

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Programa de Maestría en Estudios de la Cultura

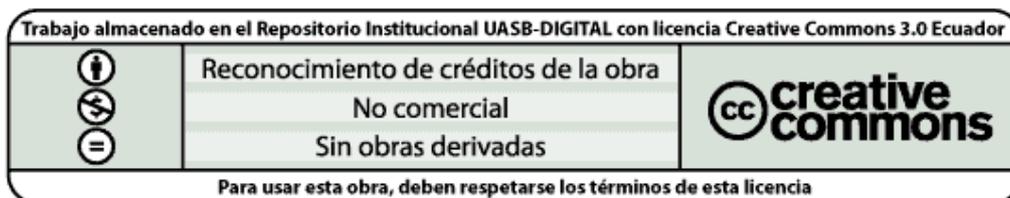
Mención en Políticas Culturales

**Trabajadores indígenas ecuatorianos: representación y  
autorepresentación en la fotografía de Álvarez, Cifuentes -  
Quinche y Ushiña**

Autor: Daniela Monserrath Palma Ávila

Tutor: Alex Schlenker

**Quito, 2017**



## **Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis**

Yo Daniela Monserrath Palma Ávila, autora de la tesis titulada “Trabajadores indígenas ecuatorianos: representación y autorepresentación en la fotografía de Álvarez, Cifuentes - Quinche y Ushiña”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Master en Estudios de la Cultura, especialización en Políticas Culturales en la Universidad Andina Simón Bolívar.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la Universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato visual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha:

Firma:

Daniela Palma Ávila

1720621497

## **Resumen**

En el presente trabajo se hace un análisis de las miradas producidas por los fotógrafos – César “Pocho” Álvarez, Hugo Cifuentes, Mauricio Ushiña y José Quinche -, durante las décadas de los 60 y 80 del siglo XX y la primera década del siglo actual. Estas miradas están centradas en los trabajadores indígenas y el análisis se extiende a los contenidos, contextos, así como los modos de circulación de dichos productos artísticos, y su posible consumo. El estudio del contenido de estas fotografías se realiza a partir de teorías que intentan interpretar aspectos relacionados al lenguaje fotográfico, la estructura de la composición, el punto de vista y los planos escogidos, todos elementos que interfieren, de alguna manera, en los modos de “ver” de cada autor.

**A Alejandro por su generosa ayuda,  
por su amor y constante inspiración.**

Esta investigación es el producto de recorrer un año por la fotografía y de largas horas de conversación en las que los fotógrafos Pocho Álvarez, José Quinche y Mauricio Ushiña, de manera abierta me permitieron investigar sus modos de ver.

Agradezco el consejo y rumbo de Alex Schlenker y Coco Laso.

A la familia Cifuentes, presencia lejana e imagen cercana. A José, Citlalli, Willian y al taita Alberto Lima quienes me abrieron las puertas de su casa y me permitieron ver sus registros fotográficos.

A mi mamá y hermanas porque sin ellas nada hubiera sido posible, a Santiago por contagiarme su amor por la fotografía, a Juan por la complicidad, a Theo y Sara por las constantes alegrías y a mis amigos y amigas por siempre estar.

“Es falso reducir la materia a la representación que tenemos de ella, falso también hacer de ella una cosa que produciría en nosotros representaciones pero que sería de otra naturaleza que estas. La materia, para nosotros, es un conjunto de “imágenes”. Y por “imagen” entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la “cosa” y la “representación””<sup>1</sup>

H. Bergson: *Materia y memoria*

---

<sup>1</sup> Henri Bergson, *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus. 2006, p. 25.

## **Tabla de contenidos**

### **CAPÍTULO UNO / 13**

#### **IMÁGENES, MEMORIA Y REPRESENTACIÓN / 13**

- 1.1 FOTOGRAFÍA DE TIPOS Y ETNOGRAFÍA / 14
- 1.2 FOTOGRAFÍA Y PROGRESO / 20
- 1.3 ECUADOR: IMÁGENES DE UN PRETÉRITO PRESENTE / 23
- 1.4 “CIFUENTES” / 37

### **CAPÍTULO DOS / 49**

#### **AUTOREPRESENTACIÓN, EL DISCURSO FOTOGRÁFICO DEL TRABAJADOR INDÍGENA DEL SIGLO XXI/ 49**

- 2.1 IDENTIDAD/ 49
- 2.2 LA FOTOGRAFÍA INDÍGENA / 53
- 2.3 LA ESPIRITUALIDAD EN LA FOTOGRAFÍA DE MAURICIO USHIÑA / 55
- 2.4 LA ESTÉTICA EN LA FOTOGRAFÍA DE JOSÉ QUINCHE / 63

### **CAPÍTULO TRES/ 71**

#### **LO SOCIAL, SIMBÓLICO Y ESTÉTICO / 71**

- 3.1 FOTÓGRAFOS Y FOTOGRAFIADOS / 71
- 3.2 FOTÓGRAFOS Y SUS MEDIOS DE CIRCULACIÓN / 74
- 3.3 FOTÓGRAFOS Y CONSUMIDORES / 77

#### **CONCLUSIONES / 82**

## Introducción

Este trabajo trata de cómo los fotógrafos Pocho Álvarez, Hugo Cifuentes, Mauricio Ushiña y José Quinche expresan a través de sus imágenes la condición del trabajador indígena. Desde la llegada de la fotografía a Ecuador, a mediados del siglo XIX, ha tenido a “lo indígena” como una temática constante y ha sido abordado desde la óptica de los “no indígenas”.

Durante el siglo XIX, las fotografías sirvieron como instrumentos colectivos de identificación de clases, respondieron a una construcción, en la que se liga al indígena con el trabajo de la tierra, el abastecimiento de agua y alimentos, son trabajadores, sin los que la ciudad no podría subsistir, por lo que son incorporados como fuerza de trabajo de los modos capitalistas de producción.

Las fotografías de trabajadores indígenas del siglo XIX, al mismo tiempo que sirvieron como testimonio de la transformación de mestizaje excluyente, muestran cómo estos trabajadores han aportado de manera económica, política y social a un país que tradicionalmente se constituyó a partir de la hacienda y cuya labor no ha sido reconocida. Apenas en la década de los 90 del siglo pasado se ha considerada la idea de que el indígena es una entidad fundamental para el desarrollo del país y es en ésta década que se conocen los primeros fotógrafos indígenas.

El objetivo de este trabajo es analizar de qué manera han sido representados los trabajadores indígenas ecuatorianos en cuatro colecciones fotográficas, de sendos fotógrafos: “Ecuador: Imágenes de un pretérito presente” de Cesar “Pocho” Álvarez, libro publicado en los años 80 con fotografías realizadas en los años 70; “Cifuentes” libro publicado en 2010 que contiene una compilación de fotos de Hugo Cifuentes realizadas en los años 80; “Mirada Kitu Kara”, colección producida en 2009 por Mauricio Ushiña, de origen Quito Cara; realizada para el Ministerio de Salud y “Ñuca Llacta”, producida en 2015 por José Quinche de origen kichwa otavalo para “Fotográfica Bogotá 2015”.

Las fotografías que se han seleccionado para esta investigación no son consideradas como tomas objetivas que representan la realidad de una época, tampoco son estudiadas para la comparación entre géneros de fotografía o el análisis de las intenciones artísticas de los textos fotográficos o modos de ver de indígenas y

mestizos. Lo que se busca es entender las formas e intereses que indígenas y no indígenas promueven al representar un “tipo de cultura indígena”. La intención es comprender cómo cada sujeto fotografiado e imagen creada constituyen una instancia particular al interior del amplio rango de prácticas y discursos representacionales que han intervenido en la construcción de estas imágenes. Se quiere comprender las perspectivas propuestas de esquemas subjetivos de percepción y valoración que llevan a cada autor a plasmar en sus imágenes determinada representación. Entendiendo representación como “una forma de conocimiento, elaborada y compartida socialmente con un objetivo práctico, que concurre a la construcción de una realidad común para un conjunto social. [...] por medio de la cual un individuo o un grupo de individuos reconstituyen la realidad a la que se enfrentan atribuyéndole un significado específico”<sup>2</sup>. Y a la fotografía como un texto discursivo dominado por cuestiones sociales y políticas en las que se convierte en un texto para ser decodificado, a partir de usos y prácticas históricas e ideológicas.

Se analizan las publicaciones y colecciones en su dimensión significativa, utilizando los niveles contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y de interpretación global. propuestos por Javier Mazal, para quien “El autor empírico es una instancia ajena a la materialidad del texto audiovisual analizado, cuya intencionalidad escapa a nuestro saber, mientras que la enunciación se refiere a las huellas textuales que se pueden hallar en la propia imagen”<sup>3</sup>.

Al referirnos al “trabajador indígena”, describiremos una noción amplia de trabajo, que no se remite exclusivamente a la producción de bienes y servicios que incluye prácticas que aporta a la reproducción social, simbólica y material no asalariada; más allá de la productividad fijada por el capitalismo. Como el trabajo de parteras, músicos de fiesta popular, o la lucha de trabajadores, que buscan simbolizar diversas formas productivas.

Se conoce que las primeras fotografías tomadas a trabajadores indígenas son en formato *tarjeta de visita*<sup>4</sup>, son retratos de indios vendedores de ruanas, cargadores,

---

<sup>2</sup>Jean Claude Abric. *Las representaciones sociales: aspectos teóricos*, Giménez, 2005.p. 406-425.

<sup>3</sup> Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2011. p. 180.

<sup>4</sup>El tamaño del papel fotográfico era aproximadamente de 54 x 89 mm montada sobre una tarjeta de 64 x 100 mm, según Deborah Poole eran mostrados como evidencia de la amplitud del círculo social del propietario, una especie de moneda social o capital simbólico, capaz de portar estatus y prestigio a

barrenderos y mujeres indígenas.<sup>5</sup> Mientras que el mestizo es retratado como parte de la modernización económica, social y política en la que el registro visual, fue un medio para dar a conocer las posibilidades de explotación del territorio nacional sobretodo en Guayaquil y Quito que se adaptaban a la economía capitalista. A inicios del siglo XX “las fotografías documentales urbanas están inspiradas en la modernidad el orden y el progreso, no existe un registro publicado de barrios industriales pero si de la burguesía comercial privilegiada”<sup>6</sup> A mediados de siglo y con más fuerza en los años 70 en contraposición a esta práctica aparece la fotografía de indígenas y trabajadores en las que se denuncia su situación, estas fotografías se destacan por su contenido social y político, posteriormente muchos fotógrafos buscan discursos identitarios, con un enfoque artístico donde encontraron varias vías de representación.

Esta tesis responde a la siguiente pregunta que servirá de guía para esta investigación. ¿De qué manera se representa una cierta concepción o idea de lo indígena asociado al trabajo?

Para responder a esta pregunta se ha dividido a la investigación en tres capítulos: El primero inicia con un recorrido sobre fotografías de indígenas realizadas a mediados del siglo XIX en el que fueron registrados y “clasificados” en fotografías de tipos humanos y cartas de visita práctica fotográfica que marca la distancia cultural que existe entre fotógrafo y sujeto fotografiado y que ha materializado, en algún punto, el quiebre o desconocimiento de su realidad y sus memorias, llevando a la fragmentación e incluso a la “negociación de lo indígena”<sup>7</sup> negociación que se ha dado entre emisor-fotógrafo y lector-público, mercado representacional del que es excluido el sujeto representado-indígena. Luego se hace una breve aproximación a la fotografía de mediados del siglo XX años en que se promueve la imagen de progreso del país y del trabajador de estos años. A partir de

---

sus dueños. Así, la *carte de visite* penetró en el corazón de la cultura burguesa del siglo XIX, llegando a ser considerada en la época como "los billetes sentimentales de la civilización".

<sup>5</sup> Lucia, Chiriboga y Silvana, Caparrini, *Identidades desnudas Ecuador 1860 – 1920 La temprana fotografía del indio de los Andes*, Ecuador: ILDIS, 1994. p.43

<sup>6</sup> Irving, Zapater, *Guayaquil Los Diez-Los Veinte*, Quito: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2009, p.26.

<sup>7</sup> Este tipo de fotografía, sus usos sociales los espacios de difusión y circulación han creado uniformidad en los grupos étnicos sobre lo que es ser indígena y las posibles interpretaciones sobre su identidad.

esta reflexión se analiza las imágenes sobre trabajadores del libro: “Ecuador: Imágenes de un pretérito presente” y el libro “Cifuentes”.

En el capítulo dos se analiza cómo se vincula la emergencia de fotógrafos indígenas en medio del surgimiento de ciertos movimientos sociales. Desde allí llegamos a las colecciones de los dos fotógrafos indígenas contemporáneos Mauricio Ushiña y José Quinche. Se analizan sus puntos de vista y lugares de enunciación.

En el tercer capítulo se realiza una lectura comparativa de estas imágenes, a la luz de reflexiones y discusiones teóricas propuestas en los capítulos uno y dos, con el fin de comprender los esquemas subjetivos de percepción, valoración y acción, que llevaron a cada autor a plasmar en sus imágenes determinada representación. No se pretende reconstruir el pasado, se busca las posibles lecturas que pueden tener estas imágenes de acuerdo a los modos de circulación, producción y consumo.

La tesis está redactada en tercera persona debido a que lo dicho se inspira en el trabajo de varios autores, está basada en la visión de los fotógrafos investigados y cuenta con el aporte de la perspectiva de otros artistas.

## Capítulo Uno

### Imágenes, memoria y representación

En la historia, como en la fotografía, es inevitable no tener en cuenta la distancia que existe entre la realidad y su representación, así como entre lo que vemos y el concepto que tenemos de lo visto, la representación busca acortar la distancia entre la imagen y el sujeto de referencia y si bien las imágenes no pueden hacernos acceder al acontecimiento, sí nos dan noticia, al menos, de cómo ocurrió, esta distancia para Walter Benjamin es el *aura* que está entre la realidad y la representación de la obra de arte, es la que da valor al lugar, momento acontecimiento, ritual donde fue hecha o para el que fue hecha, la esencia del objeto como del ritual e historia a la que pertenece.

En este capítulo nos plantearemos múltiples posibilidades: se considerará a las imágenes como testimonio de las formas cambiantes en que un individuo o grupo de individuos ven el mundo social y sus representaciones. Se leerán las imágenes, entendiendo que la realidad es cambiante, por lo que en su representación es posible encontrar una nueva teoría que la explique de manera diferente. Por un lado, se pretende entender a través de la fotografía la voluntad del autor, y por otro lado, leerla independientemente sus intenciones; es decir, buscar en la fotografía lo que dice con referencia a su misma coherencia contextual y a la situación de los sistemas de significación a los que se remite y lo que el lector encuentra con referencia a sus propios sistemas de significación.

Se analiza la representación de trabajadores indígenas<sup>8</sup> publicadas en los libros “Ecuador: imágenes de un pretérito presente” Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981 y “Cifuentes” Hugo Cifuentes, Quito: Dinediciones, 2010. Para contextualizar la visión de estos dos fotógrafos sobre el trabajador indígena nos hemos planteado hacer un recorrido por la fotografía de tipos antropométricos y trabajadores indígenas de mediados del siglo XIX, en contraste a las fotografías de mediados del siglo XX en que “los fotógrafos

---

<sup>8</sup> Como hemos dicho en la Introducción, en el presente trabajo, al hablar de “trabajador indígena”, no nos remitimos a un productor de bienes y servicios.

son portavoces de la modernidad, los heraldos del orden y progreso, quienes desde su mirada [...] ocultan la presencia de la otredad”<sup>9</sup>.

## 1.1 Fotografía de tipos y etnografía

A fines del siglo XIX, se produjo gran cantidad de fotografías de tipos antropométricos, algunas de las cuales fueron atribuidas a miembros de la Segunda Misión Geodésica francesa que visitó el país a mediados del siglo XIX. Este tipo de tomas seguía reglas muy estrictas, buscando definir las particularidades de la fisonomía y el cuerpo de los nativos, quienes debían posar desnudos.

Las tomas eran de frente o de perfil con un trasfondo monocromático, neutral, o bien con uno formado por objetos sencillos, por ejemplo una reja, una vara o el patrón regular de un muro de ladrillos. Estos últimos servían como referente de medición para lograr un inventario más preciso de las medidas de distintas partes del cuerpo del sujeto fotografiado.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Irving, Zapater, *Guayaquil Los Diez-Los Veinte*, Quito: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2009, p.24.

<sup>10</sup> Deborah Dorotinsky. *El indígena en el imaginario iconográfico: La fotografía etnográfica en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX*, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2010. P.110.



Foto 01 Fotografía atribuida a Paul Rivet restaurada por Tomas Ochoa<sup>11</sup>

La composición y las formas adoptadas para captar los sujetos representados se convirtió en una fuente de información importante, es decir, se asume que proporciona un contenido testimonial, de orden antropológico, sobre la vida de los diversos tipos humanos de la región de los Andes. También proporcionan información de índole “naturalista”, tal como se podría concebir el análisis biológico en aquel entonces.

La siguiente cita ejemplifica esto:

La fotografía se convierte en un instrumento magnífico de recopilación de datos, que además ahorra el viaje al antropólogo. Pero ha de someterse a unas normas, que se van perfilando: siempre a la misma distancia, con tomas de frente y de perfil de individuos de determinadas edades, incluyendo algún tipo de regla, sobre fondo neutro. Las recomendaciones se entremezclan con apreciaciones acerca de la paciencia que hay que tener con los nativos, de su temor a la cámara primero y luego de su oportunismo, o de las dificultades que el clima y los desplazamientos suponen para el fotógrafo. Siempre subyace el sentimiento de superioridad del blanco, que maneja los cuerpos de los *Otros* como lo haría el botánico o el zoólogo.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> <http://tomasochoa.com/la-soga-de-los-muertos/> obra restaurada con wito, sangre de drago, ayahwasca y acrylic on canvas, 2014.

<sup>12</sup> Juan Naranjo. *Fotografía, antropología y colonialismo 1945 – 2006*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006. p.19

En Europa a mediados del siglo XIX e inicios del XX estas imágenes permitieron estandarizar un tipo de imagen de la alteridad americana, entregando muestras “fidedignas” y reiterativas de lo “indígena encontrado” que aparecía en cada viaje, relato y crónica de la visión occidental acerca de América.<sup>13</sup> La fotografía de gente y lugares no europeos que circuló en la Europa del siglo XIX, dio soporte a la idea de raza como un hecho material,<sup>14</sup> histórico y biológico, que además de cumplir con la función de catalogar, clasificar y archivar a los distintos tipos humanos y sus costumbres, consolidó una teoría racial que construyó sus clasificaciones comparando a diversos grupos humanos. Estas formas de clasificación definieron “equivalencias” entre sí o diferencias exteriores, de índole fenotípica, que se asociaban a formas “exóticas” de vestir o comportarse, que terminaban por ser manifestaciones culturales propias de grupos humanos inferiores. Estos imaginarios coloniales aportaron a la construcción de la idea del *Otro*, proceso que había comenzado con la conquista.<sup>15</sup> En estos mismos años, la fotografía tomó un lugar central en la nueva sociedad criolla ecuatoriana, por lo que se le encargó a José Domingo Laso realizar estas imágenes que se convierten en un producto de comercialización, intercambio y colección<sup>16</sup>.

Así, todos estos elementos se mezclan para crear un objeto pleno de significaciones en varios niveles. Según Deborah Poole, este sería un principio de economía visual que se basa en la “organización de la producción, circulación de mercancías imágenes—objeto visuales y los sistemas culturales y discursivos a través de los cuales las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan y se les asigna valor histórico, científico y estético”.<sup>17</sup>

El valor adquirido por esta iconografía conlleva una significación importante. Para vender “cuadros costumbristas de tipos”, “fotografías de tipos raciales” o la documentación fotográfica realizada por viajeros, se agregaba valor por

---

<sup>13</sup> Este enfoque europeo no es exclusivo para América, sino que se extiende por la era de los imperios y marca la visión occidental del otro, como la orientalización, indigenización, etc. Edward Said, *Orientalism*, Bogotá: Penguin Book, 1996.

<sup>14</sup> El concepto de raza es propio del siglo XVIII y surge en Francia e Inglaterra. Ernst Cassirer. *El mito del Estado*. México, FCE, 1944.

<sup>15</sup> Tzevan Todorov. *La conquista de América: El problema del otro*. Madrid: siglo XXI, 2009.

<sup>16</sup> José Domingo Laso rompe con la tradición representacional del indígena trabajador hasta ahora mencionada en esta tesis y a partir de este momento se borran a los indígenas como un signo de una sociedad en proceso de modernización.

<sup>17</sup> Debohra Pool. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

ser una forma de mostrar lo *exótico*, lo culturalmente diferente, tanto en un sentido popular como aparentemente científico. En la presentación de tipos generales, de tipologías indígenas, etc. Se produce una anulación de las individualidades para pasar a un *topos* humano. Los atajos para entender lo representado son las formas preestablecidas con las que se capta los *topos*, es decir, terminan por convertirse en lugares comunes.<sup>18</sup>

Según Walter Benjamin, la mentalidad del sistema empuja a la irrecusable necesidad de hacer de la imagen un objeto (antes sólo representación), para procurar adueñarse de ella. Si no se puede acercarse al objeto como bien, por lo menos acercarse a su imagen. Esto fomenta una “economía visual en la cual las reproducciones de obras de arte circulan libre y más democráticamente en la sociedad”<sup>19</sup> Sin embargo, esta misma posibilidad de democratización convierte al producto cultural o artístico en un objeto de consumo, que puede permitir el acceso, pero lo reduce en tanto bien a consumir. En esta nueva economía, nace en Europa una industria visual marcada por intereses políticos y económicos; consolida las secuelas de la ilustración y con ella su poder discursivo y cultural sobre las colonias, incorporándolas a las economías metropolitanas del capitalismo industrial.

En los albores de la fotografía, el interés del fotógrafo era crear obras de arte comparables a los dibujos y a los óleos de pintores. Alexandra Kennedy en su texto *Formas de Construir la Nación ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes* afirma que muchos de los tipos fueron reproducidos en otras colecciones que se convirtieron en imágenes prototípicas y continuaron siendo reproducidas por artistas populares hasta alrededor de los años sesenta del siglo XX.

“Por otra parte se trataba también de formas de crear redes de símbolos que enmascaran políticas de exclusión y neutralización de las desigualdades sociales y étnicas existentes, atravesadas por el estigma del racismo, [...] El quiteño, y dentro de este grupo el artesano pobre, había sido resueltamente territorializado, vinculado a la ciudad, Y aunque estas sociedades pretendiesen la justicia y la libertad, su accionar parecía estar identificado más bien con los suyos, los conocidos, los que habitaban cerca, los artesanos

---

<sup>18</sup> Al respecto, ver el concepto de *topo* desarrollado por Eco. Umberto Eco. *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo. Barcelona, 1998.

<sup>19</sup> Walter Benjamin. *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. 1969,1980, citado por Debohra Pool. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

mestizos. En ninguno de los discursos se hacía mención a la condición del indio. Se lo pintaba, eso sí”

Ejemplo de aquello son las imágenes que mostramos a continuación, en las que se utiliza a la pintura y la fotografía como herramientas de conocimiento y se evidencian la existencia de cierta continuidad en el enfoque y en la tradición iconográfica de la pintura costumbrista y de castas<sup>20</sup>, con la fotografía de tipos raciales y costumbres.<sup>21</sup>



Foto 02, *Hacienda Álvarez Grande*, Autor Antonio Montalvo, sin año, colección siglo XIX Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

---

<sup>20</sup> A principios del siglo XVIII, apareció en el arte la "pintura de castas", imágenes plásticas que representan a la gente de acuerdo a una clasificación racial. Ver en <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/08ilustracion/27castas.html>

<sup>21</sup> La fotografía antropométrica es el resultado de una concepción policial de la antropología, originada en los estudios de 'historia natural', influidos hacia fines del siglo XIX por las teorías evolucionistas.



Foto 03, *Indios aguateros de Quito portando pondos tradicionales descargan agua*, Camillus Ferrand, sin año, sacada del libro *Un legado del siglo XXI: Fotografía patrimonial ecuatoriana*<sup>22</sup>.

La fotografía 03 fue hecha por el estadounidense Camillus Ferrand, quien fotografía a un individuo fundamental para la subsistencia de la ciudad, es una fotografía en la que priman los atributos de su oficio como los pondos y las cuerdas, la falta de zapatos, y la vestimenta constituida por ponchos, sombreros y pantalones cortos, aspectos como estos y la categoría de artesano, vendedor o prestador de servicios a la ciudad sirvió para diferenciarlos y tendieron a dar una imagen homogénea al trabajador indígena en esa época, en la que Ecuador atravesaba por un momento de cambios estructurales. Un proceso de consolidación de una mentalidad nacional que se había independizado de España y se gestaba un proyecto elaborado a partir de intereses del régimen hacendario<sup>23</sup>, en el que los terratenientes criollos, apoyados por la Iglesia católica, llegaron a convertirse en autoridades a nivel

---

<sup>22</sup> Descripción de la foto tomada del libro: Galo Khalifé, *Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana* Quito: Taller visual, centro de investigaciones fotográficas y de comunicación, 2009.p.27.

<sup>23</sup>El régimen hacendatario está ligado al asedio de las comunidades por la expansión de la hacienda que obligó a los campesinos a entrar en una relación de dependencia cuyo objetivo era la apropiación de una renta en trabajo, para tener acceso a determinados medios de producción, monopolizados por la gran propiedad, los campesinos se vieron forzados a trabajar gratuitamente una cierta cantidad de días para el terrateniente

nacional. La encomienda y el concertaje permitieron que los latifundistas se apropien de grandes extensiones de tierra para el cultivo y la ganadería.<sup>24</sup>

La población indígena que vivía en Quito se dedicaba mayoritariamente al comercio o trabajaban como arrieros o cargueros. Aquellos que fueron vendidos a las haciendas se ocupaban del cuidado de los jardines y huertas de las casas señoriales. Además, “los propietarios traían huasicamas para sus familiares o los asignaban a conventos, hospitales, colegios y otras instituciones”.<sup>25</sup>

## 1.2. Fotografía y progreso

La construcción de estereotipos alrededor del tema indígena contribuyó a fundar un imaginario determinado en los centros hegemónicos globales. Lo ‘ecuatoriano’ estuvo siempre signado por lo exótico de lo indígena, por sus costumbres, rasgos indumentaria y modos de vida, de forma opuesta a lo indígena, ya sea por voluntad o desconocimiento, se daba pie a un proceso de ‘blanqueamiento’ de las clases medias urbanas como opuesto a lo ‘costumbrista indígena’ que aparece como lo susceptible a ser aprendido por discursos de toda índole.<sup>26</sup> Según Blanca Muratorio en esta época, las teorías raciales fueron ambiguas; al mismo tiempo que se gestaban procesos de afirmación de la auto-identidad criolla y una auto-valoración de la ‘patria’, se destierra del imaginario a ‘lo indígena’<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Enrique Ayala Mora, “Resumen de Historia del Ecuador” Quito: Corporación Editora Nacional, 2008, p 15 - 26. La encomienda consistía en el encargo o “encomienda” – de allí su nombre– que hacía la Corona a un colono español – el encomendero – de un grupo de indígenas para que los catequizara. Para esta labor, el encomendero pagaba a un eclesiástico – el doctrinero –, que tenía a su cargo la “evangelización”. Los indígenas debían pagar un tributo a la Corona y, como pago del beneficio de la cristianización, quedaban obligados a prestar servicios al encomendero o a darle dinero. Con respecto al latifundio, los grandes propietarios de tierras o latifundistas, ante la gran concentración de la tierra, contrastaban con la gran mayoría de la población. La mayoría de campesinos eran indígenas, sujetos a la hacienda por el concertaje. En algunos lugares de la Sierra y Guayaquil se mantenía la esclavitud de los negros y la pequeña propiedad campesina, así como relaciones de corte precapitalista.

<sup>25</sup> Eduardo Kingman. *La ciudad y los otros: Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO sede Ecuador, 2008, p.124.

<sup>26</sup> Michel Foucault. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2002.

<sup>27</sup> Blanca, Muratorio. *Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. Imágenes e imageros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO-Ecuador, 1994.

A partir de 1900 “la fotografía sirvió como herramienta para resaltar las virtudes del mestizo, dado que es la figura que debía convertirse en el componente fundamental de las repúblicas nacientes”<sup>28</sup> A través de los procesos independentistas, se consolida una clara visión occidental, que busca que en los países de América Latina, el mestizo se convierta en “el lugar neutro”, eje de la cultura hegemónica, en constante búsqueda de una memoria oficial, que se fue distanciando de los sentidos y representaciones de la realidad indígena. Parafraseando a García Canclini, este “lugar neutro”<sup>29</sup> también puede ser comprendido como hibridación es decir entre la necesidad de una figura de la cultura hegemónica y su pasado indígena, en el que busca un punto de escisión.<sup>30</sup>

Entre 1910 y 1930 la fotografía de trabajadores tiende a mostrar la prosperidad individual y colectiva, discurso funcional a la clase dominante que representa un país exento de conflictos sociales, clasistas y étnicos. “La lucha entre capital y trabajo es teórica, únicamente existe en la imaginación de unos cuantos intelectuales anarquistas.”<sup>31</sup>

Así la representación fotográfica asumía características propias de la modernidad, la tendencia fue mostrar el desarrollo que transformaba las cotidianidades, intenta dar cuenta de la realidad de sus contextos, tenía la misión de documentar procesos tecnológicos, étnicos, culturales y urbanos. “Los géneros que gozaron de mayor popularidad fueron; el retrato, como expresión clasista de la sociedad, en donde se reflejaban expresiones de poder, la fotografía urbana y de empresas evidenciando la idea de una sociedad profundamente jerárquica”.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Luis Fernando Botero Villegas, *Ecuador siglos XIX y XX. República, 'construcción' del indio e imágenes contestadas*. Riobamba, Gazeta de Antropología. 2013.

<sup>29</sup> Categoría planteada por García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Editorial Grijalbo, 2004. Pág.3 En la que Latinoamérica, definió como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas” Esto le permitió a García Canclini repensar los procesos de contacto e intercambio cultural no solo históricamente sino también analizar las formas modernas de interculturalidad. Desde esta perspectiva criticó el uso de algunas de las dicotomías organizadoras de las ciencias sociales como tradición-modernidad, norte-sur y local-global, entre otros.

<sup>30</sup> Nestor García Canclini. *Culturas híbridas*. México: FCE, 1986.

<sup>31</sup> Jurado Avilés (ed) *El Ecuador en el centenario de la independencia de Guayaquil*, New York, 1920, En Irving, Zapater, *Guayaquil Los Diez-Los Veinte*, Quito: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2009, p14

<sup>32</sup> Hugo José Suarez, *Archivo Julio Cordero (1900-1961) fotografía del progreso en Bolivia*, México: Colegio de Michoacán, 2005, p.125.



Foto 04. Ingenio *Inés María* de Nicolás Carrillo, Guayaquil, sin autor, 1910-1920, Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural fondo Histórico del Guayas

Es notorio cómo en la imagen se identifica a trabajadores de los capataces, patronos o eventualmente, podría tratarse de una autoridad ajena al entorno laboral, esta fotografía afirmaba la posición de cada uno y subrayaba la modernización económica de quien está en el centro de la fotografía luciendo su posición social, y para ello acude a todos los elementos que son útiles así como a representaciones e imaginarios europeos pero con características propias de los moderno y tradicional.

A partir de 1940 la prensa le da un carácter ilustrativo a los periódicos “lo que marca una particular relación de producción de imágenes con la generación de noticias de carácter oficial desde las instituciones del gobierno”<sup>33</sup> y la configuró como documento histórico con valor estético. A medida que los diarios la fueron incorporando como parte de los contenidos informativos, la imagen cobra gran importancia porque se considera que es información en sí misma. Varios investigadores como Blanca Muratorio han señalado una continuidad en la forma de representar a la población indígena hasta entrados los años 90 del siglo XX, salvo algunas excepciones como Pocho Álvarez quien en los años 70 usa la fotografía de manera social y política, en medios alternativos representando a los trabajadores organizados colectivamente- como actores modernos en términos políticos, se dio

---

<sup>33</sup> Betty Salazar Ponce, *El oficio de la fotografía en Quito*, Cuenca: Editorial Don Bosco, 2011, p. 70

una marcada diferencia que no radica únicamente en el cambio de sintaxis fotográfica, sino en el uso social que se les dio, los espacios de difusión, puesta en circulación y los textos que acompañaban las fotos en las que se evidencian posturas políticas e ideológicas

### 1.3. “Ecuador: Imágenes de un Pretérito Presente”



Foto 05, *Quito*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

La fotografía, cualquier fotografía, es la instantánea de un instante –de su propio instante- que ya no es más. Una novela, una sinfonía, una obra de teatro tienen su propio tiempo, una duración autónoma: son y siguen siendo cada vez, del principio al fin. Incluso un cuadro: es de golpe, en el momento en el que se lo mira. En cambio, la fotografía es el único arte que en el momento mismo de ser corresponde a algo que fue.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Pocho Álvarez y Jorge Enrique Adoum. *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Quito, Editorial el Conejo, 1981. 98 páginas

Con este texto, Jorge Enrique Adoum nos introduce en el libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, de fotografías que César “Pocho” Álvarez recopila entre 1976 y 1979. Para entonces, Álvarez estaba alineado a las luchas sindicales en las que la izquierda ecuatoriana estaba asociada a la lucha campesina e indígena. Este proyecto fotográfico demuestra su visión artística atravesada de la militancia política.

Álvarez, documentalista, dedicó unos años a la fotografía y actualmente al cine militante, de libre difusión, que produce sin apenas recursos.<sup>35</sup> *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente* es su único libro de fotografía, del que casi no existen ejemplares, el material original se perdió casi totalmente en manos de la editorial. El trabajo fue impreso en una edición que no respetó del todo la obra fotográfica. El libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente* nació como parte del trabajo de la editorial “El Conejo”<sup>36</sup> es el primer libro de gran formato de fotografía que se imprimió en Ecuador con un tiraje de mil ejemplares. El autor afirma que “no había experiencia de hacer publicaciones de gran formato, fue una audacia. Lo que hicimos fue recuperar los archivos que yo tenía y tomar otras fotos para tratar de retratar el Ecuador de esos años, y enviarle a Adoum<sup>37</sup> que vivía en París”.<sup>38</sup>

La importancia de este libro radica en el momento histórico en el que fueron tomadas las fotografías. Según Álvarez:

---

<sup>35</sup> Evidenciando su militancia en cada trabajo, su obra es gratuita y de libre acceso, se cofinancia con auspiciantes. Cada trabajo permite la creación de un fondo que financia el siguiente documental, con un aprovechamiento total de recursos. Álvarez afirma “tengo la mala costumbre, como la gente de mi época de ser todólogo, yo mismo edito, grabo y produzco”.

<sup>36</sup> La editorial “El Conejo” fue llamada así en honor a Fernando Velasco. Surge en 1979 por iniciativa de Margarita Velasco, hermana del Conejo Velasco y Diego Cornejo dirigente del Movimiento Revolucionario de los Trabajadores (MRT), con el fin de difundir el pensamiento social ecuatoriano.

<sup>37</sup> Jorge Enrique Adoum fue un connotado literato ecuatoriano. Nació en Ambato en 1926 y durante su juventud, en Chile, fue secretario privado de Pablo Neruda. Regresó al país en 1948 y de inmediato ocupó diversos cargos en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Escribió una serie de obras entre las que se destacan “Los cuadernos de la tierra”, libro que obtuvo el Premio Nacional de Poesía de Ecuador y en 1960 obtuvo con “Dios trajo la sombra”, tercer volumen de “Los cuadernos de la tierra”, el premio de poesía en el primer Concurso de la Casa de las Américas de La Habana. Colaboraba con diversas revistas latinoamericanas de cultura. En los años 70 el país vivió años de dictadura, por lo que decidió salir del estas tierras y volvió a París como miembro del Comité de redacción del Correo de la Unesco. Durante este periodo escribió la introducción del libro de las fotografías de Álvarez. Murió en Quito en 2009.

<sup>38</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, agosto de 2016.

Los años 70 en Ecuador estuvieron abanderados por una generación que abrazó la utopía de la revolución, una época con la necesidad de cambio, la construcción del colectivo significaba estar con la gente y trabajar con ella. Eran años en los que surge la teología de la liberación y la juventud está influenciada por los movimientos juveniles de artistas, que se oponen a la guerra de Vietnam, por la revolución cubana, los Túpac Amaru, las guerrillas de Colombia, las panteras negras, Malcolm X, la necesidad de declararse homosexual, el feminismo; la quimera de la unidad marcó el ritmo de las protestas y el ritmo de las utopías de ese entonces.<sup>39</sup>

Como antecedente necesario, debe recordarse que durante la década de los treinta, dos movimientos artísticos de carácter continental revalorizan la situación del indígena. En primer lugar, el muralismo mexicano en el que la temática de “lo indígena” tiene una fuerte presencia, en la que se mezclan elementos del indigenismo mexicano con la lucha revolucionaria de izquierda. A partir de los años 40 y 50, este tipo de iconografía cobró su propia dimensión en el caso ecuatoriano con pintores como Eduardo Kingman y Oswaldo Guayasamín. Por otra parte, está el movimiento realista en la literatura que tiene en Ecuador uno de sus focos principales en el realismo costeño y el indigenismo serrano. Al llamado “Grupo de Guayaquil”<sup>40</sup>, centrado en la vida del montubio, se le unen autores como Jorge Icaza en Quito, cuya novela “Huasipungo” se convirtió en una de las obras más importantes del indigenismo en América Latina.<sup>41</sup>

La preocupación surgida en los años treinta sobre la situación del indígena, que se mostraba, como hemos dicho, en la pintura o la literatura, continuó durante la década de los setenta, pero esta vez de manera más política y militante; fue un periodo atravesado por la apelación de ciertos grupos indígenas que ponían como ejes de discusión la revalorización de la identidad indígena y el pluralismo. Fue un momento histórico en el que los sectores urbano-mestizos reaccionan ante el problema de la población indígena.<sup>42</sup> Esta corriente estuvo abanderada como un movimiento intelectual pan-latinoamericano, cuyos objetivos centrales eran defender a las masas indígenas y construir culturas políticas regionalistas y nacionalistas sobre

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*

<sup>40</sup> En la década de los 20, el apareamiento de un libro llamado “Los que se van”, escrito por tres jóvenes autores – Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert y Demetrio Aguilera Malta -, marca el inicio del realismo en la literatura ecuatoriana y dará inicio al “Grupo de Guayaquil” que tendrá como otros integrantes a Alfredo Pareja Diezcanseco y José de la Cuadra. Tiene varios continuadores en las siguientes décadas, con desigual calidad y fortuna. Dos destacados continuadores son Pedro Jorge Vera y Ángel Felicísimo Rojas. Sin embargo, su continuidad hasta la década de los 70 marcará una tendencia más tópica que de verdadera producción literaria.

<sup>41</sup> Agustín Cueva. *Aproximaciones y distancias*. Planeta, Quito, 1987.

<sup>42</sup> Agustín Cueva. *El proceso de dominación política del Ecuador*. Planeta, Quito, 1998.

la base de lo que los intelectuales mestizos – en su mayoría urbanos – entendían por formas culturales autóctonas o indígenas. En lo local, reivindicaban al indio como el sustento de la nacionalidad ecuatoriana y luchaban por la creación de políticas que privilegiaran la educación como el principal mecanismo de integración. “Muchos intelectuales sintieron la necesidad de resolver quiénes somos –lo que diría Jorge Enrique “Las señas particulares”<sup>43</sup>-, llevó a gente de izquierda a mimetizarse en gestos, colores, en la ritualidad indígena; yo respeto mucho eso, pero mi trabajo lo hago como un ser humano sensible que pretende a través de la cámara mostrar realidades, mis fotos no hablan de mi ecuatorianidad, ni mi indigenidad, habla de mi humanidad, la universalidad de la humanidad como una propuesta. No me gustaría que hagan una muestra de cine mestizo del Pocho Alvarez”.<sup>44</sup>

En los años setenta, los indígenas fueron un grupo objetivo específico a alfabetizar por parte del gobierno; en el retorno a la democracia y la Constitución de 1978, continuaban las restricciones al voto del analfabeto y su participación electoral.

Como afirma Adoum:

Los veo en una doble hilera en las estrechas escaleras de tres pisos de la Dirección de Registro Civil, Identificación y Cedulación, esperando siempre su turno para obtener una partida de nacimiento o algún otro documento legal para una improbable, imposible, inútil gestión administrativa. Casi todos tenían en la mano una papeleta en cuya parte superior una inscripción anunciaba y denunciaba a gritos, por lo insolente del tamaño de sus letras y lo chillón de la tinta del sello de caucho, NO CIUDADANO. Un funcionario me explicó que se trataba de una medida para diferenciarlos de quienes tenían derecho a votar en las elecciones que se aproximan. Pero el sello no decía “sin derecho al voto” ni “Analfabeto” decía lo que quería decir, la realidad legal o habitual del sistema de régimen del orden: que no son ciudadanos, que no tienen derechos cívicos, o sea el derecho a tener una cédula de ciudadanía.<sup>45</sup>

En estos años se promovieron las condiciones para el desarrollo de las organizaciones y movimientos indígenas, al crear espacios de actuación y reconocimiento. Sin embargo, como política de Estado, a nivel regional, el indigenismo no encontró soluciones de fondo a las necesidades sociales, culturales y económicas. Los prejuicios hacia los indígenas en el siglo XIX continuaban; los críticos del indigenismo, lo consideran “un instrumento al servicio de los Estados

---

<sup>43</sup> Pocho Álvarez citando a Jorge Enrique Adoum.

<sup>44</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, Agosto de 2016.

<sup>45</sup> Pocho Álvarez y Jorge Enrique Adoum. *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

nacionales para destruir la identidad de los pueblos indios e integrarlos en una cultura nacional homogénea”.<sup>46</sup> Según Trinidad Pérez en Ecuador un considerable número de intelectuales tendieron a utilizar una retórica que enaltecía la imagen de los indígenas, con el fin contrarrestar la imagen negativa que predominaba sobre esta población pero terminó cargado de paternalismo e ‘idealización de la realidad cotidiana de la población indígena’<sup>47</sup>.

Como ya se ha mencionado la selección de estas nueve fotografías se debe al momento histórico y político en el que la sociedad feudal afianzada es cuestionada por los principios básicos de democracia que empiezan a gestarse en grupos emergentes, son imágenes que se convierten en un medio sutil, pero lucido de educación política, de revelar aquello que oculta el poder político de esa época y que muestra ideologías sobre hechos sociales, esto permitió la influencia y colaboración entre sectores sociales que luchaban por los mismos derechos.

#### Selección 1: *Movilizaciones indígenas*

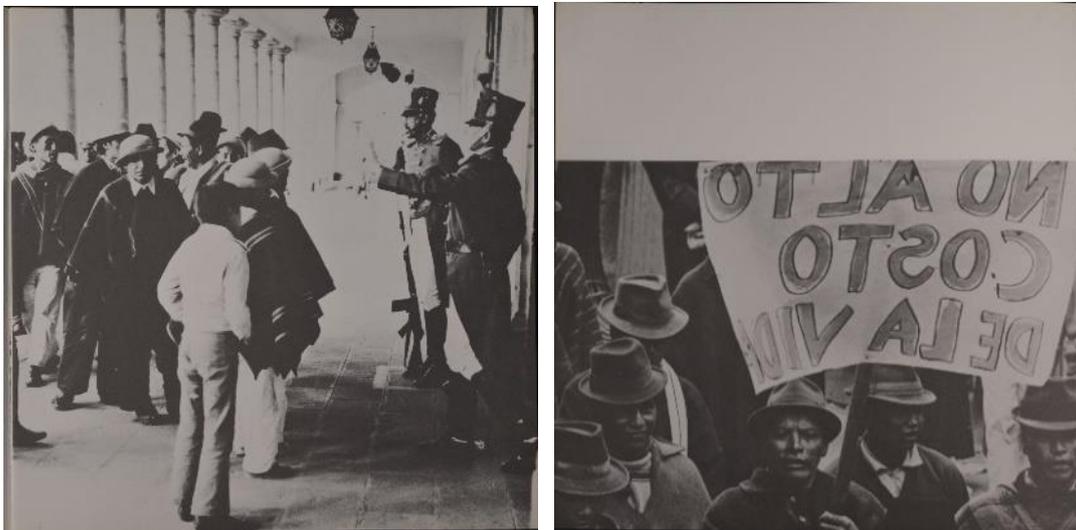


Foto 06 *Quito* Foto 07 *Cayambe*,

<sup>46</sup> Deborah, Pool. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

<sup>47</sup> Trinidad Pérez Arias, *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo. Tesis de doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador*, 2008, 283 páginas.

Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Las fotos de Álvarez nos ofrecen testimonios de la consolidación del indígena como un agente activo de participación política, el momento en el que se gestan estrategias políticas y demandas por el reconocimiento de sus derechos e identidades. Estas imágenes pertenecen al género fotografía social y de prensa son fotografías comprometidas social y políticamente donde se registra el sector campesino e indígena combativo e inconforme.

Éstas son fotografías que configuran la imagen de un Ecuador con expectativas y cambios, la clase dominante enarbolando una retórica que asegura 'democracia' mientras que los indígenas y obreros se abren espacios de confrontación y articulación, de nuevas formas de organización. En los años setenta, se forman importantes grupos políticos indígenas,<sup>48</sup> se ven las primeras movilizaciones que paralizaban el país. Álvarez lo expresa así: "yo lo que hacía era tomar fotos para ilustrar los periódicos que publicaban los movimientos sociales, me planteaba una estética acorde a la ideología, por lo que buscaba demostrar realidades y luchas desde dentro".<sup>49</sup> Según John Berger "Una fotografía es irrefutable como evidencia, pero frágil en significado adquiere sentido a través de las palabras, unidas, fotografía y palabra, adquieren poder"<sup>50</sup> y es por medio de la palabra que se fortalece el significado de las imágenes.

---

<sup>48</sup> La Confederación de Nacionalidades Kichwas del Ecuador (Ecuvarunari), se funda en 1972.

<sup>49</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, agosto 2016.

<sup>50</sup> John Berger y Jean Mohr *Otra manera de contar*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.p.92



Foto 08 *Cotacachi* Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

En este contexto, el contenido de la imagen de Álvarez se vuelve político, de denuncia, de confrontar y hacer públicas las tensiones y luchas con los gobiernos de turno. Al mismo tiempo, como se puede ver en la imagen 08 a nivel de organización política, fueron grupos mestizos quienes se abanderaron de la organización de las movilizaciones indígenas, formas intelectuales de construcción y diálogo con las bases de las organizaciones en un naciente proceso de agencia indígena, hasta entonces negado por formas sociales que legitiman los espacios de poder. Las organizaciones políticas tuvieron intenciones de encausar, de entregar herramientas, para el trabajo de los medios de producción simbólica, pero a la vez ayudaron a organizarse en función de cómo se manejan las estructuras de poder del Estado. Es decir, ayudaron a interactuar en las condiciones de negociación y enfrentamiento con los grupos de poder.

Según Álvarez, fue así como ocurrió y así como debía ser: “los indígenas, en ese entonces, pocos sabían leer y escribir, las mujeres sufrían peores condiciones. En mi caso particular como fotógrafo, la intención no era suplantar su mirada, yo quería mostrar mi mirada mestiza, pero con alma y corazón de poncho, la mirada de alguien inmerso en su lucha. Esa fue una de las razones que me motivó a enseñar cosas

básicas de fotografía a algunos de los indígenas que estaban en el movimiento, sobre todo en los viajes que hacíamos a Cotacachi, cuna de intelectuales indígenas. La idea era lograr un registro del movimiento desde dentro<sup>51</sup>.

Al hacer un análisis del corpus elegido podemos sostener que en el nivel morfológico<sup>52</sup>, al representar las *movilizaciones indígenas*, las fotografías de Álvarez presentan masas de gente agenciándose en la lucha, el encuadre abierto genera una sensación de multitudes que ocupan la totalidad de lo observable, la aglomeración de elementos llenas de dinamismo a la imagen en que se muestran formas de acción colectiva que integra distintos factores como la cohesión y el conflicto, la iluminación es natural, los rostros y la vestimenta crean texturas, son fotografías con profundidad de campo, lo importante no está en la individualidad, es lo colectivo de la lucha, son momentos irrepitibles congelados por la cámara.

Los planos son abiertos lo que podría leerse como una opción para ‘no irrumpir sobre el otro’, ‘registrar al sujeto como parte de un colectivo-cuerpo en movimiento’.

## Selección 2: *Trabajo en el campo*

---

<sup>52</sup> Según Javier Marzal el nivel morfológico tiene que ver con los elementos estudiados que describen el motivo fotográfico como el punto, la línea, los planos, el espacio, escala, forma, textura, nitidez de la imagen, iluminación, contraste, otros.

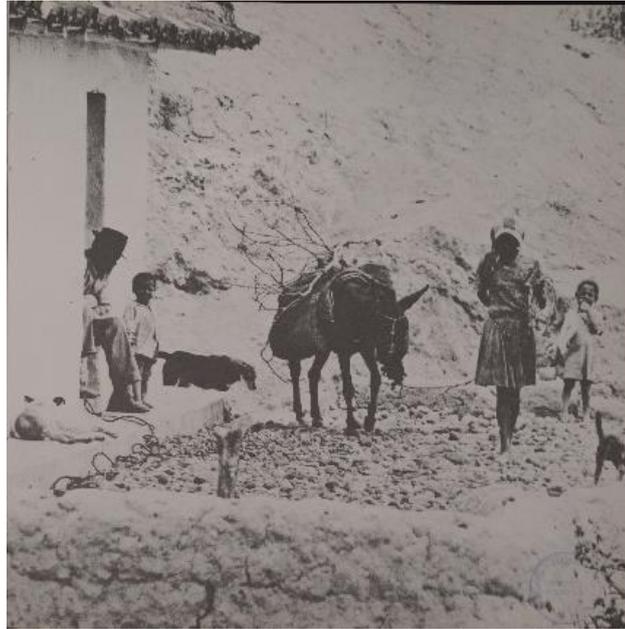


Foto 09 *Cotacachi*, Foto 10 *Puerto Bolívar* Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

El trabajo de la tierra es un espacio fundamental de la lucha indígena. Las imágenes pertenecen al género fotografía social y a la vez foto periodismo y

fotografía de paisaje, muestran la presencia de Álvarez en las comunidades y como él logra una asociación simbólica de la familia, la naturaleza y la tierra. En estas fotografías igual que en la selección movilizaciones indígenas predomina la colectividad, mujeres, hombres, niños y niñas campesinos/as, indígenas, el trabajo compartido, a sus espaldas con mucha luz, lo árido de la tierra, en el centro de las imágenes un instrumento de trabajo y un animal de carga, la sensación es de llanuras que se extienden al infinito, no hay elementos de la naturaleza como árboles o plantas pese a estar en el campo, las imágenes permiten destacar texturas, nos deja ver, le da un orden a la escena, las posiciones de los cuerpos no son estáticas, están en movimiento, es imposible separar a la personas de sus trajes, collares, fajas y faldas, la manera en que llevan el cabello envuelto en telas, el sombrero; además nos da la posibilidad de ver otras formas de relación con los animales y el contacto con la tierra.



Foto 11 *Guayaquil*; Foto 12 *Cotacachi*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Estas fotografías no nos permiten ver rostros, esta ausencia, podría tener una marcada intención, en la que se muestra al indígena como un sujeto devenido en arquetipo del trabajo, simbiosis con el trabajo manual. El trabajo de la tierra es central en la realidad indígena, el insistir en ligar al indígena a este medio reivindica y justifica la justicia de una lucha que es concreta respecto a su territorio.

Álvarez lo expresa de la siguiente manera:

La presión por la tierra es un hecho que mueve a los campesinos, la pelea les permita subsistir, exigir atención al campo, recursos para sembrar y sobre todo a reivindicación de ellos como seres humanos. La tenencia de tierra –como herencia de la Colonia– expresaba con extraordinario rigor la perpetuación de formas de producción y modalidades de relación social altamente anacrónicas y opuestas a los ideales de una sociedad moderna. La concentración de los recursos territoriales en pocas manos, llevó al presidente Velasco Ibarra a decretar una de las leyes más revolucionarias, en el que se propone convertir a la agricultura ecuatoriana en un productivo negocio de campesinos y promover un proceso de movilidad social que brinde iguales oportunidades a todos los ecuatorianos en dirección de construir una sociedad más democrática pero “lo único que logra es consagrar el huasipungo, el minifundio”<sup>53</sup>

### Selección 3: Pobreza.

---

<sup>53</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, Agosto de 2016.



Foto 13 *Quito*, Foto 14 *Quito*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

La explicación de la pobreza se centra en la Ley General de Acumulación Capitalista, como máxima expresión de la relación antagónica capital-trabajo, generadora y potenciadora de desigualdad social; así como instrumento necesario para la concentración y acumulación de capital<sup>54</sup>. En Ecuador la implementación de políticas inadecuadas, de los regímenes coloniales y republicanos, ha permitido un intenso proceso de empobrecimiento de las sociedades indígenas. Las imágenes pertenecen al género fotografía social y foto periodismo, deben ser analizadas en el contexto y funcionalidad para la que fue hecha, evidencia una expresión consiente de su implicación con el público; genera un ambiente reflexivo que surge de la mirada del autor respecto a la pobreza y la mendicidad, están arraigadas a un compromiso social, político que busca denunciar sin victimizar al personaje, muestran la realidad a la que se ha tenido que enfrentar a lo largo de la historia debido a modelos económicos dominantes en el país, que buscan homogeneizar social y culturalmente la población, procesos que representan una amenaza para los territorios indígenas y sus modos de vida.

Adoum nos dice:

Las fotos de Álvarez trata una realidad real, visible, al aire libre: la prueba es que pudo ser fotografiada. Y la cámara solo puede aprehender lo que tiene

---

<sup>54</sup> Explicación de la pobreza desde el materialismo-dialéctico.

existencia material, el objetivo del aparato fotográfico es sumamente objetivo y, en cierta medida, el fotógrafo también: no falsifica, no adultera, no exagera. Ni siquiera echa mano en los numerosos y honestos recursos técnicos –filtros, lentes, regulables, exposición prolongada, sobreimpresión- [...] nos da el punto de vista del ojo común, humano, no el del aparato superperfeccionado ni el de un profesional habilidoso.<sup>55</sup>

Adoum y Álvarez nos remiten a la objetividad de la fotografía y del encuadre del fotógrafo para mostrar la realidad y lo que se deja fuera, podemos ver además de la condición de pobreza y mendicidad, la posición de la mujer indígena de esa época, son fotografías que pone en primer término –en cuadro-, obliga al ojo a ver en el centro de imagen algo que suele ser ruido de fondo, contexto al que la urbanidad suele acostumbrar sin exigir, incluye lo excluido, siguiendo a Barthes las imágenes que nos impactan y conmueven fueron registradas por alguien que contó no sólo con la suerte de estar en el momento justo, sino que logró en su composición atraparnos con ese concepto denominado *punctum*, que es el elemento de la foto que nos punza" y que se representa como el vínculo de la imagen que nos toca, nos impacta, nos hace dialogar con una fotografía, crea realidades desde las cuales se interroga la situación del espectador y los discursos de desarrollo. Son fotografías en el espacio urbano, espacio hostil a cualquier subalternidad. Daría la impresión de que el indígena en los años 70 está relegado de todo ámbito, ya sea social, económico o cultural. Evidentemente, estas fotos no quieren mostrar una nueva sociedad ideal.

Álvarez dice:

Yo no tomaba fotos para mi archivo, tomaba fotos que servían como información para los periódicos de los movimientos sociales emergentes, pensando en que se difundían; buscaba reflexiones, quería mostrar sus luchas, las condiciones en las que se desenvolvían. Siempre quise evitar el panfleto, siempre quise evitar las doctrinas, pero seguro caí en eso. Lo que buscaba era que los obreros vean los periódicos, en esa época, no circulaba la información como ahora, los obreros no sabían de las luchas del campo y de las condiciones de pobreza de los indígenas<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> Pocho Álvarez y Jorge Enrique Adoum. *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Quito, Editorial el Conejo, 1981

<sup>56</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, Agosto de 2016.

Son imágenes que buscan eficacia comunicativa, permite ampliar su visión de lo que está ocurriendo a los movimientos tomar una postura frente a la realidad que se deben leer en los procesos emergentes de la presencia indígena en los campos políticos de disputa de la sociedad ecuatoriana, a partir de la década de los 70, cuando los movimientos sociales cobran mayor relevancia en el país, y que tendrá importantes desenlaces a lo largo de la década siguiente. El libro de Álvarez, de 1981, responde a esa coyuntura. Hasta el momento en que se creó la Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador (CONAIE), en 1986, el reconocimiento del Ecuador como un Estado plurinacional en 1992 y la inclusión de esto en una Constitución, en 1998, se desarrolla toda una generación. Desde el inicio del indigenismo en la década de los 30, fuertemente vinculado a las luchas sociales de izquierda (el Partido Socialista Ecuatoriano es fundado en 1926). La década de los 70 cubre el declive de la producción literaria de este tipo, con nuevas formas de reproducción estética y de denuncia. De esta manera, Álvarez constituye una continuidad y una ruptura, con la incorporación de elementos que desmitifiquen el propio discurso de “lo indígena” tejido alrededor de la lucha política. La propia resignificación mestiza.<sup>57</sup>

#### 1.4 “Cifuentes”

---

<sup>57</sup> Al respecto, la novela de Jorge Enrique Adoum, “Entre Marx y una mujer desnuda”, cuyo personaje principal es una especie de homenaje a Joaquín Gallegos Lara, escritor de la generación del 30 del “Grupo de Guayaquil”, radicado en Quito y siempre vinculado a la reivindicación honesta de los derechos indígenas, constituye una suerte de crítica y parodia a la visión mestiza de lo indígena, expresada en la incorrespondencia del discurso oficial de los partidos de izquierda (imbuidos en el contexto de la Guerra Fría y la disputa chino – soviética) y la realidad del indígena ecuatoriano.



Foto 15, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Hugo Cifuentes fue un artista que se destacó en varias áreas, pero sobre todo en la fotografía. En 1983 recibió el Premio de Ensayo Fotográfico otorgado por Casa de las Américas<sup>58</sup> por la obra “Huañurca” de Hugo Cifuentes Navarro y Francisco Cifuentes Garzón. En 1988, la editorial Fondo de Cultura Económica de México publicó el libro *Sendas del Ecuador*, el libro fue editado por Pablo Ortiz Monasterio, la presentación fue hecha por Nela Martínez. En esta misma década realizó varias exposiciones en Ecuador, Cuba, Brasil, México, España, entre otros países. Tiene también composiciones musicales como el *Toro Barroso* y el *Diablo Huma*. Su formación fue en dibujo y pintura, que trabajó simultáneamente a la fotografía. En los años sesenta, integró parte del grupo "Vanguardia Artística Nacional (VAN)"<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> Casa de las Américas divulga, investiga, premia y publica la labor de artistas, escritores, músicos, teatreros y estudiosos de la literatura y las artes, es una institución que promueve el intercambio de artistas de todo el mundo La editorial fue creada a partir de la Revolución cubana, por lo que se convirtió en un referente cultural en el continente.

<sup>59</sup> El grupo Vanguardia Artística Nacional fue fundado por el pintor Enrique Tábara quien buscaba aglutinar el constructivismo, el surrealismo y el arte precolombino, defender el arte informal frente al realismo, la principal propuesta era impulsar nuevas formas de pensar el arte. Los “objetos plásticos”

Hugo Cifuentes combina la fotografía y la pintura, artes que, a decir de Henry Cartier Bresson, tienen una gran relación, pues ambas deben afrontar las mismas reglas de composición y los mismos problemas visuales.<sup>60</sup> No obstante a diferencia del pintor que puede trabajar sobre un cuadro, el fotógrafo procede, por instinto y por intuición, en lo instantáneo.



Foto 16, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010

Si bien la corriente indigenista en las artes surgió en los años 30, en el campo de la literatura y tuvo una presencia importante en la plástica en los 40 y 50, durante los años 80 contó con grandes exponentes en las artes plástica, cine, música, literatura y fotografía. Esta última se convierte en apoyo y sustento a procesos de difusión y defensa de los indígenas dentro y fuera de las instituciones, las obras están enfocadas en mostrar la identidad nacional, no de la geografía o de la raza, por ejemplo los pintores Oswaldo Guayasamín, Eduardo Kingman o Diógenes Paredes propone la autodefinition, la sutil crítica no panfletaria, el cuestionamiento hacia lo social, por lo que el movimiento de artistas representan una afirmación absoluta de lo

---

de este grupo era lograr una ruptura del plano pictórico en una concepción espacial que incluso desborda los límites del “ancho y el alto” del cuadro tradicional. Varias obras de la época son precisamente objetos murales sin límites geométricos definidos, gran parte de esta obra se ha concretado en la línea objetivista a través de ensambles y collages, que cuenta con gran influencia de los Muralistas mexicanos.

<sup>60</sup> Henri Cartier-Bresson. *Ver es un todo Entrevistas y Conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2014.

autóctono frente a lo extranjero, la búsqueda de expresiones locales donde el indio y su entorno social son argumentos protagónicos. El análisis de las fotografías de trabajadores indígenas en el libro “Cifuentes” es importante, porque nos muestra una realidad con nuevas posibilidades expresivas, sin alejarse de los discursos sociales, progresistas que buscaban la reparación social.

Cifuentes muestran un planteamiento social desde las calles. Las fotografías seleccionadas muestran desde el rincón de una cocina, mecánica, peluquería o en las calles modos de vida de una población; son imágenes cotidianas extremadamente representativas, nos revelan la cultura y la historia del personaje en pequeños gentos.

#### Selección 1: Músicos.



Foto 17 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Marzal propone que “como el músico el fotógrafo interpreta lo que ve de varias maneras”.<sup>61</sup> Cifuentes es cuidadoso, tanto con el retratado como con la composición de las imágenes. En las fotos se ve su presencia de manera frontal, cercana, las personas se saben retratadas, miran a la cámara y aceptan la presencia del fotógrafo, permite espontaneidad en los gestos y actividades, se evidencia el instante en el que la foto revela la negociación entre fotógrafo y el sujeto

---

<sup>61</sup> Javier, Marzal. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. España: Cátedra, 2011. p.80

fotografiado. Podríamos aventurarnos a decir que las imágenes tienen tintes más teatrales que documentales

En el libro “Cifuentes existe un fuerte énfasis en la música, dando cuenta de espectáculos y tradiciones populares en las comunidades indígenas del Ecuador donde las fiestas y rituales están fuertemente ligadas a la música por su significado, el despertar de los sentidos y la alegría que surge en oposición al silencio; son muestras de cultura e identidad, la música puede reflejar una época y las tradiciones de un pueblo. Los Sanjuanitos por ejemplo son “canciones que se originaron en la música de las cosechas indígenas de junio y que cambiaron de nombre para acomodarse al santoral católico, por lo general, tienen una sola frase musical que se repite varias veces alternando el canto y los instrumentos, hacen parte de la música de tradición oral, que no está escrita en una partitura, sino que muchos conocen de memoria y la enseñan en las fiestas y bailes locales”.<sup>62</sup>

En esta foto se evidencia que estos eventos suceden en las calles, marcando la presencia y participación colectiva, es un momento donde distintos grupos sociales se encuentran, es una mezcla entre símbolos que se funden en un encuadre, captura momentos espontáneos, breves instantes de tiempo.



Foto 18 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

---

<sup>62</sup> José Pereira. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura. 2009. p. 109

En las fotografías de Cifuentes no se hace constar fechas ni tampoco los lugares donde fueron tomadas; el libro *Cifuentes* no tiene pies de foto, números de página, ni información de las imágenes<sup>63</sup>, pero por algunos datos de internet y de archivos, así como los premios y exposiciones realizadas, calculamos que fueron hechas a mediados de los años ochenta. Un dato que además permite que se haga esta afirmación, es que el fotógrafo Diego Cifuentes<sup>64</sup>, en el libro “Cifuentes”, expresa que antes de los años ochenta existe una estética utilitarista de la fotografía, es un instrumento de identificación, publicidad y referente etnográfico de un país que hasta entrados los años ochenta<sup>65</sup> del siglo pasado, no se atrevía a mirarse hacia adentro.

---

<sup>63</sup> El libro *Cifuentes* está compuesto por fotografías y grabados seleccionados por Diego Cifuentes. “Aquel hombre huraño que fue mi padre ni siquiera dejó registro de fechas ni lugares, por lo que me tuve que fiar de la frágil memoria de mi madre que fue su compañera de viaje; algunas imágenes no tenían ningún dato y por esa razón opté, por eximir a todas de datos, título, lugar o fecha.

<sup>64</sup> Diego Cifuentes es fotógrafo y hace cine experimental; “Ser hijo de Hugo no fue fácil y menos cuando decidí yo también hacer fotografía. Tenía que alejarme de la sombra de mi padre y pasar a tener identidad propia. Cometer parricidio fue algo doloroso pero necesario, para más adelante no solo sentir “orgullo” de hijo, sino asumir que crecí junto a un personaje terrible pero gigante, intentar ver con ojos más objetivos su obra y, a través de ella, entender al artista y reconciliarme con mi padre”.

<sup>65</sup> Los años 80 fueron conocidos como “la década perdida”, de acuerdo a Agustín Cueva. Ecuador se enfrenta la muerte del presidente Jaime Roldós en un accidente aéreo, la sucesión del vicepresidente Osvaldo Hurtado, quien dio mayor organización, coherencia y homogeneidad al gobierno, con un moderado reformismo. En 1982 las exportaciones bajaron y se elevó el gasto público, se produjo una nueva recesión, agudizada por varios desastres naturales. En 1984, en el gobierno de León Febres Cordero se aplicaron medidas de corte neoliberal que incrementaron el poder de banqueros y exportadores, lo que provocó la elevación del costo de la vida. Febres Cordero enfrentó a las demás funciones del Estado y a la oposición, que denunció numerosos hechos de corrupción gubernamental y violaciones a los derechos humanos. En las elecciones de 1988 triunfó Rodrigo Borja, candidato de Izquierda Democrática, que llegó a dominar Ejecutivo, Congreso, Corte Suprema y organismos de control, pero no realizó los cambios socioeconómicos ofrecidos. Podría decirse que esta sucesión de eventos y las secuelas que esta época dejó reflejan las tendencias artísticas de la época, nuevas ideas y movimientos. El arte se convierte en una actividad crítica que aborda, explora y reflexiona sobre cuestiones de identidad. La fotografía no es ajena a este proceso



Foto 19 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Cifuentes hace de los elementos aspectos determinantes de la actitud que exalta la alegría del instante, parecería que las preocupaciones del indígena desaparecieran, como si hubiesen quedado atrás, el trabajo se hace con precisión, cuidado y alegría las artes, la risa son imágenes con potencial esperanza y visión de un futuro optimista

La perspectiva tiene un ligero contrapicado, lo que le da una sensación de ser un momento importante, en el fondo, predominan las líneas verticales de una casa vieja que enmarcan a los sujetos fotografiados Se trata de músicos jóvenes que sigue una tradición, el centro de atención está en quienes se miran, nadie mira a la cámara, resaltan las sonrisas, los rostros iluminados y la complicidad del momento. Los instrumentos musicales, están en primer plano, las fotografías están hechas desde una diagonal y desde muy cerca, por lo que cada detalle se puede observar con facilidad, los ponchos, los sombreros y las manos que sostienen los instrumentos.

Las tres fotografías tienen elementos de composición y equilibrio de pesos, todos los elementos apuntan hacia afuera del campo, hacia los costados, hay gente alrededor del centro de atención de cada imagen, el violinista tienen toda una

multitud desenfocada alrededor, el niño mira hacia afuera, el músico que está a su lado abre también a sus espaldas, la gente cercana a la trompeta queda también cortada. Respecto al tiempo, la captura es de un instante concreto en el que cada personaje muestra un momento de la fiesta, un momento determinado y con una duración.

### Selección 2: *Los oficios*



Foto 20 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Cifuentes se aleja de la práctica común, en la que el indígena está ligado a la tierra, seguramente por su no militancia en periódicos que denuncian la situación del indígena como es el caso del Pocho Álvarez, logra suplantar los espacios y una evidente transformación de la mirada dirigida al trabajo como una forma de creación.

Este plano abierto nos muestra un espacio cargado de elementos, los claros oscuros imprimen dramatismos en la escena, el rostro del peluquero está lleno de vigor, fuerza y precisión. Los trajes signo de la cultura se funden en lo moderno del entorno.



Foto 21, Foto 22, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

En Ecuador los oficios artesanales y mecánicos durante muchos años fueron hechos por indígenas.<sup>66</sup>. Cifuentes nos muestra trabajadores de distintos oficios como la mecánica, o la venta de artesanía. Cuando las vemos, estamos ante imágenes hechas de manera cuidadosa en lo formal, cuenta con varios recursos expresivos e iluminación natural. Nuevamente, el punto de interés está en el centro de la escena, hace de los elementos signos no reducibles a un único significado. “va más allá de la realidad” y la hace signo de otra reflexión no “efecto realidad” el humor logra otras perspectivas.

Cifuentes, como si conociera a los fotografiados, se anticipa, está atento a sus actos y logra capturar momentos singulares, nos muestra apenas fragmentos de

---

<sup>66</sup> Tomado del Archivo Nacional, boletín No.36, serie oficios.

segundos de la realidad, y aunque parezca que en algunas de las fotografías cuenta con la ayuda del fotografiado, no disminuye el valor documental de su trabajo. Para el fotógrafo Diego Cifuentes, es extraño que su padre haya tenido una visión optimista en sus fotografías, “una mirada con mucho humor de la vida pese a una actitud vital de tendencia más pesimista”<sup>67</sup>.

Según Pierre Bourdieu comprender adecuadamente una fotografía no es solamente recuperar las significaciones que proclama, es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor, es también descifrar el excedente de significación.

### Selección 3: *El trabajo del hogar.*

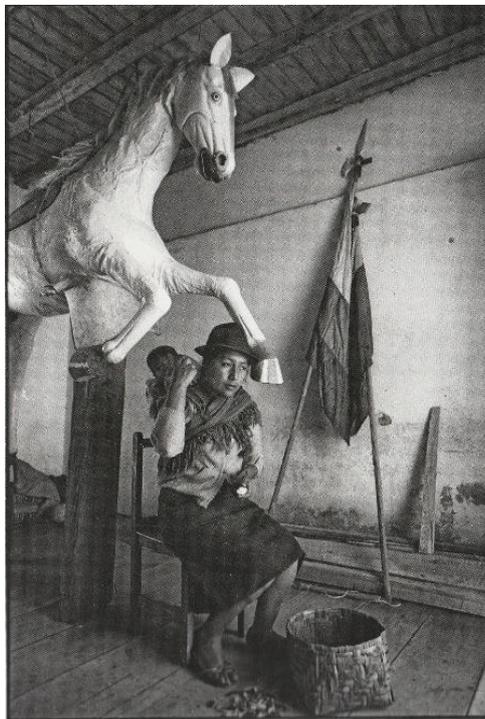


Foto 23, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Como hemos dicho, para Pierre Bourdieu, la dimensión temporal de la fotografía tiene un corte instantáneo en el mundo visible, fija momentos imperceptibles, detiene los gestos humanos, se exige que la fotografía encuadre su

---

<sup>67</sup> Hugo Cifuentes, *Cifuentes* Quito: Dinediciones, 2010. Sin número de página.

justificación en el objeto fotografiado, en la elección de fotografiarlo o en su uso eventual.

Cifuentes logra mostrar la cotidianidad del trabajo, inclusive en lo privado del hogar, en episodios cotidianos, en la existencia diaria, logra actores sin poses, espera un momento o está abierto a lo que pase. Todo como resultado de la paciencia de aguardar por lo cotidiano, de la complicidad del fotógrafo con una madre que cuida de su hijo mientras pela los alimentos, en una habitación que podría ser el escenario de una obra de teatro, los elementos de la escena como el caballo cuenta su propia historia, la mujer cuenta sobre su condición, pero ambos tienen el mismo peso visual, Cifuentes emplea estrategias discursivas con expresividad narrativa como soporte de imaginación, de experimentación artística que crea significados como varias posibles lecturas. El traje, la postura, el niño en la espalda, la madera del techo y piso, las banderas, la humedad de las paredes se convierten en el escenario de la vida cotidiana, la existencia de la mujer retratada.



Foto 24, foto 25 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

“Las mujeres han sido entendidas como las guardianas de la cultura, aportando a la vida y a la continuidad de los pueblos, sostienen la cultura a lo interno de las familias y las comunidades”<sup>68</sup> además conservan las semillas, medicina tradicional, elaboran la artesanía. El trabajo del hogar es un trabajo, realizado “fundamentalmente por mujeres, -cumple una función económica y social de importancia central para la sociedad-, que no ha sido objeto de reconocimiento normativo ni social, la inmensa mayoría de las personas que realizan trabajo del hogar no remunerado se encuentran al margen de toda protección”<sup>69</sup>.

Estas son fotografías sutiles, en la misma línea de Álvarez, busca la reflexión del espectador, despierta emociones, profundiza en los contextos, que resalta y visibiliza a las mujeres en la escena, en el trabajo “adentro”, el cuidado, la comida, la limpieza, su fotografía ha servido como un documento social y cultural para el reconocimiento del indígena trabajador ecuatoriano y la búsqueda de una identidad nacional. Con carácter simbólico estas imágenes podrían ser pensadas como un documento histórico, que permite el reconocimiento de una memoria colectiva, construcción social y elemento de consumo cultural, la fotografía de Cifuentes convierte a la fotografía en una actividad crítica que aborda, explora y reflexiona sobre cuestiones identitarias y sociales del país.

---

<sup>68</sup> Unifem, 2009. <http://www.cinu.org.mx/onu/estructura/mexico/fond/unifem.htm>

<sup>69</sup> Tomado de la Ley Orgánica para la justicia laboral y reconocimiento del trabajo en el hogar en Ecuador 2008.

## Capítulo Dos

### Autorepresentación, el discurso fotográfico del trabajador indígena del siglo XXI.

#### 2.1 Identidad

En esta segunda parte de la investigación buscamos entender a la fotografía dentro del contexto contemporáneo y analizar la producción desarrollada por fotógrafos autoidentificados como indígenas y la visión que tienen sobre sus comunidades. De acuerdo a Smith: “la contemporaneidad se manifiesta no sólo en la inaudita proliferación de arte, o en sus variaciones aparentemente infinitas, sino ante todo en la emergencia y la confrontación de modos muy distintos de hacer arte y de emplearlo para comunicarse con los demás”.<sup>70</sup>

Se analiza el trabajo de estos fotógrafos y su negociación entre formas ‘tradicionales-culturales-diferenciadoras’ y otras estéticas más universalizantes que se manifiesta y configura en una identidad en constante transformación. Siguiendo a Bolívar Echeverría, consideramos que la “identidad” no es sino un ‘estado de código’, es decir, una entidad histórica que sintetiza toda una estrategia de supervivencia y que, por tanto, lejos de ser ‘sustancial’, es evanescente; “la identidad practica la ambivalencia: es y no es si existe, tiene que existir bajo el modo de la evanescencia”.<sup>71</sup> Según Echeverría la identidad debe ser comprendida como un proceso, en el que se conjugan varios elementos temporales: de lo que “es”, de lo que deja de “serlo” y de lo que “podría dejar de ser”. Estos momentos permeables permiten el mestizaje, la reconstrucción de significados y forjan nuevas identidades a partir de una actividad codificadora de esa realidad.

El concepto de identidad no puede verse separado de la noción de cultura ya que las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas en las que se participa con sus componentes diversos. La identidad cultural es un proyecto de la

---

<sup>70</sup> Terry Smith. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: siglo veintiuno, 2012. p.19

<sup>71</sup> Bolívar Echeverría. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998. p.138

modernidad, un intento del individuo por comprenderse a sí mismo y tener control sobre su vida y futuro en condiciones de incertidumbre. Según Stuart Hall, puede ser un proceso abierto; como una identidad histórica, que además de estar en constante transformación, busca el autorreconocimiento y la autonomía.

La imagen del indígena trabajador que fue difundida en el siglo XIX e inicios del XX se formó a partir de corrientes intelectuales europeas a través etnógrafos, misioneros, científicos, exploradores y mestizos que participaron en las luchas por la Independencia. Según Blanca Muratorio estos imagineros<sup>72</sup> construyeron una forma particular de identidad indígena “desde fuera”, a la sombra de una interpretación europea y “civilizatoria”, visión que encontramos aún vigente a través del folklor y otras formas de codificar lo popular. Estas interpretaciones asocian al indígena a un nivel cultural y profesional escaso, con poca cualificación y capacitación, debido, en muchas ocasiones, a la insuficiente formación y analfabetismo, relacionándolo a lo rural, atrasado y relegado. En esta medida, la autorepresentación en la fotografía, en tanto un ejercicio de autorreflexión, parecería que busca que ‘lo indígena’ no se reduzca a estereotipos, sino que parte de crear una autopercepción social, matrices de comprensión de la realidad que son las que, en última instancia, definen a las diversas colectividades, donde el esencialismo culturalista no es posible pues, nuevamente, construye una entidad inmóvil, a-histórica, no humana, que haga posible, en alguna lectura posterior de estas fotografías, la liberación del indígena del lugar en el que se lo ha imaginado durante muchos años.

Siguiendo a Jacques Rancière se podría entender esta emancipación como

“la reconquista de esta historia, la conciencia de que su actividad material es de la misma naturaleza del discurso. Comunica poetizando: como un ser que cree su pensamiento comunicable, su emoción susceptible de ser compartida. Esta es la razón por la cual la práctica de la palabra y la concepción de toda obra como discurso son, en la lógica de la enseñanza universal, un preliminar a todo aprendizaje.”<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Blanca Muratorio en su texto *Imágenes e imagineros. representaciones de los indígenas ecuatorianos. siglos XIX y XX* FLACSO-Sede Ecuador, 1994 propone la categoría de imaginero para hablar de quien tiene una visión sobre el Indio, quien lo retrata y como estos imagineros realizaron estas fotografías como un reflejo de su propia identidad, tanto europeos como blanco-mestizos, sean estos los Iluministas franceses, los criollos de la independencia o los etnógrafos contemporáneos.

<sup>73</sup> Jacques Rancière, *El maestro ignorante Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona: LAERTES, 2003.Pp38

Desde un sentido político, la autorepresentación – que implica ante todo una autodefinición, opción que sobrepasa cualquier determinismo social o cultural – permite crear imaginarios históricos, identitarios y culturales propios; replantear un lugar en el mundo. Desde lo visual la autorrepresentación arroja una mirada horizontal y de apropiación de los medios de producción y reproducción con el fin de lograr una reconfiguración práctico-discursiva de los contenidos, del orden simbólico, en el agenciamiento de la producción del significado del propio sujeto representado respecto a sí mismo, pretende una sustitución de los significados, un cambio de términos, o incluso términos nuevos, a través de los cuales la propia subjetividad se redefine y por lo mismo se transforma.

En Ecuador y en varios países de Latinoamérica, diversas comunidades indígenas - sobre todo aquellas que cuentan con los recursos tecnológicos – al igual que los movimientos sociales, se han abocado a aprovechar las posibilidades de los recursos audiovisuales como una forma de pensarse, contar y denunciar; han hecho de esta una forma renovada de comunicación, concientización, auto-representación y lucha por el reconocimiento. Creemos que ‘el audiovisual indígena’ no se configura como una forma discursiva uniforme –pues hablaría de una sensibilidad uniforme-, sino a partir del lugar de enunciación individual, construida desde lo cultural desde una perspectiva auto-asumida como indígena, como posición o voluntad consciente.

En este mismo sentido, Aníbal Quijano afirma:

En la identidad indígena existe un trayecto desde la tradición hacia la modernización, planteando la existencia de un cuadro social y cultural definido por el carácter transicional de aquellas sociedades en las cuales coexisten elementos de diversa procedencia histórica, de sentidos que conforma el carácter tensional y conflictivo de la subjetividad latinoamericana, se expresaba así en la contraposición de dos tendencias: aquella que se dirige hacia la reorganización de símbolos, sonidos, colores y sentidos culturales; o aquella que tiende a prolongar la diferencia social y cultural. La primera de ellas revela -sobre todo mediante la creación estética – la vigencia de una relación histórica y su formidable proyecto de asociación entre razón y liberación, originado en el propio curso de la modernidad. La elaboración estética se reencuentra, de este modo, con la formulación de conocimiento, prefigurando una nueva utopía de reconstitución del sentido histórico de la sociedad.<sup>74</sup>

---

<sup>74</sup> Aníbal Quijano. *Estética de la utopía*. Lima: Hueso húmedo No27, 1990

Para definir los artistas con los que se realizó esta investigación, se efectuaron entrevistas a diversos fotógrafos y videastas indígenas, quienes afirman que, en algunos casos, el documental indígena se ha enfocado en la diferencia y la inmutabilidad cultural en el tiempo; en un discurso identitario que no puede o no debe cambiar, pues se enmarca en la tradición, y existe una corriente alterna de quienes buscan reflejar lo versátil de la cultura que no comparte una imagen única e inmóvil, sino como algo múltiple y cambiante.

En las dos corrientes, esta auto-representación es rica en elementos estéticos y ambas han valorizado el reconocimiento de su campo simbólico, con la afirmación de sus pertenencias identitarias a través de sus prácticas culturales y sus rescates históricos. En nuestro país, entre las organizaciones representativas del audiovisual indígena están: CORPANP (Corporación de Productores Audiovisuales de los Pueblos y Nacionalidades), APAK (Asociación de Productores Audiovisuales Kichwas – Otavalo), APANAPSE (Asociación de Productores Audiovisuales de las Nacionalidades Amazónicas de la Provincia de Sucumbíos), AYLLU RECORDS, así como varios productores independientes.

El campo específico de la fotografía es un espacio menos explorado como elemento de auto-representación por las comunidades indígenas. Nuestra hipótesis es que el video es más accesible para las nuevas generaciones, quienes en su mayoría están familiarizados y cuentan con influencias de la televisión y el cine, que constituyen tecnologías visuales y de cultura pública de producción y circulación continua de imágenes intercambiables que han modificado nuestra comprensión de las representaciones y experiencias visuales.

El auge de la fotografía en Ecuador estuvo marcado por elevados costos, tanto en el equipo como en la producción y circulación, lo que hacía de ella accesible apenas a un reducido número de personas. Es el documental el que logra un mayor impacto como medio de denuncia y visibilización de las problemáticas sociales; logra mayor difusión por los múltiples canales de transmisión, se abren las posibilidades de acceso a la producción a grupos antes excluidos, y a la vez da posibilidades de difusión que antes solo podían ser divulgados por “legítimos emisores”; podría decirse que se democratiza la práctica, lo que no implica una ruptura de las verdades instituidas.

Internet, por ejemplo, sirve de canal para estos productos que encuentran en este medio un lugar propio y perfectamente adecuado por sus elementos de duración, producción y *target*, Internet no guarda relación necesaria con una comunidad geográfica ni económica, sino que forma parte de una colectividad cultural más global, marcada probablemente por rasgos etarios, lo que convierte a este producto en un formato de la industria audiovisual hecho por y para jóvenes, en la mayoría de los casos.

La difusión de la fotografía, en cambio, se ha dado, sobre todo, entre reducidos grupos de fotógrafos y más cuando se trata de fotografía no periodística (informativa). En esta tesis, los fotógrafos analizados viven en espacios urbanos, fuera de sus comunidades. No hemos tenido acceso a fotógrafos indígenas de la Amazonía o de la Costa. Imbabura es el lugar dónde encontramos realizadores indígenas profesionales y no profesionales, seguramente debido a que es un espacio que cuenta con más acceso a la información por sus conurbaciones.

## **2.2 La fotografía indígena**

En Ecuador, instituciones como el Banco Central, el Archivo de la Ciudad, Ministerio de Cultura y Patrimonio, Instituto Nacional de Patrimonio, Archivo Aurelio Espinoza Polit han tenido fuerte incidencia en las publicaciones relacionadas con la temática fotográfica en el país, pese a esto no hemos encontrado registros de fotógrafos indígenas de años anteriores al levantamiento de los años 90 que incidió de manera fundamental en el reconocimiento del Ecuador como un país plurinacional. En 1990, con la consigna de “500 años de resistencia”, los indígenas protagonizaron varios levantamientos que tuvieron un rol fundamental en la reconfiguración del país. Incluso, estos levantamientos, en el contexto del Quinto centenario, provocaron varios debates en el ámbito académico.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Blanca Muratorio *Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. Imágenes e imágineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO-Ecuador, 1994. p.109

En Perú, en los años 20, la obra del cuzqueño Martín Chambi se presenta en el momento en que las corrientes intelectuales promueven la restauración moral y material del mestizo y del indio en América ante la posición eurocéntrica. Esto no quiere decir que Chambi represente una corriente de fotógrafos indígenas de esos años; pero es un caso particular, al igual que el del cronista y pintor de la colonia Guamán Poma de Ayala<sup>76</sup>, que no representa un movimiento, pero si buscan representar una versión personal y distinta de la historia de su pueblo siguiendo convenciones más cercanas a Europa que a América. Deborah Poole afirma que “para el fotógrafo indígena cuzqueño Martín Chambi la fotografía era concebida como un medio en el cual registrar la existencia de lo que él veía como el indígena andino histórico o “auténtico” en acelerado proceso de desaparición”.<sup>77</sup>

Sin duda, la década de los noventa fue para América Latina un momento significativo de la fotografía indígena. En México, por ejemplo, alcanzó gran éxito, debido a las instituciones de capacitación para la difusión; además de un acontecimiento histórico de gran importancia: el surgimiento del EZLN. “Los zapatistas no sólo lograron enfocar la atención del mundo hacia México, sino también fomentaron una mirada de gran respeto general hacia la recién nacida fotografía indígena”<sup>78</sup>.

En Ecuador, los noventa también fueron años favorables para el desarrollo de la fotografía indígena. Activistas mestizos participes y militantes de movimientos sociales dotaron de herramientas al movimiento indígena para registrar y difundir los acontecimientos relevantes de las movilizaciones.<sup>79</sup> Tanto en el escenario nacional como internacional, el indígena buscó liberarse de la exclusión y marginación social, intentando conquistar un espacio público que le había sido negado por muchos

---

<sup>76</sup> En la investigación realizada por Lipi Biswas Sen, llamada *Sí, el subalterno puede hablar: un análisis breve de la "Nueva crónica y buen gobierno" de Felipe Guamán Poma de Ayala y los "Comentarios reales" del Inca Garcilaso de la Vega*, afirma que el cronista y pintor Guamán Poma describe con sus palabras y dibujos no sólo el pasado andino sino también el lado amargo de la conquista de Perú. En esta crónica-carta se ve tanto el conflicto entre el indígena y el español como el que surge entre los mismos conquistadores. Él se dirige al rey Felipe tercero porque acepta como irremediable la presencia de los colonizadores y quiere sugerir un nuevo plan para su pueblo, además de criticar sus actos brutales. En ningún momento critica directamente la autoridad del rey, más bien reconoce su relación con él, hecho que acentúa su apoyo al cristianismo y la monarquía.

<sup>77</sup> Deborah Pool *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000

<sup>78</sup> Laura Corkovic. *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s Tesis Doctoral*. Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes, Salamanca: 2012 504 páginas.

<sup>79</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, febrero 2016.

siglos. Desde este momento, como actor social, asume una actividad política que fue más allá de su base organizacional. Los indígenas, contra el discurso debilitado de los partidos políticos tradicionales, afirmaron su identidad, defendieron sus lenguas y emergieron del reducto folclórico, reconociendo la pluralidad y el derecho a la autodeterminación.

### 2.3 La espiritualidad en la fotografía de Mauricio Ushiña



Foto 26, *Michela Chuma Curandera de Cañar, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Mauricio Ushiña estudió periodismo en la Universidad Central del Ecuador durante los años noventa, época en la que junto a sus compañeros funda *Grano*, un grupo que sirvió para la autoformación y la exploración de la fotografía callejera, lo que le permitió llegar a *Qué fue*, periódico dedicado a publicar noticias sobre las organizaciones sociales. “Los años 90 fueron álgidos para los movimientos sociales, mi trabajo estaba centrado en tomar fotos de lo que pasaba en la ECUARUNARI y la CONAIE. En este periódico se publicaban las fotos del libro Ecuador: Imágenes de un pretérito presente del Pocho Álvarez”.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> Mauricio Ushiña en entrevista con la autora julio 2016.

En los noventa conoce a Hugo Cifuentes Garzón, hijo del fotógrafo estudiado en el primer capítulo de esta investigación, para quien trabajó en su foto estudio como ayudante de laboratorio y luego como retratista. Ushiña ha publicado su trabajo en revistas y periódicos nacionales e internacionales, su trabajo se ha expuesto en Quito, New York y Cuzco. Sus fotografías no son solamente el retrato de una sociedad indígena (no mestiza), asumida como tal en tanto apuesta política, y no como afirmación de una diferencia esencial como fue considerado - y como él se consideraba a sí mismo - hasta hace pocos años. Ushiña retrata la tradición de los Quitus, un pueblo Caranguí asentado en el norte de Ecuador y de relevancia histórica en la ubicación actual de Quito, cuyo papel fue notable para el actual territorio ecuatoriano durante la invasión inca y la conquista española. “Lo Quitus Cara<sup>81</sup> es una noción relativamente nueva que recupera hace poco su identidad, como parte de una negociación con el Estado y que hasta hace poco no existían como comunidad fuertemente movilizadas. “Yo me autodefino como parte de esta cultura, pese a que mi familia niega sus orígenes indígenas. Soy mestizo, de raíz indígena por el lado paterno, y debido a un proceso de vida organizativo identitario, y político, autodeterminado Quitus Cara”<sup>82</sup>

En esta medida, lo indígena, como una opción identitaria, y no como una condición obligada, expresa diversos niveles del conflicto de identidad en el país, que ha negado sus orígenes o componentes culturales. Según Ayala Mora “en las últimas décadas del siglo XX las organizaciones pasaron del reclamo por la tierra a un proyecto político más amplio, de pertenencia étnica [...] su mayor logro, además de su propia organización, fue el reconocimiento de su personalidad política y sus derechos” [...] priorizaron las demandas por el desarrollo de una educación que usa sus propios lenguajes, como un mecanismo de preservar las identidades y de garantizar sus derechos”<sup>83</sup>.

---

<sup>81</sup> Según Mauricio Ushiña La denominada Real Audiencia de Quito, se debe a Quitus, último régulo del pueblo de los Quitus habitantes urbanos de las faldas del Pichincha. Los Quitus fueron conquistados por los Caras que habitaban por el año 1000 de la era cristiana las costas de Manabí. Hoy los Quitus Caras viven en Calderón, Carapungo, Cotacollao, Llano Chico y Llano Grande; zonas urbanas periféricas de la Provincia de Pichincha, habitan espacios de propiedad comunal y con la directriz productiva de la artesanía orientada hacia la venta en el mercado local.

<sup>82</sup> Mauricio Ushiña en entrevista con la autora julio 2016.

<sup>83</sup> Enrique, Ayala Mora. *Interculturalidad en el Ecuador* N° 65 Ecuador Intercultural Revista de la Universidad del Azuay, Diciembre 2014 Pp. 23

Ushiña evidencia en sus registros la indagación por representar la diferencia, como una exploración consciente de buscar-crear la diferencia como práctica política producto de la experiencia personal, vital, del fotógrafo. Escogiendo a unos “suyos” como opción identitaria, su fotografía genera autoafirmación, por lo que podría pensarse que sus fotos son una indagatoria para tratar de solventar la angustia de una identidad de indígena urbano apenas en ciernes, o una afirmación para conseguir derechos negados por lo mestizo.

Sin duda, “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas”<sup>84</sup>, por lo que una identidad quizá no reconocida por la colectividad puede emerger de a poco de un trabajo personal. Sus fotos están pensadas para alguien más, son fotos para afuera, para que los otros - Estado, ciudad, mestizos - los reconozcan, y con ello sus derechos. Así, el fotógrafo, quizás tiene una voluntad “performática - escenificante”, completamente informativa, y por ello la fotografía puede no ser considerada “arte”.

La colección entregada para esta investigación es inédita. La mayoría de su material publicado tiene que ver con fiestas y tradiciones que se mantienen pero están en proceso de extinción en los distintos pueblos y nacionalidades. Esta colección es parte del archivo personal del autor las fotos fueron hechas mientras realizaba un registro para el Ministerio de Salud sobre medicina intercultural que finalmente nunca se publicó. Encontramos que esta selección de fotografías no representa el trabajo “común” sobre el indígena en la ciudad, no vemos a trabajadores asalariados reproduciendo su vida en medio de la ciudad dentro del sistema capitalista. Ushiña no representa a los indígenas en esos trabajos “comunes”, lo hace en el trabajo ligado a la cultura, a lo espiritual, en lo diferente, que aparentemente sería uno de los rasgos identitarios, donde el acento está dado en lo inmaterial, que, en principio, apela a ciertas sensibilidades distintas, a las praxis urbanas, utilitarias, como si el indígena, aunque esté en la ciudad, no se integrara en ese sistema. “La legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, está y se sabe situado en el campo de la aplicación de un sistema de reglas que permiten clasificar y jerarquizar su comportamiento en relación con la

---

<sup>84</sup> John, Berger. *Modos de ver*. España: Gustavo Gili, 2003.

cultura”.<sup>85</sup> Pero al mismo tiempo “hoy en día muchos blanco-mestizos recurran a prácticas medicinales indígenas y frecuentan shamanes, combinando sin ningún problema estas prácticas con la medicina occidental, es un ejemplo entre muchos otros que muestra “mesticismos” no siempre hacia el blanqueamiento, la negación de lo indígena o el rechazo desde la modernidad a un pasado que aún vive”.<sup>86</sup>

El trabajo en estas imágenes va más allá de su dimensión económica y productiva, se convierte en una categoría antropológica, en la que el hombre pone en acción sus fuerzas naturales, sus capacidades físicas y mentales útiles para su propia vida y para satisfacer sus necesidades espirituales y económicas, Los trabajadores de la salud, están asociados a shamanes, sabios indígenas y naturistas, quienes utilizan elementos de la naturaleza para curar los males del cuerpo y el espíritu. A lo largo de la historia, “en los sistemas tradicionales de salud<sup>87</sup>, se han formado y desarrollado especialistas en medicina ancestral (*yachaks*, hierbateros/as, curanderos/as, sobadores/as y parteras/os), que dominan un conjunto de saberes y prácticas que les permite prevenir, diagnosticar y tratar las enfermedades”<sup>88</sup>. En la actualidad, estas autoridades de las comunidades se han integrado a centros de salud urbanos y rurales, acoplándose a requisitos mínimos de la atención médica, modificando ciertas prácticas y vestimenta.

En el mundo indígena rural, la vestimenta tradicional ha tejido las relaciones entre las personas y el contexto, podría decirse que es una etiqueta visual con la que se reconoce al indígena que habita fuera de su territorio. En general, la vestimenta nos define, nos identifica, nos evidencia, nos integra, nos margina, nos distingue, nos ubica; está cargada de señales, significados y símbolos; es un medio de expresión consciente o inconsciente; ha determinado étnias, geografías, períodos históricos, cambios sociales, realidades particulares, es parte de un universo simbólico. En el caso de la fotografía, además de la constitución genotípica, los elementos externos como la vestimenta, crean mecanismos de identificación instantáneos.

---

<sup>85</sup> Pierre Bourdieu. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

<sup>86</sup> Catherine Walsh, *Interculturalidad, Estado, sociedad luchas (de)coloniales de nuestra época* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009. P. 27

<sup>88</sup> Daniel González G. – Jorge Corral F. Consultores. “Definición del rol de las parteras en el sistema nacional de salud del Ecuador”. Ministerio de Salud Pública del Ecuador: Dirección nacional de normatización del SNS subproceso de salud intercultural, marzo 2010. Pp 10.

La selección de estas fotografías se debe a que evidencian como las prácticas culturales pueden devenir en trabajo, pero permiten una soberanía existencial, medios de defensa contra la dominación simbólica y se las puede traducir como gestos de reflexión política o ‘politización de las pertenencias’.

#### Selección 1: Curanderos/as.



Foto 27, *Francisco Chuma* Área 19 Ministerio de Salud Pública (MSP), colección *mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Son fotografías a color, la iluminación es la ambiental, no se evidencia la presencia de equipo adicional de iluminación, tampoco hay fuentes de luz natural que puedan identificarse. Las fotos responden a una necesidad interior del fotógrafo, es decir a su búsqueda identitaria, lo que más se destaca en las escenas son los elementos de representaciones de hechos sociales, de fenómenos comportamentales que se reproducen en el cotidiano, pero que apelan a la “diferencia”, como datos visuales de investigación social, política, cultural e histórica.

En el nivel morfológico, encontramos tres dimensiones en sus elementos rituales. Lo natural, como plantas, fuego, piedras; elementos de un mundo en el que la naturaleza tiene poderes, una bola de cristal que refleja un mundo al revés, el paciente desnudo, todo aquello que la ciencia niega. Por otra parte, está el

sincretismo religioso propio de la fe cristiana barroca y andina, que asume elementos precolombinos y africanos que buscan lograr una armonía entre deidades de distintas culturas, aceptar en el panteón todo posible aporte, quizás como respuesta a una cultura aún politeísta. Por último, está el eclecticismo cultural que apela a fuerzas superiores y desconocidas, incluso para el mismo curandero que rompe cualquier cosmogonía. No hay tecnología, no es necesaria, no es parte de su realidad.

Los elementos que componen estas fotografías, como el fuego arrojado por la boca, el tipo de contacto, y las posiciones, acentúan la diferencia, muestran una práctica más cercana y colectiva, menos privada. El punto de atención no está en el centro de la imagen se divide en dos instancias, el médico y el paciente y una serie de descentramientos, diversos focos de atención. El fotógrafo pasa desapercibido, los retratados tienen una actitud de normalidad, en un tiempo suspendido, además utiliza los elementos que los lugares le ofrecen un recorte del plano que no procura limpieza o composición equilibrada, sino que está pendiente de su valor informativo, en lo enunciativo, los elementos que lo componen están ahí por casualidad, no hay arreglos en la escena, además de que los personajes no se miran, ni miran a la cámara. En definitiva, es un texto fotográfico, que transita entre la tradición, lo cotidiano, lo diferente y lo espiritual.



De arriba abajo Foto 28, *Julia Lema y Clementina Clavay, parteras de Nabón Azuay, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Foto 29, *Hortencia Colta, Partera, Hospital de Otavalo, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Es un trabajo practicado generalmente por mujeres de diferentes etnias y nacionalidades del Ecuador encargadas de la atención del embarazo, parto y post parto de la madre y el recién nacido.

Se trata de escenas de intimidad familiar: mujeres embarazadas, rodeadas de gente, espacios interiores. Ushiña insiste en lo comunitario de la medicina tradicional, en este caso, la partería.<sup>89</sup> El compartir las vivencias y experiencias,

---

<sup>89</sup> En un documento publicado por el Ministerio de Salud Pública del Ecuador, encontramos que dentro de las comunidades, se considera a la partera como una persona escogida para salvar vidas, lo

inclusive las más privadas, crea un trasfondo de comunidad; lo privado se anula en el compartir colectivo, que responde a su mismo proyecto identitario.

En el nivel compositivo, podemos constatar la simplicidad formal, elementos y posiciones que le dan realismo a la escena. La imagen está impregnada de trascendencia por lo importante del momento y relación con la vida. Las figuras que tienen mayor peso en las imágenes son las mujeres y los rostros alegres que le rodean. Ni las miradas ni los objetos apuntan hacia fuera de campo; se trata de un espacio cerrado e interior, la atención está en lo que el fotógrafo nos muestra, son espacios concretos, realistas y reconocibles para el espectador.

La fotografía de Mauricio Ushiña permite al espectador no indígena comparar su realidad con la retratada, lo que prefigura quién es el potencial público consumidor de estas imágenes, una posición de acercamiento diferente dentro de la medicina alternativa, con el fin de conectar la realidad material de su cultura con el entendimiento del observador no indígena, 'la mirada del *Otro*'. Las imágenes ganan valores diferenciados de las identidades a ellas atribuidas adquiriendo un sesgo cada vez más efectivo en el proceso de reconocimiento de los espacios interculturales. El valor de su fotografía se mide, ante todo, por la claridad y el interés de la información que consigue transmitir en tanto que símbolo.

#### **2.4 La estética en la fotografía de Quinche**

---

que conlleva un gran reconocimiento social y cierto grado de autoridad en la vida espiritual de la comunidad. La decisión de las mujeres de escoger entre un hospital y el parto domiciliario, está ligada a la confianza y el trato más humano de la partera, pero en el sistema de salud tradicional, se considera que la asistencia de una partera presenta peligros para la madre y los recién nacidos, temores basados en el prejuicio y el desconocimiento, ya que no existen investigaciones científicas que hayan estudiado la relación directa entre complicaciones del parto o muertes maternas y de recién nacidos, con las prácticas tradicionales de la partería, pero han relegado a las parteras a roles de auxiliares, perdiendo y socavando sus saberes y prácticas tradicionales.



Foto 30, José Quinche, *Raymi*, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche.

José Quinche es un fotógrafo kichwa de una comunidad asentada en Bogotá, compuesta por indígenas urbanos, migrantes, en su mayoría colombo-ecuatorianos. José, de padre ecuatoriano originario de Quinchuquí y madre bogotana, mantiene todavía muy fuertes nexos con Ecuador.

La formación de José Quinche estuvo en el campo de la fotografía, el diseño y las artes visuales. Sus elecciones formativas estuvieron fuertemente influidas por su padre, quien fue textilero y profesor de diseño textil en una universidad de Estados Unidos y además fue aficionado a la fotografía. La colección fotográfica enviada para esta tesis fue expuesta en la Bienal Internacional fotográfica de Bogotá del año 2015. José Quinche define así su trabajo: “Considero que esta colección es contemporánea, libre y sencilla de leer, cualquier indígena podría identificarse y reconocer los elementos expuestos y cualquier persona, de cualquier lugar del mundo la podría descifrar, pienso que estas fotos se podrían poner en un cartel de la *National Geographic* o en una revista de modas”.<sup>90</sup> Para Quinche, su fotografía es

---

<sup>90</sup> José Quinche en entrevista con la autora, agosto 2016.

plenamente accesible a cualquier público, independientemente de si es indígena o no. Sus fotografías contendrían códigos generales, aquellos del “mundo”, en el que lo identitario es accesorio para la interpretación, pero también para la presentación. Al ser fotografías que pueden ser expuestas en una revista “antropológica” y una de modas, nos lleva a verlas como un producto de consumo, igualmente válido en ambos ámbitos, una experiencia “general” de un mundo globalizado.

En esta medida la hipótesis es que no se puede hablar de una categoría de “fotografía indígena”, puesto que sería un encasillamiento excesivamente amplio que desconoce los proyectos políticos y deseos vitales de cada uno de los realizadores. “Es importante lo indígena, pero lo más importante es mostrar una imagen contemporánea, distinta, trato de ser el mejor más allá de lo indígena”.<sup>91</sup> Una de las cuestiones evidentes para esta afirmación es que en estos retratos hay una sola persona que representa de manera estética los instrumentos rituales, festivos y de trabajo, elementos diarios que en esta colección se muestran de manera estética, completamente aséptica - de la cotidianidad y del trabajo mientras que Ushiña muestra de manera reiterativa lo comunal, los espacios compartidos, lo barroco, donde el compartir y la vida se escurre en el mismo encuadre, el acento no estaba dado en los objetos y vestuario representativos -los constitutivo de la artesanía, lo que se vende en el mercado -, sino en prácticas más cotidianas, pero que son formas de quehacer cultural; es decir, prácticas no comercializables - quehaceres propios.

Según Deborah Poole, el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de representación, ocurre en redes históricamente específicas de relaciones sociales: “la eficacia de la representación reside en un intercambio incesante con otras representaciones”<sup>92</sup>. Se trata de una combinación entre, por un lado, estas referencias e intercambio entre las propias imágenes y, por el otro, aquellas de carácter social y discursivo que vinculan a quienes elaboran las imágenes con quienes las consumen, es decir cada individuo e imagen construye una instancia particular al interior del amplio rango de prácticas y discursos representacionales.

---

<sup>91</sup> *Ibidem.*

<sup>92</sup> Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

La selección de estas fotografías tiene que ver con el perfeccionismo técnico y el fuerte interés estético de Quinche, quien pide a sus retratados que posen para él, sus retratos son frontales, el autor escoge donde se sitúa la cámara y que es lo que quiere mostrar

#### Selección 1: Lo ritual





De izquierda a derecha, Foto 31 y Foto 32 *Rituales*, José Quinche, *colección Ñuca Lacta*, 2013, Archivo José Quinche.

“La memoria es percibida como un punto de anclaje y como una garantía para las identidades amenazadas”<sup>93</sup> Quinche nos remite a su temática de esta forma: “la colección se basa en las cicatrices de la muerte de ausencias, significados de la memoria, lo que me enseñó mi padre, las tradiciones, los rituales, la comida, la petición de mano, las vestimentas, es el reflejo de lo que queda en mi mente sobre mis padres”.<sup>94</sup> Así la memoria podría ser concebida como el principal fundamento de su identidad, tanto individual como colectiva, aquella memoria que ‘nos dice por qué somos lo que somos’, “Umberto Eco afirma que perder la memoria equivale a perder la identidad en la medida en que la memoria es una relación selectiva con el pasado”<sup>95</sup>. La identidad como construcción histórica está sujeta a variaciones en su desarrollo, todo sujeto tiene una identidad abierta y cambiante, una identidad constituida sobre una relación con el exterior; si el otro cambia también la identidad se transforma, es decir es algo que constantemente repetimos porque nos han dicho

---

<sup>93</sup> Bruno Groppo, *Las políticas de la memoria*. París : centro de historia social del siglo XX 2002.p. 187- 188

<sup>94</sup> José Quinche en entrevista con la autora, agosto 2016.

<sup>95</sup> Enzo Traverso, *Historia y Memoria: Notas sobre un debate*. París: Albin, 2009. .

que “eso somos”, pero de lo cual no estamos completamente convencidos, porque además ningún sujeto tiene una sola identidad, está siempre se multiplica uno puede ser: ecuatoriano, pero también indígena y migrante.

Estas fotografías evocan a lo “típico” representativo de lo ritual, con una compleja y cuidada elaboración formal, todos los recursos fotográficos se apoyan logrando gran composición. Los elementos rituales, ocupan el centro de la imagen, el centro de interés son los instrumentos, la escenificación de la luz, borra los fondos, existe una luz cenital y se reconoce una luz o flash en el fondo. los colores son vivos y uniformes, en toda la colección, existe una marcada pose de los personajes, lo único visible de los cuerpos son las manos, pero sirven para sostener otros objetos, lo importante son los elementos, todo tiene una sensación de ser nuevo, de estar limpio y listo para la venta –para exportar-, la posición de la cámara es frontal, con lo que logra una composición simétrica, utiliza muchos recursos de manera cuidadosa y compleja con clara reflexión artística.

#### Selección 2: El vínculo con la tierra



Foto 33, *ñustas*, José Quinche, *colección Ñuca Llacta*, 2013, Archivo José Quinche

Tanto los animales, como el trabajo de la tierra, el traje y la música se han convertido en un medio externo para la presentación y construcción de la identidad indígena, que ha pasado de ser un estigma perteneciente al indio colonial a convertirse en un aspecto característico de reivindicación de la identidad, ha construido imaginarios sociales sobre lo “étnico” hoy reconocidos como símbolos, significados sociales, posiciones e identidades específicas.

Las fotografías de esta colección en tanto que símbolo confieren a las personas retratadas sean o no indígenas significados culturales y sociales de adscripción e imposición identitaria pese a esto por lo neutro de los personajes se siente algo de frialdad respecto a lo que representan, no promueven empatías o identificación con el espectador.



Foto 34, músicos, José Quinche, *colección Ñuca Llacta*, 2013, Archivo José Quinche

Para Barthes “la fotografía de retrato es un advenimiento de uno mismo como si fuera otro, una rebuscada disociación de la conciencia de identidad

[...] El retrato me desapropia de mí mismo y me convierte en objeto en las manos de otros”.<sup>96</sup> Así mismo sirve para mostrar la diferencia, para que se los reconozca, lo importante es diferenciarse de la masa, y ser recordado. En esta colección fotográfica, al dejar en sombra los rostros, parecería que en un primer momento, se busca reivindicar la identidad colectiva, pero no como una uniformización, sino como forma de pertenencia de los individuos a un todo.

Como interpretación global, podemos afirmar que no se trata de un típico retrato, son imágenes con valor artístico, se trata de retratos ambiguos. Quinche hace fotografía para el “afuera”, no para las comunidades indígenas, como él lo menciona en la entrevista, podrían ser para una revista de modas, convirtiendo al vestuario en un elemento plástico-estético, así como los instrumentos de trabajo, pero intentando vaciarlas de una cultura práctica, que hace y vive; es decir, sus representaciones estéticas han servido como tarjeta de presentación, que cuentan con una cuidadosa composición y atención a la luz y exposición. Son formas de representación que ofrecen la presencia de otros, que estandarizan. La subjetividad del aspecto se manifiesta socialmente y se sujeta a una composición.

En los retratos de Quinche, podemos ver cómo la cultura es algo que viaja, que se recicla y que se reinventa. Así, la migración de la cultura indígena de las comunidades, propone nuevas formas de identidad en las que se utilizan elementos como la música, la vestimenta o los elementos rituales como expresión cultural individual. Según John Berger, la fotografía llega a ser el modo dominante y “natural” de remitirse a las apariencias, es utilizada como testimonio inmediato, como instrumento de propaganda.<sup>97</sup>

Evidentemente existe un cambio radical de las formas de ver que contribuye a la formación de una identidad fuera de los tipos y las costumbres fijas que había sido la constante del siglo XIX. Al respecto, Chiriboga y Caparrini nos dicen:

En el siglo XIX una temática muy popular en todas las formas de ilustración conocidas - sea grabado, acuarela o fotografía- alrededor del mundo, es el género de los tipos humanos. Los fotógrafos pronto adoptarían esta temática,

---

<sup>96</sup>, Roland Barthes. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. España: Paidós, 1992.

<sup>97</sup> John Berger. *Mirar*, Buenos aires: Ediciones de la Flor, 2005.

presentando por ejemplo a los trabajadores portando las herramientas de sus oficios. El comercio y los “tipos” pronto se convirtieron en la representación de profesionales y de roles, símbolos de una determinada sociedad y cultura. La mayoría sometidas a una gestualidad preconcebida, en escenas dramatizadas en los estudios fotográficos, extrapoladas de la vida real.<sup>98</sup>

El pronunciamiento visual de José Quinche ha contribuido en el ámbito estético y artístico a dimensionar los mensajes simbólicos, fuera de las comunidades indígenas a través de representaciones estilizadas que exploran referencias identitarias, afirmaciones sociales y culturales que son aceptadas por quienes consumen y permiten el reconocimiento de sus imágenes. Como diría Pierre Bourdieu: “la fotografía según la cual solo merecen ser fotografiados ciertos objetos y en determinadas ocasiones”.<sup>99</sup>

## Capítulo Tres

### Lo social, simbólico y estético.

---

<sup>98</sup> Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *Identidades desnudas Ecuador 1860 – 1920* pp.16

<sup>99</sup> Pierre Bourdieu. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

En este capítulo se analizó ciertas diferencias significativas entre los cuatro fotógrafos estudiados. Se consideró estas diferencias partiendo de sus distintas épocas y contextos, preocupaciones políticas, sociales o estéticas y sus lugares de enunciación. Además, pretenderemos aventurar sobre las posibles intenciones del fotógrafo, los espacios en los que se insertan estas imágenes y cómo su diversas lecturas han permeado su materialidad, economía visual, difusión, consumo y recepción; cómo estos elementos han modificado el significado de las imágenes y han configurado distintas negociaciones. Se menciona la fotografía del siglo XIX por su valor histórico, testimonial y documental, el que ha permitido ilustrar parte de la memoria colectiva del país y de la visión hacia el indígena trabajador en las distintas épocas, reflejo de las maneras en que la sociedad ve y quiere ser vista

### **3.1 Fotógrafos y fotografiados**

Según Pierre Bourdieu, la fotografía es un material privilegiado para analizar una realidad concreta, a partir de quienes la producen y las funciones que se les asigna. Así, “el análisis estético de la gran masa de obras fotográficas puede legítimamente reducirse a los grupos que las producen, las funciones que les asignan y las significaciones que les confieren, explícita y, sobre todo, implícitamente”.<sup>100</sup>

Las fotografías realizadas en el siglo XIX, evidencian ciertas políticas sobre el cuerpo y distintas maneras de relacionarse, entre el fotógrafo y el fotografiado a quien normalmente no se le atribuye una identidad, es un sujeto “neutro” perteneciente a la clase trabajadora, generalmente en condiciones de subordinación, donde lo que pesa es su función, su plegar al esquema (obrero, indio, negro, etc.), vaciándolo de agencia o humanidad. La identidad es reducida a su lugar de nacimiento, -lugar de dónde normalmente se encontraba fuera-su etnia, vestimenta u oficio. Podríamos pensar que los fotografiados nunca vieron sus retratos y tampoco se les preguntaba cómo querían ser representados; quien registra su imagen es quien revela las fotografías y decide sobre ellas. A inicios del siglo XX, la negociación

---

<sup>100</sup> Op.Cit. Pp 148

entre fotógrafos y fotografiados en algunos casos es otra, la fotografía se va convertido en un producto inmerso en un extenso rango de relaciones sociales, propias de un determinado modo de producción y comunicación, que constituye un testimonio del ordenamiento social del momento que se realizaron las imágenes, de las formas de pensar y de ver las cosas en su tiempo, y de una división de clases, que se traduce en sujeto-emisor y objeto-emitado. Se afina en la preocupación personal de representación. La situación en la que se coloque la cámara, distancia, el ángulo de encuadre y el campo de visión puede variar sustancialmente la visión del sujeto o la realidad retratada, como propósito respecto a lo enunciado por otros. Román Gubern plantea que la imagen fotográfica es un producto cultural drásticamente codificado que oculta su codificación, es un “testimonio de la historicidad existencial de su referente, y a la vez por la falsedad o convencionalismo de su propuesta perceptual, [...] más que una técnica óptica de reproducción, la fotografía es sobre todo una técnica de transfiguración, y en esa transfiguración reside precisamente su semántica, su retórica, su ideología y su arte”.<sup>101</sup>

La producción de los libros “Ecuador: Imágenes de un pretérito presente” y “Cifuentes”, cuentan con una posición en el ámbito específico de la cultura, la imagen y en la sociedad misma. Si bien Pocho Álvarez y Hugo Cifuentes cada uno en su tiempo formaron parte de un sector que pertenece a un espacio intelectual con poder de discurso y búsqueda social, no controlan los medios de difusión, en tanto que en una sociedad poco consumidora de arte quienes tienen poder económico son quienes tienen la capacidad de adquirir sus obras, patrocinarlas o legitimarlas, los medios de difusión masiva, son los que tienen real alcance en el sentido común de la sociedad, es fundamental cómo las transformaciones tecnológicas, con internet como el puntal máximo, manteniéndose en la tendencia del video como la forma fundamental, abre otras posibilidades más intensas para la socialización de las imágenes, pese a lo cual, ni Pocho Álvarez, ni Diego Cifuentes el actual dueño del archivo de Hugo Cifuentes no se han preocupado de manera personal en re difundir este trabajo en estos medios.

En el caso de las selecciones fotográficas de Ushiña “Mirada Kitu Kara” y de Quinche “Ñuca Llacta”, la producción evidencia cómo la emergencia del

---

<sup>101</sup> Roman, Gubern. La mirada opulenta: Exploración de la iconósfera contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1987. pp. 162.

movimiento indígena, sus luchas y su reivindicación ha transformado tangencialmente la manera no solo de representar sino de entender al mundo indígena, a tal nivel que ahora se hace tabú representarlos como antes. Por otro lado está determinada por una continua reposición y reactualización de valores y sentidos culturales, -lo contemporáneo- proyectándose en lo identitario - cultural sustentado en el capital simbólico, así también, las imágenes de esta colección tienen relación directa con el discurso de los sujetos y la interacción social, ubicándola en la esfera subjetiva de los actores sociales. El evento Fotográfica Bogotá consume estas imágenes y le da validez estética a la representación de lo indígena pudiendo, con eso, adquirir fuerza haciendo posible la caracterización de los iconos de la identidad de una determinada cultura. Así mismo el Ministerio de Salud Pública le da a la producción visual de Ushiña un valor documental, político. “La mirada del otro” consumidor, legitimando la diferencia pues difícilmente el cliente del curandero será el consumidor de esa imagen;

Los fotógrafos se dividen en dos corrientes: Ushiña va más allá del alcance de lo estético y evidencia su principal preocupación sobre los rituales, ámbito privilegiado del sistema de salud indígena. La escena de la representación muestra la distancia que supone estar del otro lado, mientras que Quinche al representar los mismo rituales logra una hibridación entre lo indígena y el mestizaje, buscando alejarse de los reiterativos discursos sobre el arte indígena en el que se evidencia una posición asimétrica que ocupan los pueblos indígenas en el ámbito artístico. Cuida mucho la estética, no busca incidir en lo social, ni hay una función política, son obras realizadas para su publicación, objeto de exposición, obras que se encuentran al servicio de empresas, organismos o, incluso, la fotografía para catálogos comerciales.

Al producir fotografías, es importante, mostrar de manera estética la subjetividad y realismo, en la medida en que es un mecanismo para orientar, capturar, modelar y generar pensamiento, en lo real, puesto que predomina la verdad sobre la belleza, y se puede explicar con la metáfora del espejo de Barthes, en la que “la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia”. Además es importante la constatación de la existencia de otras realidades, producir significados, el lugar donde se ubica el fotógrafo y su ideología en la que muestra -lo real- enunciadores como Cifuentes o Quinche no ocultan, evidencian su lugar, se nota que maniobran -la realidad-mientras Álvarez y Ushiña apuestan a una mirada que se plantea más

“objetiva” no existe una puesta en escena, a quien vemos no nos mira, el movimiento natural de las cosas es constante en sus imágenes, las miradas están en los acontecimientos.

### 3.2 Fotografos y sus medios de circulación

“La imagen fotográfica se introduce muy temprano y se impone muy rápidamente (entre 1905 y 1914) porque viene a llenar funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva”.<sup>102</sup> Las fotografías de distintos periodos que circulan en la actualidad han establecido el modo en que se interpretan las épocas y los procesos culturales; constituyen nuestro universo simbólico, incluso nuestra identidad, lo que pensamos y sentimos que somos a partir de estas imágenes; constituye una relación entre un presente y su pasado y es importante en la medida en que nos ayuda a situarnos en la historia y la época en que fueron hechas. Las imágenes de indígenas producidas en el siglo XIX y que circulan en la actualidad, no reconocen la autoría de los fotógrafos y menos se reconoce a los sujetos representados. Las imágenes identifican a las personas representadas por su colectivo étnico en función de sus lugares de residencia y sus oficios, lo que genera un personaje prototipo, el indígena trabajador en este caso, durante muchos años aparece sin una identidad propia, es dueño solamente de una forma colectiva, mientras que los mestizos, urbanos, neutros, no llegan a ser objeto de registro. Hoy, estas fotografías son exhibidas en museos, conservadas y catalogadas en archivos, publicadas en libros y documentos históricos.

Las imágenes de Álvarez, Cifuentes, Ushiña y Quinche representan distintas formas de circulación y conservación. Las fotos de Álvarez en su momento sirvieron para periódicos y revistas de movimientos sociales de izquierda en Ecuador; hoy son testimonios gráficos de los inicios del movimiento indígena y un momento álgido para los movimientos sociales. Cifuentes publicó sus fotografías en El Fondo de Cultura Económica y Casa de las Américas editoriales extranjeras, estas imágenes hoy circulan en libros de fotografía y blogs; mientras que los dos fotógrafos

---

<sup>102</sup> Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Pp. 39

indígenas lo han hecho en exhibiciones en distintos países, tomando en cuenta que han generado sus imágenes en un periodo donde las formas de circulación han cambiado drásticamente, hoy, con el incremento de acceso a internet, se abren espacios que antes no existían. Las formas de circulación adoptadas por estos cuatro fotógrafos son ajenas a los sectores subalternos, lo que evidencian valores de uso y de cambio que contribuyen a la reproducción de la sociedad en la que los cánones de arte siguen obedeciendo a esquemas tradicionales, esto aún no se ha democratizado. En esta medida podría plantearse que la dificultad de encontrar fotógrafos indígenas para esta investigación, está relacionada con que “hoy se toman fotos para lo privado, para las redes sociales, que en este momento son el lugar de lo público que al mismo tiempo apela a lo personal, por lo que no es necesario difundirlas en el espacio de lo entendido tradicionalmente como público, ya no se piensa en los receptores desconocidos. Las redes se han convertido en el espacio en el que lo privado es difundido y está al alcance de todos, la fotografía como nunca, se difunde millones de imágenes por segundo, y son arrojadas a las redes sociales, lo importante es incidir en el entorno. Lo que demuestra hoy una asimetría en la sensación del radio de alcance”<sup>103</sup>.

En el campo de la fotografía artística, la situación es otra y se podría considerar que es un espacio menos explorado por las comunidades indígenas debido a que se deriva de las posiciones que ocupan los consumidores en el campo social, el nulo contacto con la fotografía artística y la escasez de referentes respecto de lo que implica el consumo de bienes culturales legitimados por la clase dominante -en la medida en que la fotografía ha tendido a “exotizar”, en muchos casos, en el registro de las comunidades indígenas-, se manifiestan en la imposibilidad de elaborar visiones de consumo de ese tipo de bienes, puesto que no forman parte del mundo en que viven muchos sectores de población indígena.

En esta misma línea se podría también suponer que no existe una gran cantidad de fotógrafos indígenas reconocidos en el campo artístico que está conformado por un círculo de personas que participan activamente, los indígenas que conocemos se han integrado a esas formas ciudadanas de consumo de bienes culturales, mientras que históricamente los indígenas que han representado los modos de vida de las comunidades, lo han hecho hacia fuera. Se podría citar los casos del cronista

---

<sup>103</sup> Alejandro Aguirre en entrevista con la autora, septiembre de 2016

Guamán Poma de Ayala, cuyas ilustraciones y relatos tenían como destinatario al rey Felipe III en España, y de Martín Chambi cuyas fotografías circulaban entre viajeros e intelectuales de la época. En esta medida, si históricamente no han existido modos de circulación de bienes artísticos en las que las comunidades indígenas logren familiarizarse con el medio fotográfico, tampoco es probable que exista una gran producción, el arte en general está relacionado a las experiencias y se da en el tiempo – espacio.

Según Bourdieu existen estructuras ideológicas sobre el gusto y la estética, los sectores medios; se distinguen por usar procedimientos técnicos y efectos estéticos accesibles que facilitan al público masivo su proyección e identificación del arte que está en una posición intermedia entre lo elevado y lo popular. Lo elevado esta permeado por lo estético artístico, mientras que lo popular por lo funcional, comunicativamente utilitario. La obra de Quinche por ejemplo, apunta a la circulación de su obra en espacios legitimadores de arte, donde lo estético es fundamental, a lo que llamaría Bourdieu el gusto elevado. Mientras que Álvarez y Ushiña se apoyan en el carácter documental de la fotografía –lo utilitario-.

En cada época las fotos que circulan tienen nuevos espectadores con diferentes lecturas y con sectores sociales encargados de su circulación, lo que hace que en muchas ocasiones las imágenes adopten modelos hegemónicos, discursos filosóficos, científicos, estéticos o sociales que asignan a los mensajes fotográficos evidencias y procesos significativos canalizados hacia determinadas perspectivas. Las imágenes difundidas son una ventana que nos muestra lugares y culturas, contextualiza ambientes y experiencias.

La circulación de las colecciones “Mirada Kitu Cara y “Ñuca Llacta”, exigen al fotógrafo un papel activo en la construcción del significado de las prácticas representacionales, ser sus propios imagineros; ha hecho que negocien su imagen y las visiones del mundo propias de una época, en la que la identidad colectiva y la construcción del sentido de pertenencia se dificulta, en la medida en que las imágenes responden a intereses personales, así como a las exigencias sociales y referencias identitarias que están siendo utilizadas para definirse a sí mismos y explicar la realidad colectiva, es decir, los registros se hacen pensando en quién los va a ver, coartando una práctica más espontánea, que quizás se expresa más en las fotos personales, de los que registran por placer y no por difusión. En el caso de Quinche

los objetos materiales, entre los que se hallan animales, instrumentos musicales y rituales, se convierten en productos culturales fundamentales, optando porque estos sean los representativos, al mismo tiempo que son “raros” hacia afuera; atribuyéndoles un valor simbólico los utilizan para mostrar su pertenencia a la comunidad y así promover su identidad.

En definitiva la circulación de imágenes está vinculada a lo público y cuenta con gran influencia del contexto, sus reflexiones y reconocimientos en los que las imágenes promueven esquemas de pensamientos colectivos vinculados a la publicidad, lo periodístico y lo inmediato, donde la fotografía se transforma en un acontecimiento, lo que ha transformado la manera de producir imágenes, provocando una extensión y generalización de lo que vemos y además le ha quitado su espacio de objeto cultural, para volverlas objetos intercambiables.

### **3.3 Fotógrafos y consumidores**

Siguiendo a Pierre Bourdieu, encontramos que existe una economía de los bienes culturales con una lógica específica, estos son tomados como objetos considerados, en un momento particular, como obras de arte y cuentan con las condiciones para la constitución del modo de apropiación considerado legítimo. Para el autor, la foto no es un hecho social en “sí misma y por sí misma”<sup>104</sup>, ocupa un lugar en la estructura social y responde a funciones y necesidades sociales predeterminadas.

Los consumidores de fotografías del siglo XIX, según Deborah Poole, tenían como objetivo compilar fotografía de tipos “exóticos” o “nativos”.<sup>105</sup> “Gran parte de estas fotografías apoyaron a la creación de identidades estereotipadas que retienen unas cuantas características sencillas, vividas, memorables, fácilmente percibidas y ampliamente reconocidas acerca de una persona, reducen todo a rasgos, los exageran,

---

<sup>104</sup> Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. Pp 42.

<sup>105</sup> Pool, Debohra. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*.

Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

simplifican y los dejan sin cambio o desarrollo hasta la eternidad, es decir “el estereotipo, reduce, esencializa, naturaliza y fija la diferencia”.<sup>106</sup> Pese a esto y siguiendo a Deborah Poole “no fue la fotografía la que llegó a definir el terreno del *Otro*, sino un vínculo conceptual específico entre la raza, fotografía y los sistemas de mercantilización e intercambio asociados con el capitalismo”.<sup>107</sup> Además de un discurso estatal que buscaba la incorporación del indígena a la nación, que implicó que la producción visual formara parte de una estrategia de construcción de una identidad asignada en la que la foto toma el lugar de datos fidedignos

Los libros de fotografía denominados artísticos y las investigaciones académicas que tienen propuestas que rescatan un uso documental y crítico de la fotografía, no cuentan con amplios canales de difusión. En Ecuador existen universidades y colectivos que se dedican a la producción de estos libros, -en las que los consumidores se encuentran en los mismos círculos de producción debido a los altos costos- pero no existen editoriales ni librerías especializadas en libros de fotografía. Sus consumidores son públicos que generalmente cuentan con un alto grado de comprensión en función del análisis histórico, semiótico o hermenéutico y que generalmente tienen intereses afines a esta práctica. Según Benjamin “la fotografía y la música, son una masa en fusión de nuevas formas, cuya significación es contradictoria, pues de un lado, se prestan al uso como “mero objeto de consumo” y, aún peor, en el caso de la fotografía, a un uso capaz de hacer objeto de consumo a la lucha contra miseria, convirtiendo esas técnicas en mero dispositivo de excitación”.<sup>108</sup>

Podemos referirnos al consumo, que no está únicamente vinculado de manera mecánica al nivel económico o educativo sobre la capacidad individual de concebir el arte. Se trata también del modo desigual en que las entidades trasmisoras permiten su apropiación y la interpretación del espectador lector de esas imágenes. A diferencia de las fotografías artísticas y de prensa, los productos generados por las clases populares suelen ser más representativas de la historia local y se adecuan a las necesidades presentes de los pueblos que buscan preservar las identidades colectivas,

---

<sup>106</sup> Stuart Hall. *El espectáculo del Otro: representación cultural y prácticas significantes*. Londres: Press University, 1997.

<sup>107</sup> Deobra Poole. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

<sup>108</sup> Jesús Martín Barbero. *Mis encuentros con Walter Benjamin: Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Vevuert, 2000.

tradiciones y patrimoniales, así como rasgos esenciales que presentan los sistemas culturales. En una entrevista realizada a Alberto Lima, fotógrafo indígena excluido por el tema que se trabaja en esta investigación, se puede constatar que al documentar ese lugar de la excepción, que suele ser el que va más allá de la voluntad periodística, registra no su día a día, sino el fútbol, las mingas, las fiestas, es decir, hay una tendencia a registrar el acontecimiento especial, lo festivo, lo especial, y no registrar lo cotidiano, laboral, pragmático, que los afuereños –o los indígenas que quieren representarlos- es lo que prefieren. El trabajo –como para todos- es el tiempo de la cotidianidad que no merece ser registrado, sus fotos son consumidas por la comunidad de donde surgen interpretaciones, se pueden encontrar sus retratos colgados en las paredes de las casas de sus vecinos, según él, sus fotos fueron compradas por la gente de la comunidad hasta que aparecieron los celulares con cámaras de fotos, dejó el oficio “desde que cualquiera puede tomar fotos”<sup>109</sup> lo que constituye un cambio drástico en la producción que transforma radicalmente el consumo y difusión, en espacios cercanos.

La función del arte en la que es un medio de expresión que configura el universo cognitivo y emocional individual, la obra de Quinche apuesta a las representaciones estéticas de las identidades y los contenidos simbólicos comprendidos en imágenes, es una manera de clasificar y categorizar sociológicamente los elementos identitarios, respetando y posibilitando una interpretación de su sentido, su contexto cultural, el gusto puro al que se refiere Bourdieu. Cifuentes desde una perspectiva más cercana a Henri Cartier-Bresson, utiliza la fotografía como medio para incidir en la sensibilidad del público, en un gesto de humanización de los otros, dándole a sus fotos un tinte ambiguo a lo real multisignificante. Mientras que hay otra corriente en la que el producto fotográfico tiene una función, aunque sea la de signo”<sup>110</sup>, donde los consumidores, buscan que la foto les “diga algo” tenga utilidad informativa, emotiva, no sirve como instrumento de arte, las fotografías de Ushiña y Álvarez cuentan con estructuras sociales y culturales que permiten reforzar los sentimientos, solemnizar y eternizar momentos.

---

<sup>109</sup> Alberto Lima en entrevista con la autora, febrero 2016.

<sup>110</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. p. 43

Esta tendencia se puede ver en los cuatro fotógrafos estudiados, todos tienen un discurso latente, más allá de los elementos puramente compositivos.

Quien consume imágenes las sumerge en sus propios contextos culturales específicos. Un observador es el que ve dentro de un conjunto determinado de posibilidades, convenciones y limitaciones; por ejemplo, una foto es decodificada, leída, experienciada, dependiendo de sus marcos de comprensión. Siguiendo a Poole, el consumo está marcado por niveles de organización económica de la imagen en la que se refiere a la circulación de mercancías o, en este caso, de imágenes-objeto visuales que circulan, que sirven como instrumento de la economía de la visión, donde una imagen "vale" en contraste con otras, valor de comparación. Quienes acumulan, clasifican y protegen las fotografías, han servido también como agentes para convertir a sujetos, espacios y situaciones en mercancía; esto es, como producto de consumo intercambiable y sobre todo de valoración de cada imagen / objeto representado, en contraste con otras formas, sometido a los valores que "dinamizan" el mercado. El consumo puede ser no sólo apropiación sino también recepción y uso. Con la estandarización de la imagen, del cine comercial, la televisión y la imagen digital, se han creado nuevas formas de reproducción mecanizada y normalizada del consumidor, no así nuevas o diversas formas de percepción, todo es accesible pero fugaz, la cultura de masas decide lo que se produce, mientras las galerías y libros de arte son absorbidos por estas formas de consumo.

En la fotografía no existe gran diferencia entre artistas, productores y consumidores, en el campo local cada uno se encuentra dentro de circuitos pequeños, auto sustentados y con poco alcance externo, el artista pasa a ser también público consumidor, y el público, artista del consumo, convirtiéndose en una red que cambia y modifica las formas, el objeto libro desaparece y la producción se vuelve evanescente. Además del trabajo de productores y consumidores de imágenes en los que se evidencia posturas respecto a las fotografías.

Encontramos dos temas constantes en el trabajo de los cuatro fotógrafos, uno es que sus fotografías son difundidas en las ciudades, dadas las características sociales de las expresiones artísticas y los productos culturales; puesto que su consumo (en un amplio sentido del término), sólo es posible en las ciudades debido a las redes de intercambio para este tipo de producto humano. Otro es la constante

preocupación por la identidad, reflejada en los fotógrafos Pocho Álvarez, Hugo Cifuentes y Mauricio Ushiña, pese a los distintos tiempos en los que se desenvuelven, este tema les llevó a buscar respuestas a inquietudes propias de las clases medias y trabajadoras, de estudiantes y grupos políticos de izquierda. La intención principal era hacer “arte socialmente comprometido o participativo”<sup>111</sup>, buscaban ir más allá del registro y mostrar su postura. No se trata tan solo de arte y política, tiene que ver con la ética y el activismo de las organizaciones sociales. Particularmente, el trabajo de Álvarez está dirigido a mostrar la identidad social a través de la representación de intereses comunes, Cifuentes pensó la identidad desde lo humano, busca rescatar la cercanía desde la diferencia, Ushiña desde la incidencia en el reconocimiento de las raíces históricas de configuración de una comunidad, mientras que José Quinche por su parte busca desde el arte, mostrar lo indígena para el afuera, inserto en circuitos de arte, trabaja procesos que afecten a las poblaciones indígenas.

En definitiva la fotografía representa el reflejo de la conciencia de los sujetos de la función social a la que sirve su práctica, para quien la produce y la consume, está sujeto a una época y a una intención artista, social o política que vive un tiempo de quiebre donde habrá que repensar toda la economía de la imagen a partir de las nuevas formas y su rápido cambio.

---

<sup>111</sup> Pocho Álvarez en entrevista con la autora, septiembre 2016.

## **Conclusiones**

### **Dos largos momentos de observación**

Este trabajo agrupa a cuatro fotógrafos desde dos perspectivas: la primera de la representación de indígenas a través de fotógrafos mestizos y la segunda de la auto-representación, a través de fotógrafos que se auto-reconocen como pertenecientes a una comunidad indígena. En este último caso, cabe resaltar que la condición de “indígena” parte del pronunciamiento de los individuos sobre su propia condición étnica y cultural. Esta aclaración es importante porque la condición no está dada necesariamente por un reconocimiento social de la pertenencia de los individuos a tal o cual grupo humano, sino por el sentido de pertenencia, quizá unívoca de los individuos; es decir, que no necesariamente reproducen sus vidas en torno a una comunidad en un territorio determinado.

Esta misma aclaración es importante por otro motivo. Como hemos dicho a lo largo de este trabajo, la expresión fotográfica (y, en general, el uso de las artes visuales como forma de expresión), está concentrada en ciertos grupos etarios de índole urbana. Sobre lo último, cabe destacar que la pertenencia a un grupo humano o nacionalidad, como el caso de Ushiña, se da desde la autorreferencia de un grupo humano histórico que no se reconoce a sí mismo como tal. Ushiña es indígena no por su lugar de nacimiento o pertenencia, sino porque así lo ha decidido, en una muestra clara de voluntad política de reivindicación de un imaginario determinado, quizá cubierto de cierto sentido romántico, pero no por ello menos representativo.

El sentido ulterior de la propuesta de los fotógrafos Álvarez, Cifuentes y Ushiña es cambiar el sentido de objeto aprehensible o paciente que marcó la fotografía sobre la temática “indígena” en el siglo XIX, con el fin de lograr nuevas miradas, otras lecturas sobre la realidad indígena. Las formas de representación costumbristas o las fotografías antropométricas usadas para la nascente ciencia de la antropología, concebía al indígena como objeto a entender en su “medio natural”. Basta recordar la propuesta de Durkheim de tomar a los “hechos sociales como si

fueran cosas”, para entender la postura general de la representación decimonónica sobre el indígena, en un punto en que el reconocimiento del *Otro* (que en el fondo, al menos para el caso de los mestizos ecuatorianos, es el mismo) no pasaba por su comprensión, sino por una simple constatación o explicación superficial de lo que ‘lo componía’. La visión del indígena como trabajador, clasificado como tal, sin una identidad (tomado en el sentido amplio que hemos expuesto en esta tesis) ha sido una de las formas más extendidas de verlo en su ‘medio natural’, quizá como componente mismo de tal medio, es decir, en un proceso de reconocimiento parcial de su función de servicio.

Álvarez, Cifuentes y Ushiña pretenden romper con esta perspectiva desde diversos ángulos, ya sea desde la lucha social ligada a los partidos de izquierda y a la reivindicación de los sectores campesinos (cabe destacar que la mayoría del campesinado serrano, durante la década de los setenta, estaba compuesto por individuos pertenecientes a comunidades indígenas) o a una representación más genuina de sus prácticas sociales, culturales y políticas.

La cuestión central es dirimir el punto de la representación y la auto-representación, ya sea como postura política o estética que el análisis muestra que tal perspectiva es limitada en la medida en la que la auto-representación de lo indígena parte de la constatación forzada de la existencia misma de tal categoría, de tal abstracción o reducción misma de un grupo humano diverso, reconocido apenas, en el mejor de los casos, como otro lejano y difuso.

La necesidad de compactar y ordenar tal difusión parte de la constatación misma de las enormes diferencias sociales, culturales, económicas de los diversos componentes de aquello que tomamos como “indígena” –que de ninguna manera puede ser reducida a una unidad compacta y unívoca- y, en ese mismo sentido, la fotografía constituye un arma de doble filo. Por un lado, la posibilidad de la fotografía de asirse al instante, permite que necesariamente hablemos de un individuo tipo (indígena), es decir, anulando las particularidades mismas del individuo para difuminarlas en el grupo. Pero, la foto también apunta a un ente concreto, particular. Esto conlleva ventajas y desventajas. Precisamente, la fotografía permite consolidar al grupo, como es la intención de Quinche, en unas fotografías de individuos sin rostro, cuyas vestimentas permiten reconocer la pertenencia. Por otro lado, tal suerte de anonimía sigue participando en el juego de la eliminación de los individuos en el grupo, como si no existieran en la particularidad y su existencia

estuviese dada por la posibilidad de enunciarlos como “indígenas”, un grupo que trata de homogenizar algo inaprensible. Las fotografías deben debatirse en ese fino hilo, precisamente para no caer en las mismas tipologías costumbristas y convertirse en elementos potentes de reivindicación política y estética.

Así, lo indio puede trastocar su sentido primigenio; la apropiación de tal palabra de uso peyorativo por parte de los europeos para llamar a los autóctonos, puede ser retomado desde una óptica totalmente diferente, puede convertirse en un espolón de lucha a través de una transformación de la estética y allí existe un sentido de auto-representación.

Pero el juego, por supuesto, queda delimitado desde la intencionalidad a la lectura posterior de los espectadores, de la necesaria redefinición y extensión del juego de representaciones. Así, retomamos los problemas diversos del “ser o no indígena”, y de la construcción de tal categoría desde los fotógrafos para que sea sentido de una manera distinta por los consumidores; ya sea para convertirlos en fruidores o en meros espectadores de otro inasible, pero por su propia condición particular.

Entrevistas, archivos, gente fotografiada y libros, nos dejan ver cómo la fotografía está atravesado por posturas políticas permeadas por lo ideológico y cultural; que es algo que no tiene que ver con “ser o no indígena”, sino con el lugar de enunciación del fotógrafo. Con esto, no quiero decir que las fotografías no usen códigos sociales compartidos o que no se aplique a ellas reglas discursivas, me refiero a que las fotografías han modelado la imagen del trabajador indígena que muestra y, a la vez, marca los rituales de interacción cotidiana entre indígenas y no indígenas, así como la posibilidad de crear un diálogo entre ambos.

Una vez analizadas estas variadas visiones sobre el trabajador indígena, es posible afirmar que tanto los sentidos que estas imágenes expresan como los usos, funciones y efectos que experimentaron desde el momento de su surgimiento hasta la actualidad, dan cuenta no sólo de los estilos fotográficos de sus autores, de sus múltiples lecturas y análisis, sino también de las dinámicas culturales, sociales, políticas que están en juego el momento de representar. Entendemos que la recuperación del contexto socio-histórico en que se produjeron y el análisis crítico de estos documentos fotográficos es un valioso aporte a la reconstrucción de nuestra

memoria colectiva, brindando, a la vez, elementos que permiten repensar lo sucedido en el pasado reciente de nuestra sociedad.

Sobre las fotografías de Álvarez y Cifuentes, podríamos aventurarnos a decir que fue un momento y una forma en la que se busca la preservación de la cultura indígena en sus formas auténticas y de integración, no puristas o a-históricas. Pero a pesar de todo su compromiso profesional y social, su trabajo muestra los ideales de los fotógrafos sobre la vida indígenas y han asegurado una interacción social entre los distintos (nosotros y los otros). En la misma línea, las fotografías de Ushiña buscan un acercamiento entre los suyos y los observadores, reivindica la diferencia, mientras que Quinche las explora como posibilidades artísticas y no políticas, no en la cotidianidad del trabajo, sino el comportamiento que el fotógrafo encuentra, que tiene el valor informativo para reconocerlo como indígena.

En esta investigación, al preguntarnos de qué manera han sido representados los indígenas trabajadores ecuatorianos en estos cuatro fotógrafos, hemos entendido que más allá de buscar un registro fiel de la realidad externa o un medio de expresión de una subjetividad interior del fotógrafo, encontramos formas distintas de conocer, de aproximarnos a los fenómenos sociales y de cómo estas imágenes han modificado nuestra mirada, e inclusive la forma de hacer esta investigación. Igual que los fotógrafos, los investigadores, al utilizar la imagen de culturas distintas a la nuestra, redefinen nuestra relación entre mirar y conocer, entre descripción y experiencia, entre sujeto y objeto. Además, se debe reconocer que esta investigación también estuvo condicionada por el contexto académico y por las fronteras que éste construye, así como por el contexto histórico y cultural en el cual se desarrolla esta visión.

Las formas de ver están ligadas irreductiblemente a nuestra forma, tanto ancestral como contemporánea, de ver desde nuestras vidas. Además, hemos llegado a la conclusión de que no se podría hacer una lectura de las fotografías independientemente de otros textos, de su contextualización cultural y de las múltiples lecturas y teorización sobre su significado.

## Bibliografía

Abric, Jean Claude. *Las representaciones sociales: aspectos teóricos*, Giménez, 2005: 406-425

Acha, Juan. *Hacia la sociohistoria de nuestra realidad artística*. Caracas: Equinoccio, S.F.

Adorno y Horkheimer. *La dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Tecnos, 1998.

Álvarez. Cesar y Adoum, Jorge Enrique. *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Quito, Editorial el Conejo, 1981. 98 páginas.

Ayala Mora, Enrique. *Resumen de historia del Ecuador*, Quito: Corporación Editora Nacional, 2008.

\_\_\_\_\_. *Interculturalidad en el Ecuador* N° 65 Ecuador Intercultural Revista de la Universidad del Azuay, Diciembre 2014.

Barbero, Jesús Martín. *Mis encuentros con Walter Benjamin: Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural*, Vevuert, 2000.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. España: Paidós, 1992.

\_\_\_\_\_. *La cámara lucida: Notas sobre fotografía*, Barcelona: Ediciones Paidós, 1990.

Benjamin, Walter. 1969,1980, citado por Debohra Pool. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del

Socialismo, 2000.

\_\_\_\_\_ Tesis sobre la Historia y otros fragmentos (introducción y traducción de Bolívar Echeverría) México, U.A.C.M. 2008.

\_\_\_\_\_ *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. 1969,1980, citado por Debohra Pool. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

- Berger, Jhon. *Modos de ver*. España: Gustavo Gili, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2005
- Berger, John y Mohr, Jean. *Otra manera de contar*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Bergson Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus. 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Diagonal, 2005.
- Cassirer Ernst, *El mito del Estado*. México, FCE, 1944.
- Cartier-Bresson, Henri. *El Instante decisivo*, Francia, 1952.
- \_\_\_\_\_, *Ver es un todo Entrevistas y Conversaciones 1951-1998*, Barcelona: Gustavo Gili SL, 2014.
- Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.
- Corkovic, Laura, *La cultura indígena en la fotografía mexicana de los 90s Tesis Doctoral*. Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes, Salamanca: 2012 504 páginas.
- Cueva, Agustín. *Aproximaciones y distancias*. Planeta, Quito, 1987.
- \_\_\_\_\_. *El proceso de dominación política del Ecuador*. Planeta, Quito, 1998.
- Chiriboga, Lucía y Caparrini, Silvana. *Identidades desnudas Ecuador 1860 – 1920 La temprana fotografía del indio de los Andes*, Ecuador: ILDIS, 1994.
- Dorotinsky, Deborah. *El indígena en el imaginario iconográfico: La fotografía etnográfica en México en el siglo XIX y los primeros años del siglo XX*, México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, 2010
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México: Era, 1998
- Eco, Umberto. *La estética medieval*. Barcelona: Debolsillo, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Apocalípticos e integrados*. Debolsillo. Barcelona, 1998.
- Fontcuberta, Joan. *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Barcelona, Tusquets, 2002.

- García Canclini, Nestor. *Culturas híbridas*. México: FCE, 1986.
- Groppó, Bruno. *Las políticas de la memoria . París : centro de historia social del siglo XX* 2002
- Gubern, Román. *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A, 1987.
- Hall, Stuart. *El espectáculo del Otro: representación cultural y prácticas significantes*. Londres: Press University, 1997.
- Hegel citado por Luis Alvarenga. *La construcción de la Modernidad estética: La ilusión de la autonomía de la obra de arte*. A parte Reí, Revista de filosofía No 67, Enero 2010.
- Khalifé, Galo *Un legado del siglo XIX, fotografía patrimonial ecuatoriana* Quito: Taller visual, centro de investigaciones fotográficas y de comunicación, 2009.p.27
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros: Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO sede Ecuador, 2008.
- Laso Françoise, *La huella invertida: antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, Quito, Tesis de Maestría FLACSO Ecuador, tesis de 184 páginas.
- Marzal, Javier. *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra, 2011.
- Mirés, Fernando 1993, citado por Alejandra Santillana. *Indagaciones sobre lo indio, campo intelectual mestizo, intelectuales orgánicos e intelectuales indígenas en el contexto ecuatoriano*, Buenos Aires: CLACSO, 2013.
- Muratorio, Blanca. *Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. Quito: FLACSO- Ecuador, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos siglos XIX y XX* FLACSO-Sede Ecuador, 1994
- Naranjo, Juan, *Fotografía, antropología y colonialismo 1945 – 2006*.Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2006.
- Pérez Arias, Trinidad. *La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: geopolíticas del arte y eurocentrismo. Tesis de doctorado* en Estudios Culturales Latinoamericanos Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, 2008, 283 páginas.
- Pool, Debohra. *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo, 2000.

Pereira, José. *La fiesta popular tradicional del Ecuador*. Quito: Fondo Editorial Ministerio de Cultura. 2009. p. 109

Prieto, 2004 en Laso, Francois. *La huella invertida, tesis de maestría: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria, la fotografía de José Domingo Laso 1870-1927* FLACSO, 181 páginas.

Quijano, Anibal. *Estética de la utopía*. Lima: Hueso húmedo No27, 1990.

Rancière, Jacques. *El maestro ignorante Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Barcelona: LAERTES, 2003.

Said Edward, *Orientalism*, Bogota: Penguin Book.1996.

Salazar, Betty. *El oficio de la fotografía en Quito*, Cuenca: Editorial Don Bosco, 2011, p. 70

Sontag Susan. *Sobre la fotografía*, México: Santillana, 2006.

Smith Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: siglo veintiuno, 2012.

Suarez, Hugo José. *Archivo Julio Cordero (1900-1961) fotografía del progreso en Bolivia*, Mexico: Colegio de Michoacán, 2005.

Todorov, Tzevan. *La conquista de América: El problema del otro*. Madrid: siglo XXI, 2009.

Traverso, Enzo. *Historia y Memoria: Notas sobre un debate*. París: Albin, 2009. .

Troya, María Fernanda. *Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo*. Quito, marzo 2011.

Walsh, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad luchas (de)coloniales de nuestra época* Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2009.

Zapater Irving, *Guayaquil Los Diez-Los Veinte*, Quito: Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, 2009.

Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Madrid: Catedra, 1998.

<http://tomasochoa.com/la-soga-de-los-muertos/> obra restaurada con wito, sangre de drago, ayahuasca y acrylic on canvas, 2014.

Unifem, 2009. <http://www.cinu.org.mx/onu/estructura/mexico/fond/unifem.htm>

### **Fondos visuales**

Archivo nacional de fotografía, Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

Archivo de fotografía Ministerio de Cultura y Patrimonio, Guamate.

Archivo Blomberg.

Archivo fotográfico Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

Archivo Aurelio Espinoza Polit.

Archivo de la Ciudad Jijon y Caamaño.

Archivo Hacienda Guachala.

### **Fuentes orales: entrevistas/conversaciones**

#### **Entrevistas realizadas a fotógrafos**

José Quinche entrevistado vía telefónica por Daniela Palma, agosto 2016.

Mauricio Ushiña entrevistado por Daniela Palma, julio 2016.

Pocho Álvarez entrevistado por Daniela Palma, agosto de 2016.

Alejandro Aguirre entrevistado por Daniela Palma, septiembre 2016

### **Listado de imágenes**

Foto 01 Fotografía atribuida a Paul Rivet restaurada por Tomas Ochoa

Foto 02, *Hacienda Álvarez Grande*, Autor Antonio Montalvo, sin año, Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Foto 03, *Indios aguateros de Quito portando pundos tradicionales descargan agua*, Camillus Ferrand, sin año, sacada del libro *Un legado del siglo XXI: Fotografía patrimonial ecuatoriana*.

Foto 04. Ingenio *Inés María* de Nicolás Carrillo, Guayaquil, sin autor, 1910-1920, Archivo Ministerio de Cultura y Patrimonio, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural fondo Histórico del Guayas

Foto 05 *Quito Pocho Álvarez*, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 06 *Quito Pocho Álvarez*, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 07, *Cayambe*, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 08 *Cotacachi Pocho Álvarez*, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981

Foto 09 *Cotacachi*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 10 *Puerto Bolívar*, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 11 *Guayaquil*; Foto 12 *Cotacachi*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 12 *Cotacachi*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 13 *Quito*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 14 *Quito*, Pocho Álvarez, 1970, tomadas del libro *Ecuador: Imágenes de un pretérito presente*, Jorge Enrique Adoum la palabra, Pocho Álvarez la imagen, Quito, Editorial el Conejo, 1981.

Foto 15, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 16, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010

Foto 17 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 18 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 19 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 20 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 21, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 22, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 23, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 24, S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 25 S/N Hugo Cifuentes, sin año, Tomada del libro *Cifuentes: Hugo Cifuentes*, Quito: Dinediciones, 2010.

Foto 26, *Michela Chuma Curandera de Cañar, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Foto 27, *Francisco Chuma Área 19 Ministerio de Salud Pública (MSP), colección mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Foto 28, *Julia Lema y Clementina Clavay, parteras de Nabón Azuay, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Foto 29, *Hortencia Colta, Partera, Hospital de Otavalo, mirada Kitu Kara*, Mauricio Ushiña, 2009, Archivo Mauricio Ushiña.

Foto 30, José Quinche, *Raymi*, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche.

Foto 31, *Rituales*, José Quinche, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche.

Foto 32, *Rituales*, José Quinche, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche.

Foto 33, *ñustas*, José Quinche, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche

Foto 34, *músicos*, José Quinche, colección Ñuca Llacta, 2013, Archivo José Quinche

