “Nos han dado la tierra”,⁴² nos habla del encuentro de la gente con la tierra por fin heredada; no importa si es tierra yerma:

Nos han dado la tierra

“Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros.

Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y arroyos secos. Pero sí, hay algo. Hay un pueblo.

Se oye que ladran los perros y se siente en el aire el olor del humo, y se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza”.

⁴¹ Entrevista a Susana Díaz, CEDHU.

⁴² Juan Rulfo, “*Relatos*”, Madrid, Alianza Editorial, 1994, P. 7.



Mientras algunas fotografías escogidas para presentar casos emblemáticos en la lucha por los derechos humanos reflejan instantes donde se escenifican momentos de la resistencia social, las imágenes de la sierra andina y del cotidiano de la vida campesina tiene por intención resaltar el carácter social y cultural de la fotografía.

En el primer capítulo ya se dijo que la fotografía podía retratar momentos singulares frente a la sucesión de la historia, mas también resultaba que una posibilidad era retratar una sucesión temporal que en la imagen fotográfica quede cifrada en tanto registro de un periodo de tiempo, como una especie de huella del *presente continuo*. Esa quizás ha sido la intención al haber elegido estas dos imágenes como documentos sociales y culturales del mundo campesino, al ver que si bien ellas no enuncian los casos en la defensa de los derechos humanos, sí manifiestan, en el paisaje, lo que podríamos denominar como los signos latentes de su historia social y cultural.

Es que algunas veces la representación de los indígenas ha estado marcada por su exotización como piezas vivientes del museo de la historia, hasta la exaltación de ciertos

valores que, de nuevo, imponen un imaginario: en el caso de los indígenas, bien conocida es la pose altiva de Rumiñahui y Atahualpa en las esculturas e imágenes pictóricas que pretenden romantizar lo que ha sido en realidad un *proceso* de resistencia.

En las fotografías que retratan la lucha campesina hay la posibilidad de contar con un nuevo enfoque para abordar la historia de la lucha campesina, a través de identificar a quienes, aunque sin ser protagonistas o actores de distintos hechos sociales, sin embargo se convierten en los testigos de determinados sucesos. Ese dar cuenta de cómo los personajes anónimos construyen su agencia en la historia tiene, en el periodo reciente, una justificación cuando desde distintos ámbitos de la sociedad se va comprendiendo cada vez más el papel que tiene la comunidad en la constitución de una identidad, en los niveles local y nacional.

“Es por lo que, como reacción a lo efímero, a lo uniforme, considerado algo castrador culturalmente, surge (...) un apetito de identidad comunitaria. Y pocos documentos históricos tienen una carga (emotiva en ocasiones) de memoria más acrisolada que las fotografías, tanto para los actores o espectadores de los acontecimientos reflejados visualmente, como para los contempladores/investigadores de esos documentos fontales”⁴³.

⁴³ Op. Cit. 4

Muerte de Julio Cabascango y conflicto de tierras

En medio del conflicto de tierras ocurrido luego de la Reforma Agraria hubo en paralelo la constitución de diversos movimientos y frentes de lucha que empezaron su proceso organizativo para hacer frente a las presiones de terratenientes y empresas que pugnaban por la propiedad de la tierra. Los movimientos indígenas más destacados fueron el de Chimborazo, con la constitución del Movimiento Indígena del Chimborazo (MICH) y el de Imbabura con la creación de la Federación Indígena y Campesina de Imbabura (FICI). La foto que se presenta abajo ilustra precisamente el entierro de Julio Cabascango, dirigente de Solidaridad y Derechos Humanos de la FICI, asesinado en la comunidad de Huayco Pungo, el 31 de marzo de 1991.

Un boletín de prensa remitido por la CONAIE el 10 de marzo de 1993 da cuenta de varios asesinatos cometidos por miembros de la compañía de seguridad Parachute, contratada a su vez por una compañía anónima. Catorce personas habían resultado muertas para ese entonces por personal paramilitar de la compañía de seguridad, cuyos asesinatos ocurrían en las comunidades Cajas, Huayco Pungo y Yura Cruz, donde existían muchos casos de conflicto de tierras. Julio Cabascango, hacía parte de esa lista de asesinados.

La denuncia presentada por la CEDHU en el Boletín “Derechos del Pueblo⁴⁴”, estaba expuesta como sigue:

⁴⁴ Comisión Ecuemenica de derechos Humanos, Boletín “*Derechos del Pueblo*” # 62, Quito, CEDHU, Abril de 1992.

“Denunciamos el asesinato de Julio Cabascango (...) El 31 de marzo, el dirigente indígena fue herido con arma blanca en el hígado cuando se encontraba en las tierras de Huayco Pungo.(...) Los victimarios pasaron amenazando a niños de la comunidad, quienes dieron a conocer que eran dos personas (...) de similares características a los paramilitares contratados por los propietarios del predio La Clemencia, que en los últimos meses han realizado varios atropellos contra los comuneros de la Pre-Asociación Agrícola Huaycopungo.

Esta muerte deja en la orfandad a nueve niños, ocho de ellos menores de edad. La Pre-Asociación está integrada por seis comunidades, entre ellas Caluquí, a la cual pertenecía el dirigente Cabascango. Desde tiempos inmemoriales han vivido en los alrededores del Lago San Pablo en el lugar de la antigua Otavalo o Sarance y descienden de los caciques del señorío étnico de Otavalo. En documentos históricos y en su memoria constan las demandas de tierras que realizaron en 1757 los caciques de Caluquí y de Gualacata a la Corona española, la cual reconoció el derecho de los indígenas sobre las tierras altas del páramo y sobre veintiséis caballerías de ejido común. En 1777, los comuneros de los alrededores de la laguna se sublevaron en defensa de sus tierras. Posteriormente, las tierras pasaron a manos de mestizos.

Actualmente las comunidades están conformadas por 860 familias que viven una situación de extrema pobreza. Disponen de poca tierra, insuficiente aún para asentar sus viviendas, o no poseen nada de ellas. Sobreviven tejiendo esteras o migrando a las ciudades. La presión demográfica es intensa, el analfabetismo por el orden del 60%, la mortalidad infantil entre un 114 y 117 por mil.

El asesinato de Julio Cabascango pone en evidencia la impunidad de estas bandas paramilitares y la falta de decisión política del Gobierno para resolver los conflictos agrarios que están causando graves violaciones a los derechos humanos. En los últimos seis meses en comunidades indígenas de la sierra también fueron victimados: Cayetana Farinango, en San Francisco de Cajas y Francisco Huaylla en Tiquibuso, Bolívar”.



Análisis fotográfico

En medio de la enorme congregación de personas, lo cual solamente la foto certifica si se la ve desde el frente hasta el fondo, si se la analiza de izquierda a derecha, desde las plantas de maíz y la casa de adobe, por un lado, y hasta el enramado hacia la izquierda y adelante; en medio de este paisaje de gente, aparece un ataúd cargado al hombro por algunas personas.

Varios afiches, telas, ofrendas florales e incluso las banderas con la *huipala* también aparecen en medio de la fotografía, con lo cual la imagen adquiere un carácter especial, un añadido donde se incorpora también el lenguaje escrito. Plantas de maíz, fachadas de casas de adobe y ladrillo, y algunas elevaciones de terreno desde donde la gente observa el cortejo fúnebre completan la escena fotográfica, donde un bus de transporte popular aparece al final de la foto, como telón a la manifestación.



No se ha podido averiguar si este tipo de celebración acompañada de un cortejo fúnebre a pie es una característica de ciertos lugares rurales del Ecuador, pero evidentemente más de una vez sorprende ver, en medio de la noche o el día, en el funeral, a un nutrido grupo de personas, hombres y mujeres en una celebración que parece también una marcha. En la fotografía, si se observan los afiches y reconocen ciertos mensajes escritos, se verá que aquí sí, al cortejo fúnebre se ha unido una marcha que además de honrar la memoria del difunto, también destaca la lucha por el derecho a la tierra. “*Julio Cabascango presente en la lucha por la tierra. Com Pijal y la Asociación Ag*

Rumiñahui se solidariza” es la leyenda que puede leerse más fácilmente en uno de los carteles, mientras otro dice “*Con ley o sin ley ¡Unidos venceremos!*”.

Una marcha fúnebre con expresiones de alegría, varios objetos que acompañan a los caminantes para honrar la memoria de Julio Cabascango y, sobre todo, una multitud que camina el último sendero de un líder en la defensa del derecho a la tierra de campesinos e indígenas son varias lecturas que aparecen aquí. Además de los gestos de alegría y esperanza de las mujeres que dan un carácter tan distinto a un modo de ser de los velorios, -caracterizados la mayoría de veces por la solemnidad y las expresiones de dolor frente a la ausencia del ser querido- está también la imagen que, de alguna manera deja ver una representación de la lucha campesina, aquella del hombre que, a viva voz en medio de la marcha, hace que el grito resuene aún como estandarte de la lucha de más de 500 años de resistencia.



Aunque la imagen del hombre así lo pudiera afirmar, pueblos enteros y culturas inmemoriales han sido relegadas al silencio en el Ecuador, por lo cual esta voz más allá

de mostrarnos una invocación a la lucha, también es una alegoría de la *toma de la palabra*, cuya profundidad no ha sido lo suficientemente valorada -desde un punto de vista particular- en el proceso que desembocó en el primer levantamiento indígena de 1990 y, en general, en toda la evolución del proceso indígena.

“La toma de la palabra” es, precisamente uno de los libros de Michel de Certeau⁴⁵ y aquí sirve para reflexionar sobre esta fotografía, cuyo valor también se sitúa como un modo de expresar el ser de una cultura: al igual que la lengua, la vida de una cultura, dice Certeau “(...) está hecha de un incesante vaivén entre *realidades, representaciones y su memorización*: el porvenir y el presente dependen de una arqueología de gestos, objetos, palabras, imágenes formas y símbolos”⁴⁶.

El análisis en el nivel más profundo del significado de esta fotografía permite reconstruir esta arqueología de la historia reciente y, aún más, reflexionar desde el momento de la práctica social actual el modo como ciertos grupos excluidos y subalternos –como los indígenas y campesinos- han fundamentado una *identidad de la lucha*, desde el nivel simbólico, y que en la fotografía quizás aparece signada con la frase “*Julio Cabascango Presente*: esa frase es una llamada a la memoria imperecedera de un pueblo, esa boca entreabierta y la voz que de ella sale es la palabra finalmente pronunciada, y esa formas de las calles y su paisaje, el teatro para la memoria social.

Aunque en esta fotografía los “objetos” que acompañan la manifestación son indicativos de un contexto geográfico y, como dice Barthes⁴⁷, “(...)son inductores corrientes de

⁴⁵ , Michel De Certeau, “*La toma de la palabra y otros escritos políticos*”. Edición presentada por Luce Girad y traducida por Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 224.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Op. Cit. 1”

asociaciones de ideas (biblioteca = intelectual), o, de manera más oscura, verdaderos símbolos (...) y constituyen excelentes elementos de significación”, hay también un rasgo muy importante en esta fotografía con relación al paisaje, pues el adobe con el que se construyen las casas y las plantas de maíz que aparecen en un lado de la fotografía dejan ver un paisaje típico de la región andina cuya importancia, más allá de lo simplemente ornamental, es el significado que han tenido en la construcción de la cultura andina: el maíz, como cultivo ancestral y propio de los países de América; como símbolo de la labor agrícola del campesino en América Latina. Por otro lado el adobe como material utilizado en la construcción de viviendas tradicionales en el Ecuador, y el modo de hacer las casas en regiones rurales en el país, con el trabajo comunitario en la minga y la utilización directa de pies y manos en la elaboración artesanal del adobe.

Varios han sido los trabajos que, desde la literatura, destacan cómo la construcción de las imágenes poéticas y de una narrativa propia en el Ecuador del siglo XX han rastreado en vestigios materiales para, en principio, designar y desde allí construir un proceso de apropiación del lenguaje. Iván Carvajal⁴⁸ destaca en las obras de Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena, Hugo Salazar Tamariz, Jorge Enrique Adoum y César Dávila Andrade aquella inestimable construcción de nuestro ser histórico con la palabra y el lenguaje, a través retorno a los orígenes, la tierra... los Andes.

En la fotografía del cortejo fúnebre de Julio Cabascango, las imágenes de las plantas de maíz y las casas de adobe precisamente se tornan los vestigios donde el significado de la muerte se asocia con la tierra y el maíz, dos referentes que pasan de su ubicación geográfica a una caracterización histórica, merced a la importancia que tienen en tanto

⁴⁸ Iván carvajal, “Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana”, Quito, Revista Kipus # 3, Corporación Editora Nacional, 1995.

Me impresiona mucho la huipala como bandera de lucha... Esta marcha fue un reto al poder, porque la muerte de Julio Cabascango fue ejecutada con civiles armados... Era un reto esta marcha, y en ella hubo retenciones de agentes de la policía que se infiltraron allí como fotógrafos... Hubo un juicio popular allí y les quitaron las cámaras y unos walkie-talkies...Entonces cuando se los vio desarmados allí... había bastante tensión”.

* * *

Manifestaciones de solidaridad con Centroamérica



Las manifestaciones de solidaridad con Nicaragua, El Salvador y otros países centroamericanos fueron muy frecuentes en la década de los años 80, cuando varios procesos violentos se vivieron en estos países debido, la gran mayoría de veces, a la ingerencia del gobierno de Estados Unidos en la soberanía de distintos estados. Tras el triunfo de la revolución cubana en 1959 y luego del desate de un auténtico sentimiento revolucionario en América Latina, sobrevino la respuesta de Estados Unidos a través de

su estrategia para financiar a los “contras”, es decir grupos que querían desestabilizar procesos democráticos en Centro América.

Análisis fotográfico

Una manifestación ocurrida frente a la Embajada de los Estados Unidos para expresar con un acto de convocatoria masiva el respaldo a la revolución sandinista en Nicaragua. Varias decenas de personas congregadas: hombres y mujeres, mimos, cantantes y gente común y corriente; quizás, simplemente curiosos.

En el denominado aspecto formal de la imagen, nuevamente salta a la vista la presencia de varias personas que rompen la cotidianidad del espacio público, pero aquí tiene un detalle importante la visibilización de los atuendos de las personas, especialmente el calzado. Es este quizás un objeto interesante, retratado por más de un fotógrafo para dar cuenta, más allá de la moda que caracteriza a un periodo histórico, a los zapatos como símbolo de la cotidianidad y del caminar, y cuya forma y tipo también nos dan a entender la presencia de ciudadanos comunes y corrientes; algunos serán trabajadores, otras amas de casa, y otros simplemente transeúntes.



“En los años 80 había mucha expresión de solidaridad, también por la afluencia de refugiados, más bien del cono sur. Había grupos grandes de solidaridad, en este caso, con la revolución nicaragüense. Lo interesante es ver cómo algo así trasciende las capas sociales. Ahí hay gente muy importante y gente común y corriente, pero todos se identifican con una

causa. Esa es una de las maravillas de la solidaridad... que se borran las diferencias”⁵⁰.

“Sandino vive... esa fue una de las esperanzas para Latinoamérica. Y también todo el contexto político de la región... En Ecuador también iniciaba un proceso y había mucho interés sobre lo que sucedía en Nicaragua... había mucha esperanza”⁵¹.

En la interpretación de la escena de una manifestación, es interesante distinguir a distintas figuras del ámbito público que se dieron cita en las inmediaciones de la Embajada de los Estados Unidos: se observa al artista y pintor Oswaldo Guayasamín, a la actriz de teatro Ylonka Vargas, a Jaime Galarza, autor del libro “El festín del petróleo” y a José Moncada, antiguo rector de la Universidad Central del Ecuador, entre otros. Si algo hay de interesante en la presencia de estas figuras, es destacar que una gran corriente universal de intelectuales, artistas y personajes de la cultura han participado en distintos actos relativos a la defensa de los derechos humanos, no solamente en Ecuador, sino a nivel de todo el mundo. Pero además, deja ver también que la ciudad de Quito, especialmente, ha tenido una tradición de lucha social cuyos referentes históricos se sitúan en épocas de la colonia en las rebeliones de Fernando Daquilema y la rebelión de los estancos, mientras en la época republicana tuvieron como grandes mentalizadores a personas ligadas al mundo intelectual: Juan Montalvo, Manuel J. Calle, José Peralta.

Ya en el siglo XX, los movimientos artísticos más importantes del Ecuador también se sumaron a las lucha de transformación social, como se puede ver en los integrantes del grupo denominado “la generación de los 30”, donde aparecen las figuras de Alfredo

⁵⁰ Entrevista Elsie Monge, CEDHU.

⁵¹ Entrevista Estela Garzón, CEDHU.

Pareja Diezcanseco quien además de retratar de manera lúcida y poética la situación carcelaria en la novela *“Hombres sin Tiempo”*, también contribuiría decisivamente a la construcción de otro modo de contar la historia ecuatoriana en su importante obra *“Historia del Ecuador”*. Joaquín Gallegos Lara en su emblemática obra *“Las cruces sobre el agua”*, da cuenta del asesinato de cientos de trabajadores guayaquileños que fueron arrojados al río Guayas la aciaga tarde del 15 de noviembre de 1922.

Este pequeño compendio sobre la participación de diversos personajes del campo artístico, literario e intelectual ha servido aquí para destacar que en la fotografía en cuestión, el advertir su presencia supone entender un momento en la historia que ha tenido su correlato en varios eventos ocurridos en años posteriores, pero también su razón de ser en otros periodos históricos.

En esta fotografía de modo particular queda blandiendo en el aire la palabra pronunciada. Aquí, ella también ha servido como santo y seña para nuevos momentos de lucha y resistencia social. Es esa palabra repetida miles de veces frente a los oídos sordos del poder la que ha permitido reconocer que durante la historia, la toma de la palabra ha sido quizás el único acto de contrapoder que ha servido para hacer frente a un discurso cada vez más totalizador, que ha reificado una verdad única, la verdad del dueño del poder.

Me permito señalar una frase del Mons. Luis Alberto Luna Tobar que deja ver la importancia de la palabra:

“Las actitudes de un pueblo que comienza a hablar, a hacer oír su voz, a eliminar ventanas alquiladas y públicos pagados, siempre serán llamadas

‘violencia’, por los que no quieren aceptar que el camino de la paz lo inicia la palabra (...) Hoy, desde la multitud, multiplicada por tantas voces y conciencias como personas la conforman, nace una palabra”⁵².



“Esta foto era de Julio García, y me recuerda su sintonía con la gente. Esta foto podría ser del primero de mayo, porque por ejemplo ahí se juntaban carameleros y otras organizaciones de base”. (Susana Díaz).

“A Julio le llamaba la atención las cosas especiales El captaba las imágenes que no toda le gente veía. Es hermoso ver a esta persona anciana

⁵² Luis Alberto Luna Tobar, y otros, *“Siete pecados capitales, Derechos Humanos en el Ecuador, Informe Especial”*. Quito, Editorial El Conejo, 1987.

delante de la marcha. Julio era muy especial para las fotos”. (Estela Garzón).

“Julio destacaba a “Juan Pueblo”... Fotografiaba al hombre y a la mujer común y corriente y en este caso, cómo una causa o una convicción van más allá de cualquier impedimento físico... Este hombre es bastante mayor y va marchando con bastón... En su corazón, en su mente, tenía algo más grande”. (Elsie Monge).

Fotografía y derechos humanos: una evocación a la memoria

“El presidente de Argentina, Néstor Kirchner, pidió perdón en nombre del Estado por su silencio ante las atrocidades de la última dictadura militar (1976-1983). Lo hizo frente a la mayor cárcel clandestina de aquel régimen.

Al conmemorarse 28 años del golpe de Estado de 1976, Kirchner cumplió el 24 de marzo dos promesas que había formulado meses atrás a organizaciones de derechos humanos.

En primer lugar, ordenó retirar los retratos de los ex dictadores Jorge Videla y Reynaldo Bignone del recinto del Colegio Militar, y luego entregó las 17 hectáreas de la Escuela de Mecánica de la Armada (Esma) a las organizaciones humanitarias.

Dos horas antes del acto oficial, las organizaciones de derechos humanos habían colocado fotografías de los desaparecidos sobre las rejas de la ESMA⁵³”.

El uso de las fotografías en la lucha por la defensa de los derechos humanos quizás es tan antiguo como el apareamiento de las distintas organizaciones en América Latina desde los años 60. Las fotografías han sido utilizadas preferentemente como material de

⁵³ Extracto de una noticia aparecida el 26 de marzo de 2004 en la Agencia de Información IPS (Inter Press Service), y descargada del sitio web: http://www.ipsterraviva.net/la/archivo/2004/260304_1.asp

registro y documentación sobre los distintos casos de violaciones a derechos humanos a nivel interno de las organizaciones, en las unidades de archivo de los centros de documentación, pero también como pruebas en los distintos procesos judiciales.

Mucha información ha sido recabada respecto a cómo se ha utilizado la fotografía en la criminalística para determinar la identidad de personas sospechosas, y en los casos de violaciones a derechos humanos, las fotografías de personas asesinadas o torturadas han sido comúnmente utilizadas en los distintos juicios. Sin embargo, en las estrategias de defensa de los derechos humanos que rebasan el nivel formal para trasladarlo hacia la movilización de la sociedad, la fotografía ha jugado un papel muy importante.

“Yo creo que fotografiar estos hechos aunque sean muy dolorosos muchas veces ayuda a captar la ofensa a la dignidad humana, y han sido un elemento en el trabajo de credibilidad, porque la gente piensa que lo imprevisible no sucede, entonces no pueden creer hasta dónde ha llegado la maldad, la agresión. La fotografía da un elemento de realidad, y en los derechos humanos ha sido muy importante.

Me acuerdo de un testimonio de la señora Cruz en las manifestaciones, cuando ella decía de manera textual que ella revive cuando tiene la fotografía de su hijo, René cruz. Él está presente, decía. Él revive”⁵⁴.

En la noticia extraída de la agencia IPS sobre la situación actual de los derechos humanos en Argentina que puede ser extrapolada al caso ecuatoriano se ven dos facetas de cómo la fotografía tiene precisamente este significado de revivir y evocar dos situaciones distintas en la historia de la defensa de los derechos humanos, pues mientras la una destaca el pedido de los familiares de las víctimas para que sean retirados los

⁵⁴ Entrevista Estela Garzón, CEDHU.

retratos de los autores intelectuales de crímenes de lesa humanidad y líderes de la dictadura argentina, la otra plantea cómo la presencia de las fotografías de los desaparecidos en las paredes de uno de los centros de tortura y violaciones a los derechos humanos es un símbolo de la persistencia de la memoria y la tenacidad de la lucha.

El uso de la fotografía de desaparecidos y asesinados se ha convertido en el emblema de la memoria para la continuidad en la defensa de los derechos humanos. Sin embargo, este intento para revivir la memoria de la dictadura ha sido también contradicho por la acción de la publicidad en los medios de comunicación, en la era neoliberal y luego de terminadas las dictaduras.

La crítica cultural Nelly Richard señala en su ensayo “El drama y sus tramas: memoria, fotografía y desaparición⁵⁵” cómo, luego de la dictadura militar de Augusto Pinochet en Chile, el proceso de transición democrática conjugó la “democracia institucional” con un régimen intensivo de neoliberalismo donde lo político e ideológico se disolvió en la masa de lo publicitario y lo mediático. En este contexto, Richard señala que hubo un proceso de desimbolización histórica del recuerdo de la dictadura por parte de la televisión, a partir de lo cual varios artistas chilenos reflexionaron sobre los dilemas de la representación, en medio de un momento de la postdictadura militar.

Las fotos son... como estar ahí; la presencia. Está aquí. Esta foto. El era o ella fue. El es. A él le busco. El es el muerto. El desaparecido. El asesinado. A él le busco. (Susana Díaz).

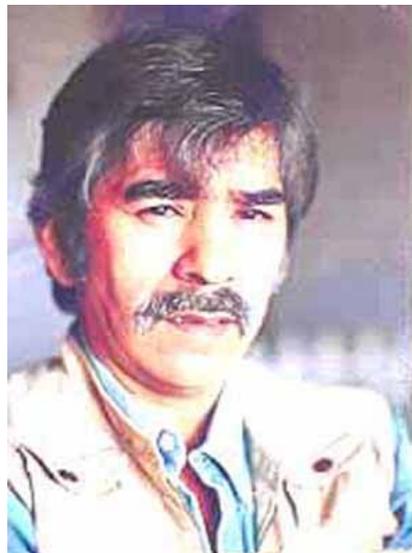
⁵⁵ Nelly Richard, “El drama y sus tramas: memoria, fotografía y desaparición”, en Gabriel Restrepo, Jaramillo, Jaime Eduardo, Arango, Luz Gabriela, “Cultura, política y modernidad”, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

La fotografía documental sobre casos de derechos humanos sobre todo ha sido utilizada para documentar una historia que no ha sido aún considerada. A través de una exposición de los momentos más dolorosos por los que ha pasado la humanidad se ha logrado revelar un territorio algo incierto, pues muchos de los casos de violaciones a los derechos civiles y políticos carecen del denominado “cuerpo del delito” y de aquellas personas que puedan ser considerados como culpables. A través de la imagen fotográfica ha sido posible recobrar una presencia y de allí construir una suerte de historia paralela que, aunque invisible, existe.

En el encuentro de trabajo con los miembros de la CEDHU y sin haberlo fijado, la mayoría de personas reconoció en la última fotografía de este capítulo el trabajo de Julio García Romero, fotógrafo chileno exiliado por la dictadura chilena y que desde hace muchos años trabajó en el país retratando con su cámara las luchas de la sociedad.

En su forma de concebir la fotografía y quizás en la de muchos fotógrafos documentalistas aparece implícita una palabra: la ética, aquella que hace diferenciar el trabajo de crónica roja del fotógrafo que morbosamente está presto para captar las imágenes que más venden, frente a quien respeta ante todo la dignidad. El testimonio de Estela Garzón muestra una situación casi novelesca en el trabajo fotográfico de Julio García Romero, pero que sobre todo deja ver el compromiso con la intimidad de la víctima:

“Hay ciertos momentos en que no se puede ir más allá de la intimidad... El encuadre de él era siempre para rescatar la dignidad, la lucha, el trabajo y la poesía... incluso en las situaciones de pobreza. Hay una frase de Julio que está en una de sus fotos... pregunté sobre el contexto y entonces Charito [viuda de Julio García] me relataba que había salido de una fiesta popular indígena, donde hubo una situación de violencia... Parece que estaba un poco “tomada” la persona y le golpeó a su esposa. Hubo reacción allí, golpearon al esposo y le rompieron la nariz, y entonces él estaba caído y sangrando. La esposa que estaba agredida se sacó el seno y le lavó la cara con su leche al marido... Al ver eso, alguien que estaba con Julio, le dijo que le fotografiara y él se negó.⁵⁶”



“Yo he aprendido a amar la vida de a poco, porque me han enseñado a amar la vida.”

Julio García Romero

Chile, 17 –VIII-1947 / Ecuador, 19-IV- 2005.

⁵⁶ Entrevista Estela Garzón, CEDHU.

CONCLUSIONES

Leyendo las imágenes de lucha social en 25 años de democracia

Durante el Foro Social de las Américas y la Cumbre de Pueblos Indígenas que se celebraron en Quito en el año 2004, varias organizaciones sociales tuvieron la iniciativa de imprimir un grupo de gigantografías sobre procesos de lucha social en Ecuador. Las imágenes hacían referencias a procesos significativos ocurridos en el país durante los años 90, resaltando entre las fotografías todas aquellas que tenían como actores a los pueblos indígenas. Varios escenarios fueron retratados: las protestas realizadas en Quito por la contaminación de la empresa TEXACO a poblaciones del Oriente ecuatoriano; el proceso de movilización del movimiento indígena; el encuentro continental de resistencia frente al ALCA de 2002, y escenas de movilizaciones ocurridas en protesta a la invasión en Irak y las negociaciones de cara a la firma del Tratado de Libre Comercio.



Fotografía: Luis Realpe, Agencia ANPE

Las imágenes de las luchas y movilizaciones sociales han empezado a cobrar importancia para destacar acontecimientos en el tiempo que la historia oficial considera solamente como pequeñas escaramuzas. La profusión de imágenes que muestran distintos momentos en la lucha social deja adivinar un mensaje: además de servir como un registro de determinados acontecimientos que reconstruyen una visión distinta de la historia, al mismo tiempo parece destinada a lanzar una suerte de sentencia; “quien olvida el pasado está condenado a repetirlo”.

Fotografía para la defensa de los derechos humanos en Ecuador

Encima de un escritorio de madera varias fotografías están desperdigadas por toda la superficie y cada una de ellas es un pasaje en la historia de la defensa de los derechos humanos. Distintas personas se unen a la tarea de reconstruir la historia que está detrás de cada fotografía, y en cada paisaje o persona que aparece, al mismo tiempo existe un reconocimiento de algunos sucesos que tuvieron su tiempo, pero también una suerte de nostalgia frente a lo que no se podrá repetir. La tarea de reconstruir la memoria histórica de la defensa de los derechos humanos y la lucha social primero pasa por recorrer los distintos archivos y, en la mayoría de casos, también hacer memoria de la historia reciente.

En la Comisión Ecuánica de Derechos Humanos (CEDHU), varias carpetas que contienen sobres con fotografías en blanco negro y color han sido ordenadas según temas. “Mujeres”, “Manifestaciones”, “Torturas”, “Actos de Solidaridad” y “Trabajo”, son algunos de los archivos que contienen decenas de fotografías, ordenadas cronológicamente. Las fotografías no tienen pies de foto, pero sí una explicación sobre

contexto histórico y político. Una foto, quizás de las más impactantes, muestra el cadáver de Arturo Jarrín. La leyenda de atrás dice, “Arturo Jarrín, asesinado el 26 de octubre de 1.986, durante el gobierno de León Febres Cordero”. Junto a estas fotografías aparecen otras de distintas personas quienes fueron torturadas, desaparecidas o asesinadas durante ese gobierno o los futuros, y todas las fotos de este grupo refieren a los momentos cuando la violencia en el Ecuador alcanzó su mayor expresión.

Las fotografías que han sido recolectadas y ordenadas por la CEDHU desde el inicio de su trabajo de defensa de los derechos humanos, muestra una diversidad temática. Además de las fotografías sobre violaciones a los derechos civiles y políticos, sorprenden aquellas relativas a los conflictos de tierra: expropiaciones y desalojos en distintos barrios urbano-marginales de Quito y Guayaquil; escenas de entierros de líderes comunitarios asesinados por conflicto de tierras; presos que viven en medio del hacinamiento carcelario; manifestaciones y huelgas de hambre de obreros, indígenas y campesinos cuyo rasgo común es ejercer su denuncia por las violaciones a los derechos humanos mediante la organización y movilización social.

La fotografía como documento histórico

Ya se ha visto que los diversos tipos de imagen –donde evidentemente se incluye la fotografía- han sido utilizados desde hace mucho tiempo como registros de la historia, pero al mismo tiempo es evidente que no se ha desarrollado una metodología que interprete a estas imágenes como testimonio histórico, pues se ha dado por descontado el hecho de que el registro válido para la historiografía es el registro escrito.

Aquí se ha pretendido leer la imagen fotográfica como documento histórico, utilizando para ello un grupo de imágenes más que una sola, además de acotar el tema en cuestión de manera inicial. Es que existe el riesgo de que un grupo de imágenes sean tomadas como evidencia de un tema al que en principio no estaban destinadas a ilustrar, y por otro lado que una única imagen—a no ser que concebida como un símbolo— sea, pretenciosamente, considerada como testimonio visual sobre determinada situación.

Algunas ideas preliminares que facilitan la comprensión de la fotografía como documento histórico dejan ver la necesidad de que se reconstruya el contexto político, social y económico en el que se enmarca la imagen fotográfica, pero además la necesidad de que se desentrañe el discurso de poder (o contrapoder) al que pueda responder. No hay que olvidar que, por más inocente que parezca, la composición fotográfica lleva implícita una intención y que, además de su registro exclusivamente físico de la realidad, existe también un sentido planteado. Por todo lo anterior, es necesario una suerte de “lectura entre líneas” de la fotografía.

El aporte de la fotografía como documento histórico puede ser considerado más ampliamente, cuando para su interpretación se recurra a métodos “menores”, tales como el testimonio o la historia oral. En la realización de esta investigación fue posible constatar que la lectura colectiva de las imágenes termina por construir un relato histórico (en este caso de la lucha por los derechos humanos) a través de cada uno de los testimonios recogidos. Este ejercicio ha descubierto también que es igualmente posible reconstruir el contexto económico, social y político debido a esa posibilidad que brinda la imagen de nutrir la imaginación histórica, pero además incorporar ciertos

componentes subjetivos e individuales que brinden al relato histórico un carácter más vivo. Es la idea de construir una historia “desde abajo”.

Muchas fotografías documentales de derechos humanos tienen como característica la presencia de una comunidad que muchas veces ha quedado en el anonimato. Y tiene también la presencia de esos personajes que en algunas ocasiones resultan borrados del relato oficial porque su historia de vida no ha resultado en un hecho de relevancia. Sin embargo, en el momento actual existe un sentimiento social que exige establecer la importancia que los actores sociales anónimos han tenido en la construcción de la historia local e incluso nacional, pero sobre todo por el contar una historia desde abajo, donde exista un proceso de empoderamiento de los personajes anónimos que se transforman en sujetos. Sujetos como agentes históricos.

El documento social y cultural expuesto en la fotografía

La fotografía documental, aunque expresa una manera distinta de relacionarse con los sujetos y clarifica ciertos hechos que de otro modo permanecerían invisibles, también resulta la forma más evidente de considerar a la imagen fotográfica como una herramienta utilitaria. Los fotógrafos documentalistas han querido expresar con la fotografía una nueva manera de ver el mundo, pero, a veces, como en el caso de la fotografía de Kevin Carter mostrada en el capítulo anterior, esa observación puede incluso poner en cuestionamiento la propia ética del trabajo fotográfico. Muchas veces a los fotoperiodistas y fotógrafos documentales se les ha hecho la misma pregunta, cuando vía su trabajo se observa la imagen de un niño en el hospital alcanzado por una bomba de racimo; cuando se observa a migrantes que son rescatados del mar porque han

naufragado en una patera: ¿Por qué? Muchas veces, los propios fotógrafos no han atinado a responder.

Si la imagen fotográfica de corte documental ha ido ganando terreno en el mundo del arte, también es necesario entender que no lo ha hecho en detrimento de aquella imagen cuya composición se basa en artilugios que no son una reproducción de la realidad, sino que más bien pretenden cuestionarla y poner en entredicho incluso la misma noción de realidad: “La imagen como registro de identidad morfológica ha cedido paso a la imagen como demostración bajo sospecha” (Fontcuberta, 1996).

Aún en los casos cuando la fotografía resulta transgresora de la realidad, la historia social y cultural que aparece tras de la imagen fotográfica evidencia la propia evolución de la fotografía en la historia, y al mismo tiempo a una sociedad que cada vez más necesita de estímulos visuales para atiborrar su iconósfera contemporánea.

Si decimos que el realismo social ha influido de manera muy significativa en la cualificación de la fotografía, también será necesario comprender que, a partir de los años 60, los conceptos del arte se han modificado sustancialmente, modificando el concepto del taller de arte por el de “factory”, y donde el arte, al igual que otrora la fotografía, pierde nuevamente su estatuto.

La fotografía como documento social y cultural tiene un modo de ser distinto, ya que se ha constituido en un contrapeso frente a la fotografía como objeto de consumo cultural. Mientras las fotografías documentales han contribuido para la producción y reproducción de una memoria colectiva, o como forma para documentar escenas

subestimadas o estereotipadas desde la visión del poder, la crónica roja, por ejemplo, ha lucrado a partir del morbo de la gente que observa las imágenes de muerte y dolor a través del lente de quien –fotógrafo anónimo y capturador del alma - se ha convertido en un *voyeur* del dolor ajeno.

La interpretación de la imagen fotográfica: límites y potencialidades

Es bastante claro que el valor que adquiere la fotografía como fuente histórica y como documento social y cultural va en crecimiento. Por eso en la actualidad varias son las iniciativas que intentan construir una metodología que interprete a la fotografía como fuente documental y amplio es el registro documental que hace la sociedad de diferentes momentos históricos a través de la imagen fotográfica.

Es necesario advertir que cualquiera sea el método interpretativo utilizado para leer la fotografía, en el mundo contemporáneo se ha puesto de manifiesto el hecho de que la imagen fotográfica es *polisémica*, es decir presenta unos significados que están abiertos a un sinfín de interpretaciones: “si los iconógrafos hacen hincapié en la producción consciente de significados, y los estructuralistas, al igual que los freudianos, se fijan en los significados inconscientes, el centro de interés de los post estructuralistas recae en la indeterminación, en la ‘polisemia’ o en lo que Jacques Derrida llama el ‘juego infinito de las significaciones’ (Burke, 2001: 237).

Los métodos de interpretación también presentan ciertas interrogantes. Cuando Barthes plantea lo obvio y lo obtuso que se presenta en la imagen fotográfica, identificando lo *obvio* como lo que se presenta al intelecto como campo y objeto de estudio, mientras lo

obtusos como lo que se presenta ante el afecto y el sentimiento como un detalle que fascina y perturba, cabe preguntarse qué es lo obvio que se presenta en una determinada imagen o secuencia de imágenes y hasta qué punto lo obvio no está atravesado por algo obtuso. Evidentemente Barthes nos ha permitido entender que existe una estructura que liga los polos afectivo y cognitivo de la fotografía, mas también es importante considerar la relación que existe entre la fotografía y las estructuras que están fuera de ella: la intención y el sentido que viene del propio fotógrafo y, sobre todo, la lectura de quien la observa.

En este sentido, en el ámbito de la comunicación social existe un planteamiento analítico que pretende comprender la comunicación a partir del uso que hacen los usuarios respecto de los mensajes que se emiten en los medios de comunicación. En esta *teoría sobre la recepción*, lo importante es analizar el consumo cultural que se hace con las imágenes; de alguna manera comprender los efectos que producen los mensajes en la audiencia: “el análisis de las imágenes difundidas por la televisión (...) debería complementarse con el estudio de lo que el consumidor cultural crea con esas imágenes” (Certeau, 1986: 126). Un mensaje no sólo es una ventana abierta; es una construcción social.

En el campo de la fotografía documental, un hecho que debería ser considerado muy seriamente es el canal de difusión por el que se ha transmitido el mensaje fotográfico. En el caso de las fotografías relativas a casos de derechos humanos es posible identificar que muchas de las imágenes han sido publicadas por medios masivos de comunicación, mientras que paralelamente se han diseñado exposiciones fotográficas sobre derechos humanos cuyo sentido fundamental ha sido la recuperación de la memoria de los

crímenes y violaciones a los derechos humanos. Es que la identificación del circuito de difusión de las imágenes se sumará a la tarea de reconstruir el discurso de poder al que han estado suscritas; los intentos por trastocar ese discurso.

La fotografía documental, y dentro de ella la fotografía relativa a la lucha por los derechos humanos, hace evidente una práctica social de trastocamiento al discurso del poder a partir de una práctica de resistencia que interpela al poder a partir del lugar del subalterno. Aún más, es una interpelación al Estado y sus mecanismos violatorios de los derechos humanos, pero también a una forma de representación y discurso.

En lo que se refiere a su aporte pedagógico, la fotografía de derechos humanos utilizada como fuente documental tiene la capacidad de volcar momentos de la experiencia social en un lenguaje donde se incorporan varios elementos que, de otro modo, no podrían ser visibles. Estos elementos no solamente son el espacio y los objetos que constituyen la escenografía de la historia social, sino que son protocolos que ayudan a nutrir la imaginación histórica: las calles y plazas como el símbolo del espacio público tomado para la reivindicación colectiva; el paisaje andino como testigo de la lucha campesina; la imagen fotográfica en su conjunto como una *mediación* entre los sujetos que vemos y nosotros mismos.

La fotografía documental es una apuesta por crear nuevas formas de representación donde, metafóricamente, la cámara pase a manos de la gente, es decir se convierta en una herramienta de expresión del colectivo social. El tomar la cámara y crear formas de representación propias constituye un acto de subversión al poder que muchas veces ha estereotipado la representación de los otros.

Recapitulando lo relativo a la pedagogía que puede cumplir la fotografía, tenemos que:

1. Al incorporar formas no tradicionales para leer la fotografía (historia oral, testimonios, lectura colectiva de la imagen), incorpora procedimientos que pueden nutrir el escenario tiempo-espacio de la historia (la fotografía nutre la imaginación histórica).
2. Cuando no existe la perspectiva necesaria para relatar hechos de la historia reciente, es un instrumento pedagógico que reconstruye hechos recientes vía la activación de la memoria individual y colectiva. En el mismo sentido, constituye una mediación que nos identifica con las personas que aparecen en la imagen que se construyen como actores y sujetos históricos.
3. La posibilidad de contraponer imágenes que aparecen en la prensa y otros medios con registros aparecidos en otros canales de difusión o captados desde otra perspectiva certifican el hecho de que la imagen fotográfica responde a un discurso que puede ser, si no contrastado, sí cuestionado o entredicho por otras formas de representación.
4. La posibilidad de crear nuevas formas de representación donde los actores sociales puedan registrar y documentar sus procesos sociales y culturales, y así construir el relato de su historia.

BIBLIOGRAFIA

- Ayala Mora, Enrique, “*Fascículos de Historia Nacional*”. Quito, El Comercio, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2005.
- Barthes, Roland. “*Lo obvio y lo obtuso*”, Barcelona, Paidós Comunicación, 1983
- Benjamin, Walter, “*El trabajo del arte en la era de la reproducción mecánica*”, en “*Iluminaciones*”, Madrid, Editorial Taurus, 1973.
- Bhabha, Homi, “*Nation and Narration*”, Routledge, 1990.
- Bobbio, Norberto, “*Presente y porvenir de los derechos humanos*”, Madrid, Editorial Sistema, 1991.
- Bordieu, Pierre, “*Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*”, Madrid, Editorial Gustavo Gill, 2003.
- Burke, Peter, “*History as Social Memory*”, en *Varieties of Cultural History*, New York, Cornell University Press, 1997.
- Burke, Peter, “*Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*”, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Carvajal, Iván “*Acerca de la modernidad y la poesía ecuatoriana*”, Quito, Revista Kipus # 3, Corporación Editora Nacional, 1995.
- Comisión Ecuémica de Derechos Humanos, Boletín “*Derechos del Pueblo*” # 58 y # 62, Quito, CEDHU, Julio 1990.
- De Certeau, Michel, “*La toma de la palabra y otros escritos políticos*”. Edición presentada por Luce Girad y traducida por Alejandro Pescador, México, Universidad Iberoamericana, , 1995.
- De Souza, João Francisco: “*Sistematización histórica: un instrumento pedagógico en los procesos de educación política popular*”, Departamento de Fundamentos Sociofilosóficos del Centro de Educación de la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). S/f, S/e.
- Freunda, Gisèle: “*La fotografía como documento social*”, París, Ediciones du Seuil, 1974
- Gallardo Martínez, Helio, “*Política y transformación social*”, Discusión sobre derechos humanos, Quito, Editorial Tierra Nueva, Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), 2000.
- Gutiérrez Contreras Juan Carlos y Myrna Villegas Díaz, “*Desaparecidos, torturados y asesinados durante las dictaduras militares en América Latina*”, en KO'AGA ROÑE'ETA, Revista electrónica sobre derechos humanos y derecho humanitario. Aparecida en <http://www.derechos.org/koaga>
- Hobbes, Thomas. *Leviatán*. S/e s/f.

Human Rights Watch, “Informe anual de Derechos Humanos 1992”., en www.hrw.org/resports/1992/wr92

Lara López, Emilio, “La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología”, en *Revista de Antropología Experimental*, Jaén, Universidad de Jaén, 2005.

Lions, M., *Los derechos humanos en la historia y la doctrina*, en “Veinte años de la evolución de los derechos humanos”, Instituto de Investigaciones Jurídicas (UNAM), México, 1974. Citado en Pérez Luño, Enrique, “Derechos Humanos, estado de derecho y constitución”, Editorial Tecnos, Madrid, 1997.

Luna Tobar, Alberto, y otros, “Siete pecados capitales, Derechos Humanos en el Ecuador, Informe Especial”. Quito, Editorial El Conejo, 1987.

Pérez Luño, Enrique, “Derechos Humanos, estado de derecho y constitución”, Madrid, Editorial Tecnos, 1997.

Ramos, Julio, “Coreografías del terror: la justicia estética de Sebastiao Salgado”, s/f, p.60.

Restrepo, Gabriel, Jaramillo, Jaime Eduardo, Arango, Luz Gabriela, “Cultura, política y modernidad”, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

Richard, Nelly “El drama y sus tramas: memoria, fotografía y desaparición”, en Restrepo, Gabriel, Jaramillo, Jaime Eduardo, Arango, Luz Gabriela, “Cultura, política y modernidad”, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

Romand GUBERN, “La mirada opulenta: exploración de la iconósfera contemporánea”, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

Rulfo, Juan, “Relatos”, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Sontag, Susan, “Ante el dolor de los demás”, Bogotá, Alfaguara, 2003.

Anexo 1

Algo de la historia social y política de los últimos 30 años en América Latina

La década de los años 60 significó para los países de América Latina el inicio de la preocupación por el desarrollo, debido a las corrientes de pensamiento impulsadas por la CEPAL (Comisión Económica para América Latina) y las propuestas del programa estadounidense “Alianza para el Progreso”, cuyo objetivo político era contrarrestar la creciente influencia de la revolución cubana en los países de Latinoamérica.

Estados Unidos, enfrentado a la influencia ideológica que ejercía la Unión Soviética sobre todo en Cuba, trató luego de la II Guerra Mundial -con el inicio de la denominada “Guerra Fría”- de fortalecer su influencia y dominio en Latinoamérica Latina a través de distintas estrategias que han tenido como factor común el afianzamiento de su poder económico; el apoyo en términos diplomáticos y políticos a todos aquellos países decididos por la apertura a modelos “democráticos” y opuestos a todo intento revolucionario o comunista; el derecho de actuar unilateralmente con invasiones a los países, cuando según sus convicciones las circunstancias así lo ameriten, en casos cuando se requiera una intervención militar.

La mayoría de los países latinoamericanos convencidos del liderazgo estadounidense en la región decidieron impulsar programas de industrialización masiva y robustecimiento del Estado en el desarrollo económico mientras, en paralelo, empezaba un sostenido proceso de endeudamiento externo a partir de una transferencia sin paralelo de fondos desde el centro a la periferia. Al mismo tiempo, ocurría la marginalización de todo el continente en el comercio internacional (para 1988, por ejemplo, América Latina

solamente representaba el 4% de las exportaciones a nivel mundial), y el aumento de la producción agrícola debido a la disminución de los costos de producción resultante de los cambios traídos por la “revolución verde” y las políticas comerciales de los grandes productores a través de los subsidios.

En términos políticos, la Alianza para el Progreso y la acentuación del papel de los Estados en el desarrollo económico trajo como resultado la conformación de modelos políticos autoritarios cuyo correlato en varios países –especialmente los del cono sur- ha sido la violación sistemática de los derechos humanos, acompañada de impunidad. El convencimiento ideológico de que al interior de los Estados existían ciertas personas y agentes políticos considerados como “enemigos” fue legitimando la posibilidad de que cada Estado, mediante sus cuerpos y unidades de represión, elimine físicamente a quienes consideraran como entes peligrosos para la seguridad del Estado.

Este tipo de doctrinas ideológicas, herederas de los modelos fascistas y nazi europeos, encontraron terreno fértil en aquellos países donde mediante sangrientos golpes militares asumieron el poder gobiernos de facto. No solamente que se eliminaron entes subversivos, presuntos guerrilleros y agentes desestabilizadores, sino toda fuerza progresista que mediante acciones legales u opinión pública quisiera manifestarse democráticamente. La instauración de las dictaduras militares en algunos países del Cono Sur, desde 1964, terminó con la existencia de algunos movimientos revolucionarios en Argentina y Uruguay cuya lucha pretendía impulsar una revolución social.

El “Plan Cóndor”

La puesta en marcha de la Alianza para el Progreso no podía dejar de lado una respuesta político/militar a los movimientos insurgentes que empezaban a aparecer en América Latina. Esta respuesta, liderada por los Estados Unidos con base en la “Doctrina de Seguridad Nacional”, concibió y ejecutó un plan sistemático de violaciones a los derechos humanos vía detención ilegal, torturas, ejecuciones y asesinatos, además de proveer entrenamiento y capacitación a militares uruguayos, paraguayos, brasileños, chilenos, bolivianos y peruanos en academias militares norteamericanas, como la tristemente célebre “Escuela de las Américas”.

El “*Plan Cóndor*” tuvo su centro de operaciones en Santiago de Chile, donde la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) era el cobijo para las operaciones de esta fuerza criminal que operaba en varios países de la región. Los personajes más siniestros de la historia de crímenes de Estado formaron parte del “Plan Cóndor”, bien en calidad de asesores o como sicarios. Los blancos de la Operación Cóndor fueron extendiéndose hacia nuevas organizaciones de izquierda de los distintos países, además de que paulatinamente sufrieron persecuciones ciudadanos españoles, alemanes, judíos y peruanos.

Durante la dictadura de Rafael Videla en Argentina (1976-1983) varios personajes asombraron al mundo entero por el cinismo de sus declaraciones públicas. El general Ramón Campos, Jefe de la Policía de Buenos Aires, declaró que: *"en Argentina no quedan desaparecidos con vida. Asumo toda la responsabilidad y me siento*

*orgullosos*⁵⁷. Por otra parte, el general Saint Jeant, Interventor de la Provincia de Buenos Aires igualmente dijo en la época de la dictadura militar: "*Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, luego a sus simpatizantes, luego a quienes permanezcan indiferentes, y por último, a los indecisos*"⁵⁸.

El saldo de desaparecidos, asesinados, torturados, y, en general, de las más humillantes vejaciones a la dignidad humana es todavía incierto, a pesar de que en la mayoría de países donde se afrontó las dictaduras militares y regímenes autoritarios se han constituido las comisiones de verdad y justicia, que en algún momento también han sido denominadas como comisiones de reconciliación. Sin embargo y pese a todos los esfuerzos, estas comisiones todavía no pueden hacer frente a una política de impunidad casi completamente institucionalizada en los sistemas de justicia.

Las violaciones a los derechos civiles y políticos parecen el factor común de toda la historia de represión vivida en América Latina durante los últimos 30 años. Por ello, las formas en que se ha asumido la defensa de los derechos humanos en cada país han aprendido de las experiencias vecinas y han nutrido un movimiento de solidaridad internacional que de manera permanente y según la ocasión, ha contribuido en las causas de cada país. En la década de los 70, la solidaridad traspasó los límites del propio continente, trasladándose a nivel de Europa e incluso los propios Estados Unidos, cuya causa fue el apoyo a la causa de familiares de las víctimas de represión en los países del cono sur, mientras en los 80, la estrategia contrainsurgente que motivó cruentas guerras civiles en los países de América Central encontró voces de protesta y movilizaciones en todo el Continente. En los años 90, y con la total acentuación del modelo neoliberal, una

⁵⁷ Juan Carlos Gutiérrez Contreras y Myrna Villegas Díaz, "*Desaparecidos, torturados y asesinados durante las dictaduras militares en América Latina*", en KO'AGA ROÑE'ETA, Revista electrónica sobre derechos humanos y derecho humanitario. Aparecida en <http://www.derechos.org/koaga>

⁵⁸ Ibid.

nueva identidad de lucha, la de los excluidos, ha constituido un movimiento de resistencia a las políticas económicas y políticas cuya bandera de lucha ha sido el respeto y garantía de los derechos económicos, sociales y culturales y la construcción de un nuevo horizonte para la humanidad con el lema “Otro mundo es posible”.

Anexo 2

Contexto político, económico y social: Ecuador desde los años 70

La historia reciente del Ecuador parece tener su punto de inflexión en la década de los años 70, cuando se inicia la era de explotación y exportación petrolera, así como todas las tesis que apuntan al desarrollo de América Latina en su conjunto.

Como antecedente, la década de los años 60 significó la consolidación del “Reformismo”, impulsado por la integración del país a los mercados mundiales en condiciones de dependencia económica basada en el modelo agroexportador.

En el frente político la división de los partidos políticos tradicionales –liberales y conservadores- marcó el inicio de los distintos partidos políticos, mucho de los cuales permanecen activos hasta la época actual y son bien representativos del modelo de democracia representativa.

Los 70 están signados por la presencia de gobiernos autoritarios que se suceden el poder entre periodos militares y civiles, y cuya acción represiva provoca la configuración de una plataforma social de oposición a la dictadura y los gobiernos de tinte militarista, lo que además también va a significar una huella en la democracia ecuatoriana, que desde allí estará tutelada por la sombra militar y la figura del caudillo.

El proceso de reforma agraria que empezó en la década anterior, encontró en los años 70 la resistencia de los sectores privados—especialmente las cámaras de la producción- que criticaron el modelo “estatista” de la economía y propusieron una mayor apertura a la

empresa privada. En estos años se da la crisis petrolera de 1973 que da como resultado el déficit fiscal en las arcas del Estado, a partir de lo cual se adoptan las medidas de ajuste estructural y el endeudamiento externo. Tan sólo entre 1972 y 1979, la deuda externa pasó de 344 a 3.554 millones de dólares⁵⁹.

Las medidas de ajuste estructural vía procesos de devaluación de la moneda, sucretización de la deuda, gradualismo o dolarización, así como grandes cantidades de dinero destinadas al pago de la deuda externa han sido el *leit motiv*, a lo largo de los 30 años, para la continuidad en la lucha social.

Aunque la explotación petrolera permitió al país la modernización del Estado en las tareas que le tocaba asumir para enfrentar las carencias sociales acumuladas por décadas, a principios de los años 80, el auge había pasado: “En un marco de “globalización”, los ochenta fueron, para América Latina, años de caída de precios de sus productos de exportación, alta inflación e incremento de la desocupación, baja de inversiones y elevación de la deuda externa”⁶⁰.

En estos años, denominados por algunos economistas como pertenecientes a la “década perdida” hubo un retroceso en la tasa de crecimiento anual del país, baja de los ingresos petroleros y un deterioro general de la calidad de vida de la gente pobre, mientras creció la importación de bienes de consumo y la inversión extranjera. Por otro lado, las exportaciones de banano, café y cacao se recuperaron, acentuándose la vuelta al modelo económico sustentado en la exportación de los productos primarios.

⁵⁹ Enrique Ayala Mora, “*Fascículos de Historia Nacional*”, Quito, El Comercio, Corporación Editora Nacional y Universidad Andina Simón Bolívar, 2005. Fascículos 31 a 33.

⁶⁰ Ibid.

En el campo político, los años 80 significaron la vuelta a la democracia formal luego del fin de las dictaduras en algunos países del continente, pero los nuevos gobiernos tuvieron que enfrentar el desarrollo de una crisis económica sin precedentes. Los gremios que durante los años anteriores habían presionado por la apertura del Estado a la inversión extranjera y una liberalización continua de la economía encontraron en la década de los años 80 la respuesta que necesitaban, aunque el precio a pagar fue la pauperización de poblaciones enteras: “la adopción del modelo empresarial postergó la atención de las grandes mayorías nacionales, cuyos niveles de vida se deterioraron permanentemente”⁶¹.

La puesta en práctica del modelo neoliberal en los países de América Latina, el final de las dictaduras en varios Estados del Cono Sur y la campaña más agresiva de parte de los Estados Unidos para frenar los movimientos de resistencia popular que se venía gestando desde los años 60 con el triunfo de la revolución en Cuba, levantaron voces de protesta y resistencia en todo el continente, en especial por la conciencia creciente de que la deuda externa contraída era impagable, y que solamente la unidad de los países deudores conseguiría un replanteamiento⁶².

El retorno al régimen democrático en 1979 significó para el Ecuador el involucramiento al sistema económico “global” cuyas políticas económicas empezaban a sentir las directrices del Banco Mundial y Fondo Monetario Internacional. Las presiones de diversos grupos económicos prevalecieron sobre aquellas provenientes de los sectores más vulnerables del país, ante lo cual el Estado mostró su insuficiencia para ser el motor

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

articulador del desarrollo. Los efectos que durante las siguientes décadas se sintieron, pero que empezaron a ser notables durante los gobiernos de Jaime Roldós y Oswaldo Hurtado fueron: el agravamiento de las condiciones de subdesarrollo (...) la aguda crisis de la balanza de pagos como efectos de la transnacionalización financiera, la traslación del eje de acumulación desde la industria subsidiada hacia los grupos monopólicos con sustento en las exportaciones primarias, las crecientes dificultades a la ruina de pequeñas y medianas empresas (...)⁶³.”

El gobierno de León Febres Cordero (1984-1988) impuso un modelo económico neoliberal ortodoxo, con base en la eliminación de los subsidios a los servicios básicos, medidas de ajuste estructural como devaluaciones y alza de precios, congelamiento de remuneraciones y ampliación en las ventajas de los grupos exportadores. En el aspecto político, el gobierno estuvo marcado por el autoritarismo y abuso de poder, expresado en el allanamiento a la Corte Suprema de Justicia, la represión violenta contra las acciones de Frente Unitario de Trabajadores (FUT) y el aniquilamiento del grupo insurgente “Alfaro Vive Carajo”.

Las denuncias presentadas por organismos y personas naturales por violaciones a Derechos Humanos incluían en esos años “(...) asesinatos, torturas, allanamientos de domicilio, destrucción de pertenencias particulares y desaparición de personas en varias ciudades del país, pero especialmente en Quito, Guayaquil, Cuenca, Ibarra, Cotacachi, Quinindé, Daule, Riobamba y Babahoyo”⁶⁴. El gobierno de Febres Cordero respondió a la acción de los grupos insurgentes con una política de “terrorismo de Estado” ejecutada por cuerpos policiales y paramilitares creados especialmente para este propósito. Este

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Op. Cit, 9

momento en la historia reciente del Ecuador constituye el germen para el posicionamiento del movimiento de los derechos humanos como la instancia de reivindicación social de varios grupos, organizaciones y población en general.

Historia reciente: los años noventa

En la década de los 90, cuando el movimiento indígena asume como bandera de lucha el derecho a la tierra y su reconocimiento como actor histórico y político, los gobiernos sucesivos no hacen sino apuntalar el modelo neoliberal en el país que coincide también con el discurso del “fin” del socialismo. Aunque los distintos gobiernos tuvieron mayor apertura hacia el disenso y la expresión de opiniones políticas distintas, el modelo económico no logró frenar el alza de la inflación ni la subida de precios; no hubo mayor revitalización del aparato productivo ni renegociación de la deuda externa.

Con un discurso de modernización remozado, que presionada por que se privaticen áreas estratégicas del Estado, se dio una total liberalización económica de la banca nacional a través de la desregulación de normas que obligaban a la Superintendencia de Bancos a controlar las acciones de los entes financieros privados. El gobierno de Sixto Durán Ballén (1992-1996) terminó constitucionalmente su periodo presidencial, pero estuvo ya marcado por graves denuncias de corrupción en el entorno gubernamental y familiar. La apertura de áreas naturales para proyectos de explotación de los recursos naturales, el desmantelamiento del Estado en sus instancias de control económico y la apuesta por el modelo neoliberal como destino manifiesto de los Estados que atraviesan procesos de modernización fueron elementos muy importantes para la realización, en

los sucesivos gobiernos, de una nueva variedad de violaciones a los derechos humanos: los *crímenes económicos*.

Los Gobiernos que a partir de 1998 ocuparon el poder en medio de componendas y arreglos de la democracia formal, deslegitimando las manifestaciones populares que terminaron con mandatos corruptos, han evidenciado la descomposición del sistema político tradicional, la política clientelar con la que en mayor o menor medida los gobiernos establecen la relación con la sociedad civil pero, sobre todo, la crisis expresada por el modelo ultraliberal cuyo postulado parece ser “un manejo económico de la política”.

Los procesos sociales de insurrección que han terminado con la salida del cargo de 3 presidentes en tan solo 9 años demuestran un proceso social emergente donde diferentes actores sociales que han sentido robada su posibilidad de construir su presente y futuro empiezan a declarar y hacer sentir de una forma renovada sus derechos políticos. “Se trata de un espacio de reivindicaciones y la exigencia de otras relaciones sociales e interpersonales. Es una perspectiva que, tomando en cuenta las contradicciones generadas por la intervención de las denominadas “instituciones de la democracia”, pueda ir construyendo la fuerza de los débiles⁶⁵”.

⁶⁵ João Francisco de Souza: “*Sistematización histórica: un instrumento pedagógico en los procesos de educación política popular*” Departamento de Fundamentos Sociofilosóficos del Centro de Educación de la Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). S/f, S/e.

Anexo 3

Luchas sociales y comienzo del movimiento de derechos humanos en Ecuador

Una lectura a contrapeso de los acontecimientos nacionales de orden político y económico también necesita entender el contexto geopolítico a nivel internacional.

Como punto principal se puede destacar la independencia de algunos países en África, Asia, El Caribe y Oceanía ocurridos en los años 50 y que mostró al mundo entero la presencia colonial en pleno siglo XX. Por otro lado, una suerte de “fiebre revolucionaria” que penetró por el continente a raíz de la revolución cubana fue una situación especial que influyó en los movimientos libertarios en la región. Frente a la conformación de plataformas de lucha promovidas por organizaciones populares en América Latina, la respuesta de Estados Unidos fue la conformación de una fuerza de choque a nivel internacional para dismantelar cualquier iniciativa.

A través del Plan Cóndor y otras políticas de seguridad transnacional, en todo el continente se creó una política regional de contrainsurgencia, que incluía la especialización de las fuerzas armadas latinoamericanas en labores de espionaje y contrainsurgencia. Programas como la “Alianza para el Progreso” estuvieron destinados finalmente a la desmovilización social.

Los cambios introducidos en la práctica del cristianismo luego de la celebración del Concilio Ecuménico Vaticano II, por su parte, sentaron las bases para la “Teología de la Liberación” cuyo compromiso de lucha por la causa de los pobres fue la inspiración para movimientos tan importantes como el liderado por Monseñor Oscar Romero en El

Salvador o el de Monseñor Leonidas Proaño con la Iglesia de los Pobres en nuestro país. La reunión de los obispos latinoamericanos en Medellín, así como la celebrada en Riobamba en 1976 –cuyos hechos de represión tuvieron gran repercusión a nivel internacional- fueron trascendentales en la apertura del clero hacia puntos de vista progresistas que encontraron, como no podría ser de otra manera, la reacción de los militantes de la derecha católica que lograron controlar puestos clave en la jerarquía eclesiástica.

El malestar social que experimenta un amplio sector de la población que en los años 70 siente el empobrecimiento y aumento de la brecha entre ricos y pobres encuentra de parte de las dictaduras militares duras medidas de represión que llegan a mostrar todo su carácter represivo en el asesinato a los trabajadores del Ingenio Azucarero AZTRA el 17 de octubre de 1977, y cuyos autores jamás fueron sancionados.

En este contexto, a finales de la década de los 70 y con el retorno al gobierno civil surgen los primeros organismos de Derechos Humanos: el Frente de Solidaridad del Chimborazo, impulsado por Monseñor Leonidas Proaño, la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU), la Comisión para la Defensa de los Derechos Humanos, en Quito, la Comisión de Amparo de los Derechos Humanos de la Universidad Católica de Guayaquil.

La “fundación” del movimiento de los Derechos Humanos coincide con la conformación del Frente Unitario de Trabajadores (FUT) en 1978, que logra agrupar a varias centrales sindicales (CEOLS, CEDOC y CTE), mientras que la lucha campesina fue liderada por la FENOC (Federación Nacional de Organizaciones Campesinas).

Durante los años 80 también se crea la Confederación de Organizaciones Indígenas de la Sierra Ecuarrunari (Ecuador Runacunapac Richarimi) que, junto a otras organizaciones de la Costa y Oriente lograr constituir, en 1986, la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador –CONAIE- cuyo proceso organizativo ha ido desde el reclamo del derecho a la tierra al reconocimiento de sus derechos colectivos.

El proceso histórico vivido por el movimiento de derechos humanos deja ver que ha sido necesaria la incorporación de ciertos elementos teóricos que den sustento y argumentación política a su lucha. En realidad, varias organizaciones de derechos humanos en Ecuador –y también en América Latina- han considerado como eje de su labor la educación en derechos humanos, para lo cual se ha accedido a diferentes aportes teóricos. Sin temor a equivocarnos, bien puede decirse que uno de los aportes principales ha sido el de la educación popular planteado por el brasileño Paulo Freire.

Un sólido pensamiento latinoamericano ha contribuido durante los últimos años a consolidar una matriz de pensamiento social en América Latina. Los aportes de Aníbal Quijano y Helio Gallardo, y los escritos de Frei Betto, Luis Pérez Aguirre, Eduardo Galeano y Adolfo Pérez Esquivel han sido muy importantes para la fundamentación política de los derechos humanos.

A continuación se analizan los conceptos clásicos de los derechos humanos, la evolución del término y, finalmente, la concepción sociohistórica de la lucha de los derechos humanos que de alguna manera se relacionan con el análisis de la fotografía de derechos humanos como documento histórico.

Anexo 4

Fundamentación sociohistórica de los derechos humanos

A medida que se ha ido extendiendo el significado de los derechos humanos, su definición se ha tornado cada vez más imprecisa. Mientras los estados se ufanan de haber mejorado el ámbito de su marco jurídico en relación a la protección de los derechos humanos, en la actualidad se sabe que la sola judicialización de los derechos básicos implica que éstos alcanzan existencia solamente cuando se los viola. Aunque en la actualidad el ordenamiento jurídico de cada país, así como los instrumentos internacionales amplían el rango de los derechos humanos, lo que está en entredicho es su cumplimiento efectivo⁶⁶.

La universalidad de los derechos humanos es un criterio que ha sido cuestionado permanentemente, lo que ha tornado la discusión hacia el relativismo cultural. Es decir que si los derechos humanos son relativos y diversos para cada cultura, no pueden autodenominarse como universales.

Otra de las variantes en torno a los derechos humanos guarda relación con los “derechos naturales” del hombre, que no son otra cosa que lo que al ser humano compete, en tanto miembro de la especie humana: derechos humanos para el *ser* humano. Según el fundamento naturalista de los derechos humanos de Thomas Hobbes, existe una distinción el *ius* (*right*), entendido como la libertad de hacer, y la *lex* (*law*) en cuanto a obligación que se deriva de una norma⁶⁷.

⁶⁶ Norberto Bobbio, “*Presente y porvenir de los derechos humanos*”, Madrid, Editorial Sistema, 1991.

⁶⁷ Thomas Hobbes. *Leviatán*. S/e s/f.

Si se sigue esta fundamentación de los derechos humanos a partir de las nociones del derecho natural, existe un sector de la corriente crítica que sostiene que “los derechos de libertad e igualdad política modernos no han sido el producto de la secularización del derecho natural cristiano, sino que se han forjado en la lucha contra éste (...) El fundamento de los derechos humanos de la Edad Moderna no se basa en el derecho natural, sino en las victorias de la sociedad política⁶⁸”. Precisamente a partir de este tipo de concepto, que relieve la existencia de los derechos humanos a partir de la acción *emancipadora* de la sociedad, en el presente trabajo se seguirá la idea de que la fundamentación y aplicación de los derechos humano es política y de hecho sociohistórica, ya que “en sociohistoria es donde se operacionaliza lo político⁶⁹”.

Una fundamentación de derechos humanos que enfatiza su carácter sociohistórico subraya el carácter relacional de los seres humanos, mas no los derechos del individuo *per se*. Los derechos, entonces, no son propiedad de los individuos sino que se constituyen “mediante la producción y reproducción de relaciones y lógicas sociales no discriminatorias”⁷⁰. En determinada sociedad, cuyas relaciones están marcadas por el principio de la dominación, la producción de tramas sociales no discriminatorias y que sustenten una idea de equidad en la sociedad implica *luchas sociales de liberación* que impliquen la transferencia del poder⁷¹.

Es necesario abrir más la fundamentación sociohistórica de los derechos humanos. El término apunta a dos significados: lo social y lo histórico. El primero, hace relación a que la experiencia humana ocurre de manera particular y en determinada situación, es

⁶⁸ Wietholter R. “*Rechtswissenschaft*”, citado en Enrique Pérez Luño, , “*Derechos Humanos, estado de derecho y constitución*”, Madrid , Editorial Tecnos, , 1997.

⁶⁹ Helio Gallardo Martínez, “*Política y transformación social*”, Quito, Editorial Tierra Nueva, Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ), 2000, p. 123.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibid.

decir, de acuerdo a diferentes lugares sociales, determinados de manera compleja por la división internacional del trabajo, las lógicas de reproducción del sistema y las experiencias de la cotidianidad. Esta teoría de los lugares sociales es muy importante para comprender de qué manera un determinado grupo humano es socialmente vulnerable a sufrir violaciones a los derechos humanos cuando su población es campesina, pobre, femenina y en edad infantil, frente a un grupo social blanco, miembro de la elite política y habitante de la ciudad.

El orden de la sociedad, las instituciones que la componen y las lógicas de producción y reproducción gestan determinados lugares sociales y con ello identidades y patrones sociales que le son o no funcionales. “Estas lógicas históricas, o sea producidas por los seres humanos, en todas las formaciones sociales que conocemos, son movimientos de dominación e imperio⁷²”. El modo como funcionan estas lógicas de dominación gestan lugares sociales dominantes y lugares sociales dominados que se oponen mediante la disposición de poderes asimétricos. En este sentido las acciones de defensa de los derechos humanos se gestan desde los lugares sociales dominados contra las lógicas de dominación –institucionalizadas y personificadas por diferentes actores sociales. Los derechos humanos, dentro de esta lógica, se gestan a partir de movilizaciones sociales de resistencia de quienes sufren dominación y saben su lugar en la red de relaciones sociales.

El carácter histórico que fundamenta los derechos humanos refiere a la presencia de actores que se convierten en sujetos de la historia. A estos actores no les es conferida su condición de sujetos solamente por definición de seres humanos, según ha quedado

⁷² Ibid.

entendida la teoría de los lugares sociales. Su *agencia* como sujetos tiene que ver también con un proceso paulatino de producción de sentido en el que sus luchas, expectativas, realizaciones y modos de apropiación del poder les confiere la capacidad de producir un mundo objetivado en cuya construcción se apropian de él. “(...) El fundamento de los derechos humanos no es solo un discurso, sino una práctica que los testimonia y que se expresa también como lenguaje”.