

UN MARTES CUALQUIERA. APARECER/ DESAPARECER DEL CUERPO POLÍTICO

UN MARTES CUALQUIERA.

Appear / disappear from the political body

Francois Laso

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 04/04/19

Fecha de aceptación: 05/05/19

Resumen:

Un martes cualquiera es una instalación archivística, sonora y performática que recupera-expone, de manera crítica y poética, la voz, la imagen, las memorias oficiales y no oficiales de la matanza de los obreros del ingenio Aztra sucedida el martes 18 de octubre de 1977 durante la dictadura militar. Este artículo expone el proceso reflexivo que permitió la implementación de la obra para el premio Nuevo Mariano Aguilera. La reflexión desplaza la cuestión estética de las imágenes hacia su rol político como una operación de doble desaparición: por un lado, los cuerpos de los obreros asesinados durante la dictadura militar y, por otro, las representaciones posibles del horror.

Palabras clave:

Aztra, dictadura, CIA, plan cóndor, lucha sindical, política, policía, impunidad, olvido

Abstract:

Un Martes Cualquiera is an archival, sound and performative installation that recovers-exposes, in a critical and poetic way, the voice, the image, the official and unofficial memories of the massacre of the workers of the AZTRA sugar mill happened on Tuesday, October 18, 1977 during the military dictatorship. This article exposes the reflexive process that allowed the implementation of the work for the Nuevo Mariano Aguilera award. The reflection displaces the aesthetic question of the images towards their political role as an operation of double disappearance: on the one hand, the bodies of the workers killed during the military dictatorship and on the other the possible representations of horror.

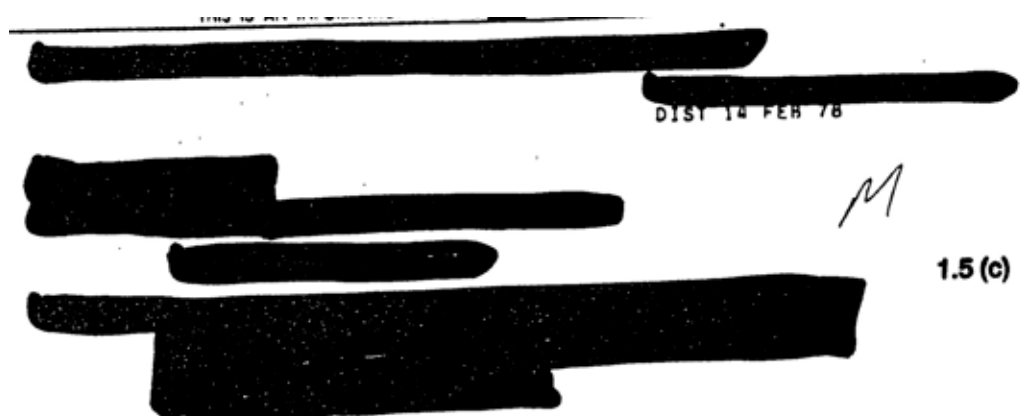
Key Words:

Aztra, dictatorship, CIA, condor plan, union struggle, politics, police, impunity, oblivion

Biografía del autor:

Francois “Coco” Laso. Lovaina. Bélgica, 1972. Investigador y artista visual. Máster en Antropología Visual (FLACSO) y fotografía (LE SEPTANTECINQ) Bélgica. Docente de la Universidad de las Artes (UA). Publicaciones en investigación: *La mirada y la memoria* y *La huella invertida*. Publicaciones en fotografía *Otro cielo no esperes* y *Nunca un Río*. Líneas de investigación: historia cultural, fotografía y los estudios visuales.

Premio Nuevo Mariano Aguilera, Centro de Arte Contemporáneo de Quito, 2017. Premio Mejor fotografía documental *Con Mi Corazón en Yambo*, ATLANTIDOC, Uruguay, 2012. Premio Nacional de fotografía Hugo Cifuentes, Ministerio de Cultura, 2009. Premio José Peralta, Municipio de Quito, Quito-Ecuador, 2008.



1. IN MID-JANUARY 1978 ECUADOR AGREED TO PARTICIPATE IN CONDOR, A COUNTER TERRORISM ORGANIZATION COMPOSED OF THE INTELLIGENCE SERVICES OF SEVERAL SOUTH AMERICAN COUNTRIES. THE OVERALL RESPONSIBILITY FOR ECUADOR'S PARTICIPATION AND ACTIVITIES IN CONDOR LIE WITH THE ECUADOREAN JOINT COMMAND OF THE ARMED FORCES; HOWEVER, THE JOINT COMMAND HAS ASSIGNED VARIOUS INDIVIDUAL RESPONSIBILITIES TO THE ARMY, NAVY AND AIR FORCE, FOR EXAMPLE, THE ARMY THROUGH THE DIRECTORATE GENERAL OF INTELLIGENCE (DGI) IS RESPONSIBLE FOR INTELLIGENCE REPORTING AND THE EXCHANGE OF

Figura 1

Obramientos para una instalación

La imagen de un documento desclasificado de la CIA en el que se prueba el ingreso del Ecuador al “Plan Cóndor”¹ en enero de 1978 se me presentó como una curiosa forma de archivar los acontecimientos de una de las épocas más oscuras de nuestra historia reciente. El proceso de desclasificación de los archivos, es decir nuestro derecho a la memoria de los acontecimientos, presenta una paradoja; entre “el libre acceso a la memoria como un derecho y la opacidad de la historia preservada como huella y testimonio de su secreto” (Gómez, 2013). Es todo un modelo de gestión visual de la devastación política que se hace visible en el documento desclasificado (fig. 1).

¿Que está tachado y por qué? ¿Cómo opera ese borrón? ¿Dónde quedan los derechos a ver aquello que ocultan? En la instalación *Un martes cualquiera* me propuse trabajar las imágenes como acontecimiento, como movimiento que se despliega ante nuestros ojos. También me interesó pensarlas como entidades dobles:

1 La “Operación Cóndor” afectó a los países del Cono Sur de América Latina entre las décadas del setenta y ochenta, principalmente Brasil, Uruguay, Paraguay, Bolivia, Argentina, Chile y Ecuador. Amparada en una alianza de cooperación multilateral con agencias de inteligencia de Estados Unidos, esta operación consistió en una campaña de extrema violencia en la que se persiguieron, torturaron y asesinaron a miembros de organizaciones políticas de izquierda a través de todo el continente.

por un lado, representan la historia oficial, o la historia oficial encuentra, la imagen de su poder, y por otro, y esa es la paradoja, representan la adherencia y el escondite de aquellos sin historia, el pueblo fantasmagórico y su presencia silenciosa en su posibilidad visible, en la posibilidad política.

Quien deja un trazo deja una herida

Henri Michaux

En los albores de la instauración del “Plan Cóndor” en Ecuador, y en el centro de los intereses económicos de grupos agroexportadores, la matanza de 80 obreros del ingenio azucarero Aztra quienes habían organizado una huelga la cual reclamaba el cumplimiento del contrato colectivo que garantizaba la repartición justa de las utilidades. La represión significó la exposición pública de la violencia de Estado y al mismo tiempo el aparecer/desaparecer político de la lucha obrera y sindical (como cuerpo y como imagen). Solamente 23 cuerpos de obreros fueron hallados con heridas de bala y golpes, en el canal de agua que rodea al ingenio, los responsables nunca



Figura 2. [Fotografía de Hugo Vera]. (Quito, 1977). Archivo de la revista Vistazo.

fueron juzgados, el crimen quedó en la impunidad y las imágenes nunca más fueron vistas.

Como una herida abierta en el presente, esta instalación se asoma por una rendija a la “Historia” para comprender las consecuencias que tienen en el mundo contemporáneo los sucesos ocurridos hace décadas. La narración arranca en los años setenta, cuando ocurrió la matanza de obreros del ingenio en La Troncal y trae ese pasado al presente para cuestionar los ocultamientos de la imagen de los pueblos, los olvidos forzados y los silencios oficiales pero a su vez, los trazos dejados.

A las seis en punto, me doy cuenta. Cuál es mi sorpresa, miro a las oficinas del jefe de personal y veo llenito de policías, más de una cuadra de policías. En un minuto que comenzó la bala había pocos trabajadores que pudieron salir. En medio de las dos puertas grandes que estaban con candado, hay una puerta angostita, de 80 centímetros. Estaba, se puede decir, la mayor parte todavía adentro. Unos pocos se botaban al agua y yo me avancé a rodar hasta el canal de agua para poder salvar mi vida. Pero de mi hermano no sabía si salió o no salió, con el tiroteo, del agua.²

Un hombre en el agua, un tiroteo y la policía. Este relato de un testigo presencial de lo que hoy

² Testimonio de un trabajador sobreviviente de la matanza de Aztra.

reconocemos como la matanza de Aztra, da cuenta de un gesto colectivo de dolor corporal y político: una revuelta, la policía, una puerta angosta y la urgencia del cuerpo por escapar.

Un hombre ha muerto, una mujer llora

Una mujer llora, un hombre ha muerto. Hemos visto esta representación en todos los tiempos y en todas las latitudes. Hemos visto esta representación en todas las tragedias, en todas las epopeyas, en las canciones populares, en la pintura, en la escultura, etc. Una mujer llora como un lamento colectivo frente al ataúd de su hijo en una casa de la provincia de Cañar: un gesto que se dio a ver en 1977 y su poder, como imagen y como toma de posición política, radicó en su valor de exposición, fue mirado (fig 2.). Pero este gesto del duelo, esta *pietá indígena y obrera* puesta en evidencia por una fotografía realizada en 1977 fue ocultada tres veces: políticamente por la dictadura³,

³ En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura solo existe una colección de 32 diapositivas realizadas varios años después de la matanza que incluyen recortes de prensa de la época y una retórica narrativa propia de las organizaciones sociales de izquierda que articulaba discursos guevaristas y resistencia a la dictadura desde los movimientos sociales y campesinos. En 1987 Víctor Granda publicó el libro *La matanza de Aztra*. Granda fue el abogado defensor de las familias de los



Figura 3. Instalación Un Martes Cualquiera. Mural de papel de caña, ámbar de azúcar y proyección video. Centro de Arte Contemporáneo. Quito.

históricamente por el archivo, y jurídicamente, por un litigio que nunca halló culpables.

Esta imagen “desapareció” como desaparecieron los cuerpos de los zafreros asesinados en el Ingenio Aztra. Existe-intuyo - una relación de causalidad inesperada en esa doble desaparición: cuerpo e imagen.

Los pueblos son supervivientes en dos sentidos diferentes pero complementarios: sobreviven su sobrevivencia, es decir de su plasticidad, de su capacidad a resistir a las destrucciones que permanentemente les amenazan; también sobreviven de sus supervivencias que forman, por decirlo de alguna manera, la potencia intrínseca-material y corporal- de su memoria (Didi-Huberman, 2012, p.12).

Pero ¿por qué el gesto fue ocultado y la imagen olvidada? Porque los gestos del duelo y del llanto hechos públicos (expuestos) invitan a la indignación y la indignación a la revuelta. Pero también porque los “pactos denegativos”⁴ se instauran como formas de ejercicio de la

obreros y en su libro narra la impunidad con que se manejó el caso y como fue clausurado definitivamente en 1980, al llegar Jaime Roldós a la presidencia de la República.

4 Para el sociólogo argentino Daniel Feirstein, “el pacto denegativo cumple también una función represora transubjetiva al servicio de la constitución de la memoria; su fórmula nunca enunciada podría ser: no recuerdes lo que podría poner en peligro nuestro vínculo, el cual es más precioso que el recuerdo de lo que ocurrió, pues lo que ocurrió ya ocurrió al uno y al otro. Bajo este aspecto, el pacto denegativo sostiene el contrato narcisista, contribuye a la formación de los recuerdos-encubridores comunes: de los mitos, recuerdos-encubridores de los

política-policía. En 1977 esa imagen fue quizás peligrosa, nunca lo sabremos con certeza, pero las imágenes, desde el presente quieren ser preguntadas. ¿Cómo poner en relación este llanto y este gesto con el presente? ¿Cómo hacer resurgir el cuerpo olvidado desde las imágenes que lo ocultan? ¿Cómo recuperar el gesto fantasma? El trabajo de investigación y la puesta en obra de la instalación interpela, en ese sentido, dos conceptos: el **aparecer/ desaparecer de lo político** como cuerpo e imagen, y a partir de allí, el **valor de exposición** de esas imágenes en el presente. ¿Donde encontrar la palabra de los sin nombre, la escritura de los sin papeles, la dignidad de los sin imagen? (Didi-Huberman, 2012:33).

Herida: el desaparecer/aparecer del cuerpo político

Una herida es la interrupción de la continuidad de un tejido. Uno se pregunta ¿es una herida superficial o profunda? ¿equimosis o hematomas, dermoabrasiones, escoriaciones o quemaduras? Frente a la herida del cuerpo y a la herida de la historia ¿acaso no haría falta pensar una pequeña arqueología de nuestras heridas?

La imaginación abre la herida al menos de dos maneras: una concreta, médica y mortal, es la imagen de un cuerpo asesinado, perforado por balas, desangrado

pueblos”. Ver Feirstein Daniel. Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio. Fondo de Cultura Económica de Argentina. 2012. Pp 79.

y arrojado a un canal y a un caldero en un ingenio en La Troncal; pero también la imagina como una herida discursiva, metafórica y no por ello menos desangrada y menos mortal: la herida de una historia interrumpida en su devenir, arrojada al caldero del silencio y el ocultamiento. ¿Cómo pasar del cuerpo desaparecido a la metáfora del cuerpo encarnado y a partir de ahí a la metamorfosis del cuerpo político e histórico?

El poder suprime los cuerpos, pero las imágenes quedan:

“Pero esa mañana y ante las nuevas circunstancias presentadas con la aparición de los cadáveres en el agua, un carro de policía fue en búsqueda del Comisario Walter Cordero del Cuerpo de Bomberos...” (Granda, 1979:142)

Las imágenes toman posición en el orden del discurso y en el reparto de lo sensible oficial. **La aparición de los cadáveres en el agua** visibiliza una situación de injusticia. Es esa condición de lo que se hace visible de la situación que interesa aquí: cuando desaparecen los cuerpos aparece lo político en tanto imagen: esos cuerpos heridos y ya inactivos en el agua.

Lo político, nos recuerda el filósofo Jacques Rancière, es:

lo que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar... Hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde solo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido (Rancière, 1996:44).

Porque este aparecer ya sin destino del cuerpo inerte ofrece la posibilidad, en tanto imagen que surge y flota, de una revelación: como en una imagen fotográfica química que hace aparecer, por efecto del revelador, un algo de este mundo como verdad visible. Ese cuerpo, imagen latente de la injusticia, es revelado por acción del agua y de la luz que irrumpe en el orden de lo que se puede o no ver, de lo que se puede o no decir.

El ejercicio de política-policía, afirma Jacques Rancière, no es tanto un disciplinamiento de los cuerpos como **una regla de su aparecer**: una configuración de las ocupaciones y las propiedades de los espacios en donde estas ocupaciones se distribuyen. ¿Qué lugar entonces otorgarles a estos cuerpos aparecidos bajo el agua que irrumpen en el orden de lo sensible instaurado por la

dictadura?

Valor de exposición

¿Cómo exponer la aparición de los cuerpos en el agua? Un cuerpo resurge desde el fondo para ser visto y su valor de exposición, es decir la experiencia de su acontecer como imagen es, en la posibilidad del tiempo presente, el aparecer de lo político. Habría entonces al menos dos maneras diferentes de exponer esa humanidad: “como parcela, a la vez como residuo expuesto a desaparecer y como resistencia o supervivencia dedicada a mantener, a pesar de todo, su proyecto vital” (Didi-Huberman, 2012, p. 82) y a ocupar el espacio de lo simbólico: esta instalación es también una arqueología de las tensiones, pugnas, luchas y enfrentamientos de las luchas obreras y campesinas frente al capital económico y el poder autoritario. En esta dialéctica, el aparecer del cuerpo político juega un papel fundamental.

Los sucesos y las imágenes del pasado no están tan alejadas de nuestra realidad actual y de alguna manera apuntan a lo mismo: al gesto del grito en una situación de injusticia. ¿Hay una oportunidad para que esta operación visual y sensible, revele alguna cosa que no habíamos visto antes? Quizás que la mayoría de los trabajadores asesinados llevan apellidos indígenas y que los gestos de lamento, indignación y revuelta son de mujeres.

Las imágenes, como las palabras, se alzan como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlos, criticarlos, intentar conocerlos lo más precisamente posible, quizás es esa la primera responsabilidad política que el historiador, el filósofo o el artista debe asumir los riesgos y la paciencia.

Es porque los pueblos están expuestos a desaparecer, en el uso de las palabras como en el de las imágenes, que hay que resistir en la lengua y sin descanso reconstruir las condiciones de una reaparición de los pueblos en el espectáculo de nuestro mundo (Didi-Huberman 2012, p. 42).

¿Qué lograron los obreros de AZTRA luego de sus reclamos, la indignación, la muerte y la revuelta? Poco o casi nada en apariencia: un tibio reconocimiento laboral y un juicio que quedó impune. Lo que expone en el presente esa impunidad es la permanencia de un cierto orden de lo sensible, de su reparto más allá de las dictaduras y del nuevo orden democrático instaurado en Ecuador a inicios de la década de los 80 y, esa es la figuración, se mantiene

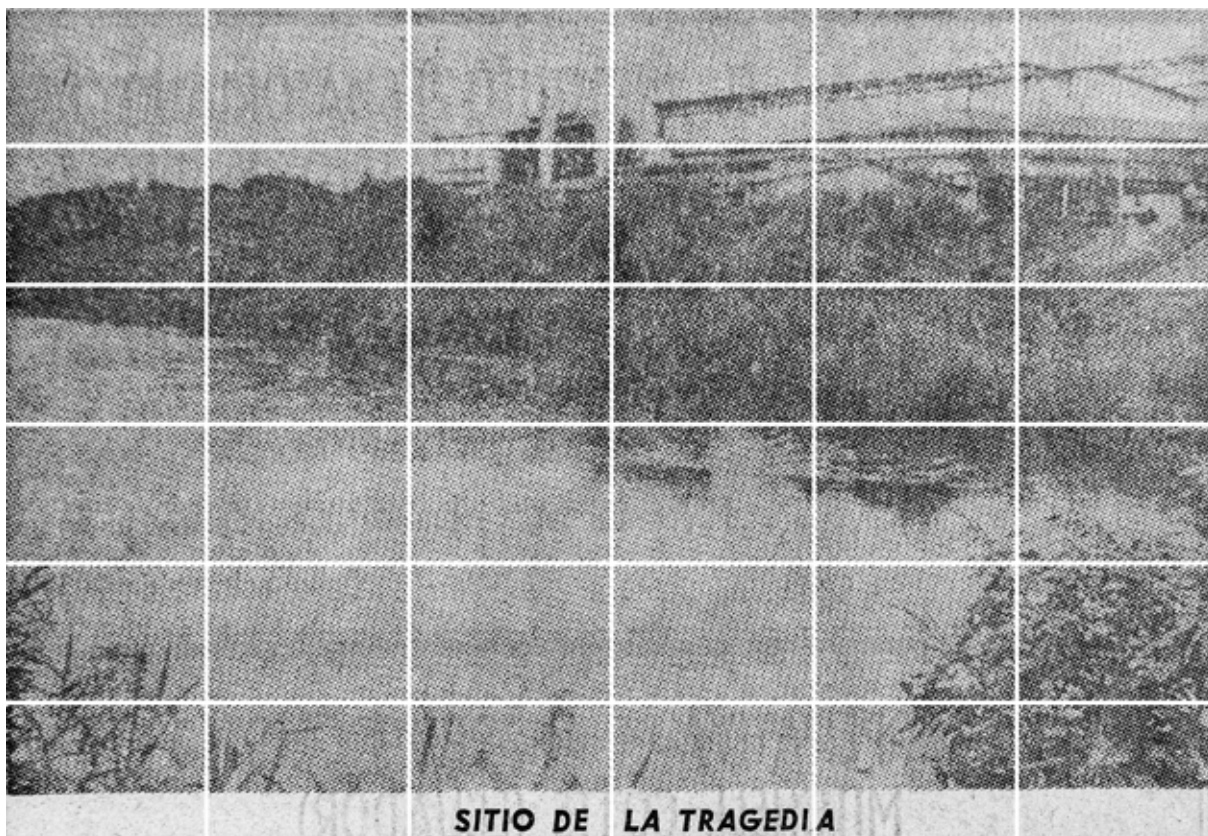


Figura 4. *Sitio de la tragedia*. 36 fotocopias blanco y negro sobre papel de caña de azúcar de 29 x 21 cm.

hasta la actualidad: el momento de una irrupción, un quiebre o el aparecer bajo el agua, comienza nuevamente a operar una maquinaria paraestatal, paragubernamental y paraparlítica, siempre represiva, siempre armada y siempre contra los pueblos.

El trabajo sobre las imágenes de archivo: un problema de doble distancia.

¿Qué hacer entonces con las imágenes del pasado cuando finalmente las tenemos frente a nosotros?, ¿Cómo mirarlas?, ¿Cómo empezar a trabajar con y a partir de ellas? Un primer paso sería imaginar y pensar lo que nos distancia de ellas para así, quizás, aprehenderlas mejor. Hay una primera “distancia temporal” que me separa, por un lado, de su materialidad y, por otro, del referente adherido a esa materialidad. Imágenes y textos en páginas de periódicos que existen desde hace 40 años, impresas de una cierta manera en una cierta coyuntura histórica⁵. Una primera abertura surge entonces: la de empezar el

trabajo sobre la materia y la técnica de impresión de esas imágenes: un trabajo sobre **la trama-trauma**. Trabajar la trama de impresión es de alguna manera trabajar sobre el tejido, el sustrato de una época.

Al mismo tiempo surge una paradoja, la trama es absolutamente insignificante sin el referente o sin un indicio de él. Aparece así la distancia que interfiere la legibilidad de la imagen y que la hace insignificante: “una distancia física”. Si la distancia temporal y la distancia física me separa de estas imágenes como un proceso de deconstrucción del pasado en imagen, debo necesariamente plantearme un re-construcción como el establecimiento de unos nuevos vínculos posibles que operan desde el presente. Vuelvo sobre las imágenes y, sin perder el trabajo sobre la trama, sobre la materialidad del soporte, establezco una constelación de posibles cortes, recortes, agrandamientos, selecciones sobre las fotografías y relaciones con las palabras y los textos.

El extremo de esta desaparición de sentido es el recorte y montaje de la imagen *Sitio de la tragedia* en donde me interesó desvanecer por completo la iconicidad de la fotografía a favor de la trama y en cuyo proceso volvió a adquirir sentido y significado la relación y el

⁵ Las imágenes provienen de las páginas de los periódicos El Comercio y El Tiempo de la ciudad de Quito; El Telégrafo y la revista Vistazo de la ciudad de Guayaquil y publicadas entre el 20 y el 25 de octubre de 1977.

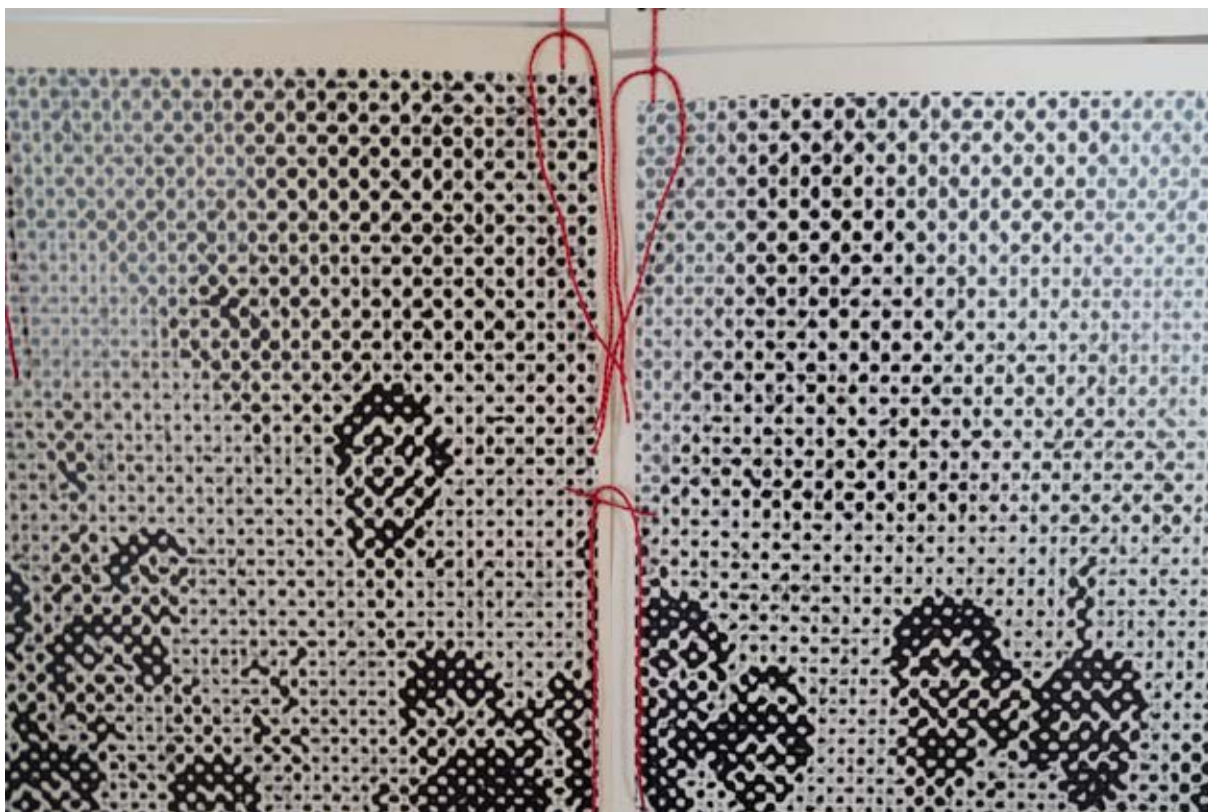


Figura 6. *Los manifestantes*. Detalle mural *Un martes cualquiera*.
Fotocopia Blanco y negro sobre papel de caña e hilo de bordar.
Centro de Arte Contemporáneo. Quito.

enfrentamiento con la palabra. Desde esa imagen-palabra cargada de sentido, la pérdida de iconicidad adquirió una potencia inusitada, pues intentaba poner en evidencia **la *infigurabilidad de la tragedia***.

Estas imágenes de prensa vaciadas de su soporte son montadas junto a otras. En esta dialéctica irrumpe la construcción de una constelación, de un régimen que organizaba el discurso visual: un universo de lo decible y lo mirable en 1977. Trastocar los tiempos desde el arte, trastocar los espacios desde el arte, trastocar los sentidos establecidos desde el poder o los sentidos preestablecidos. Generar nuevas relaciones, insospechadas, nuevas y establecer conflictos de sentidos: mientras la familia sin nombre deambulaba para identificar el cadáver de su hijo por las calles de La Troncal, el general con nombre, Durán Arcentales, era condecorado por el general Poveda Burbano una semana después de la matanza en la provincia de El Oro, a solo una hora de La Troncal. La familia sin nombre pero con imagen. ¿Cómo recuperar los nombres de aquellas víctimas? ¿Cómo hacer de esos nombres una imagen?

Política y montaje: campo de sentidos

Si tomar distancia o tomar posición frente

al pasado abre las posibilidades de relectura de las imágenes, otra abertura acontece cuando dos fragmentos de imágenes en apariencia disímiles, de dos campos de sentido diferentes, son montadas para generar nuevas relaciones y generar sentidos no explícitos.

El primer fragmento es la de un avión militar que sobrevuela el límite superior de la imagen. Es la búsqueda de una relación amenazante, la del poderío militar omnipresente que opera también desde el cielo y es al mismo tiempo la referencia al avión militar como “máquina del terror” que operó en las dictaduras que participaron en el “Plan Cóndor”. El segundo fragmento es la de un grupo de manifestantes en la vía Milagro-La Troncal que han construido una barricada como protesta por la matanza de los obreros del ingenio Aztra y que fue publicada como noticia en la prensa nacional. Recupero, desde la trama, los gestos corporales de la lucha y la indignación, pero los rostros son irreconocibles, diría anónimos. Me interesa establecer una relación entre archivo-anonimato e “irreconocibilidad” como distancia física y distancia temporal.

Después



Figura 7 *Protesta (boceto para mural)*. 16 Fotocopias sobre papel de caña de azúcar. 29,7 cm x 21 cm.

Alguien ha volcado bloques de piedra en el camino
 Es que quieren fotografiarnos y
 Miniaturizar las imágenes hasta la irreconocibilidad
 Y las irreconocibles imágenes
 Nos miniaturizan hasta la irreconocibilidad
 Egentligen ar vi mycket lyckliga, 1976
 Tua Frosstrom

Irreconocibilidad pero miniaturizada por la fotografía. En ese acontecer de la mirada algo de la facultad de comprender desde la imagen o como imagen se desvanece. Sin embargo un acto del pensamiento se pone en marcha a partir del poema de Tua Frosstrom: junto a esa protesta fragmentada e irreconocible, inaccesible y miniaturizada por la historia (minimizada políticamente) acontecen, en otra imagen fragmentada, cuerpos y rostros reconocibles. Esos fragmentos deconstruidos y re-montados de una protesta, en su acontecer de imagen técnica hacen posible una **operación de figuración** (Descola, 2015:134). Hacen figura, hacen “Rostro de mujeres indignadas en revuelta contra el poder militar y patriarcal” (fig. 7).

¿Qué es lo que se pone en movimiento con ese montaje? Algo así como una memoria reconstruida, refigurada, algo parecido al procesamiento de las imágenes de los sueños y las pesadillas mientras dormimos. ¿Podríamos acaso aventurar la hipótesis según la cual en una sociedad dormida las imágenes colectivas se procesan? Se re-procesan, se re-fragmentan, se vuelven a unir creando nuevas constelaciones de sentido, vuelven a constituir otra imagen a partir de la misma. ¿Podríamos acaso aventurar la hipótesis según la cual en una sociedad dormida las imágenes colectivas deben desde el arte ser re-trabajadas, reinterpretadas, *obradas* nuevamente?

Imágenes supervivientes, memorias de luchas, posibilidades nuevas de sentido... ¿Cómo opera en nuestra percepción presente ese rostro identificado como un rostro de mujer? Toda una antropología y una historia política de las emociones y de las imágenes se pone en marcha: figura, trazo, borde, contorno, disposición, mancha, trama, cuerpo, posibilidad de lo visible, ocultamiento, sentido y significación.

La metamorfosis del cuerpo político

¿Cómo hacer visible lo invisible, cómo hacer imagen de la palabra? ¿Cómo hacer imagen de lo irrepresentable, de lo inimaginable, de lo indescriptible? Frente a la literalidad y violencia del relato de los sobrevivientes: ¿cómo obrar desde el presente una imagen de la violencia de Estado? Hoy la violencia del mercado de lo visible expone nuestros cuerpos descarnados y reificados como un grotesco espectáculo en tiempos sombríos que nos amenazan. Entonces no se trata de simular, ni imitar, ni reproducir, sino de obrar en ausencia de... Trabajar sobre una representación posible del horror y que sea también y al mismo tiempo un acontecimiento sobre su inmanencia intrínseca: su propia desaparición.

En un primer momento me interesó el acontecer de la imagen bajo el agua, como una referencia al cuerpo revelado del relato de los sobrevivientes. Sin embargo, esa primera imagen “simulaba” el acontecimiento de los obreros asesinados en el canal. La búsqueda de un material acuoso y translucido me enfrentó por primera vez al azúcar y a su posibilidad expresiva y metafórica. El



Figura 8. Anuncio publicitario referéndum.
Diario el Comercio, noviembre 1977.

azúcar con toda su carga histórica de dominación y su carga económica de explotación es un material contradictorio: alimenta y nutre los cuerpos y es, al mismo tiempo, una mercancía que oprime: dulzura y poder en una dialéctica descarnada (Mintz, 1996, p. 17).

Se trata de poner en relación la materia azúcar con las imágenes del pasado, sobre un quién, es decir un cuerpo, y una vida. Y, de este modo, obrar, en esa contradicción, una posible figurabilidad del horror. Una pantalla de ámbar de azúcar (un fósil actual) con inclusiones (inmersiones) de imágenes encapsuladas de propaganda política del plebiscito de 1979 y en cuya superficie vemos rostros sin rasgos, vacíos, acompañados de un anuncio desconcertante “NO PODEMOS OCULTARNOS” (fig. 8). La referencia se transparenta y el inconsciente de la dictadura parece atravesar las palabras y los rostros vacíos.

Los obreros asesinados resurgían y acontecían desde el mismo lugar donde se ejecutaba su ocultamiento: la propaganda política pasada se metamorfosea en su potencia presente (actual). No pueden ocultarnos, no se puede ocultar, no podemos ocultarnos. El sentido de ocultamiento colectivo, ese “nos” que nos incluye: no podrán ocultarnos como rostros sin rasgos (sin figura) en un cuerpo colectivo. Una pantalla-ámbar, sin embargo, contiene otra imagen, el rostro figurable de una fotografía iluminada al óleo y reproducida como un documento superviviente de Miguel Siguencia: el primer obrero asesinado en Aztra, por la primera bala, por el primer reclamo (fig. 9).

Pero a diferencia de un fósil, el ámbar de azúcar contiene su propia contradicción. Tanto su forma como sus imágenes (su contenido) están destinadas a desaparecer. El proceso de acumulación de agua en el azúcar provoca una falta de claridad paulatina. Un primer momento de transparencia se transforma en otro de completa opacidad. Nuevamente las imágenes de desvanecen, su posibilidad de reconocimiento se anula y el olvido de la imagen y del pasado acontece. La luz permite hacer de ese objeto material natural no una superficie donde algo se refleja, sino un material relativamente espeso de donde algo surge. Es un objeto flotante dispuesto en el vacío: no unos cuerpos y el canal como lugar de inscripción de la muerte y el horror, sino un cristal de azúcar como lugar de sumersión de la imagen del horror: opacidad de la memoria y exigencia de imaginación.

Frente al desvanecimiento de la imagen en el

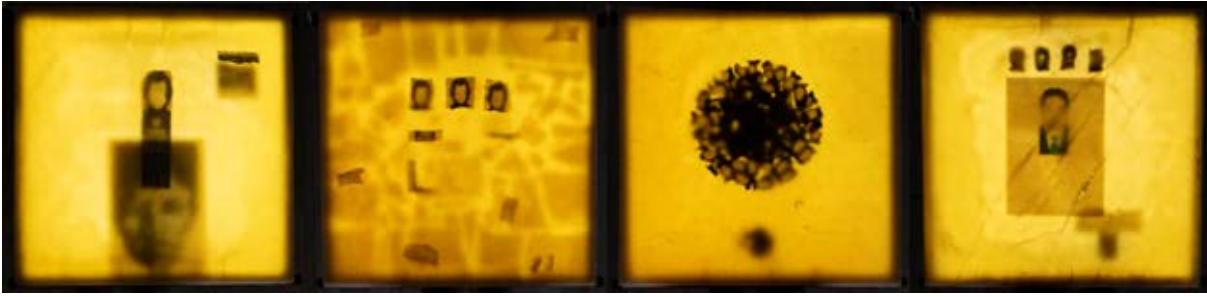


Figura 9. Placas de azúcar, incrustaciones de papel de caña, luz led y soporte metálico. 60 cm x 60 cm.

azúcar y su ilegibilidad en el mural, la voz y la palabra de María Antonia Guallpa Tenesaca abre una posibilidad de sentido sobre los acontecimientos. María Antonia, o Doña Antuca, encarna desde su relato no solo la *pietá* indígena sino la posibilidad de supervivencia de la historia.

Remontar la historia. Rostros y voces perdidas.

Al final de un largo pasillo de una casa de la ciudad del Tambo, provincia del Cañar, encuentro a María Antonia Guallpa Tenesaca, una mujer de 67 años. Su esposo, Manuel María Siguencia Andrade, trabajaba como zafrero en el ingenio Aztra y, durante las protestas de 1977, su cuerpo fue herido por arma de fuego por reclamar la violencia con la que la policía reprimía a los manifestantes:

Estaban sentados en unos cables y ha llegado la policía más o menos ya a las seis de la tarde, dizque han llegado 700 policías. Les presentan primero a los macheteritos. Los policías han estado violando a las mujeres verá. Entonces ahí es que mi finadito ha dicho -su compañero conversó eso- ¡ desgraciados, no hagan así a la pobre gente ¡ y dizque ahí blum, al suelo, le pegan un balazo. Así él se cae baleadito... ha sido en el tórax izquierdo y ya cuando cae, le botan pateando y le botan todito al canal, al agua. De ahí le habían sacado y le habían puesto con el número uno.

Es la primera vez en 42 años que María Antonia narra los sucesos de 1977 públicamente. Al exponer su relato, al hacer figura desde la palabra, el recuerdo sale a flote y se revela:

Bajé a La Troncal ya cuando mi cuñado y mi suegra me avisaron. Así, me ido nomas, cargué a mi niño y largo. No han podido reconocer, no había su nombre porque la cédula estaba en su cuarto. Yo no hallaba el nombre de él en la lista que estuvo de muertos. Daba gracias a diosito. Yo decía no ha de ser, ojalá no se haiga muerto. No hallo el nombre de él y yo un

poquito ya me consolaba y de ahí vuelta nos vamos al ingenio y ahí está la policía: ¡Que vaya a reconocer la esposa, gritan! - porque ahí adentro estaban amontonados los cuerpos - no dice otro policía, como va a ir la señora que está cargando al bebé. Que vaya un hermano, entonces va mi cuñado, pero yo ya le vi a mi marido ahí, ha estado a la llegadita entre los hombres ahí, aquí está mi marido y yo me largué a llorar amargamente, viene mi cuñado y me dice ahí está muertito. El primerito se ha muerto verá, a él primerito le ha tocado el balazo...

Cuando lo reconoció, el cuerpo de Manuel María llevaba en el pie izquierdo una etiqueta con el número uno. Fue el primer obrero asesinado el 18 de octubre de 1977. Manuel María fue enterrado en el cementerio de El Gun, un pequeño poblado cubierto de niebla en la ladera oriental de la cordillera, junto al antiguo camino que unía Cañar con la ciudad de La Troncal. Antuca y sus hijos van cada 18 de octubre a dejar flores en el cementerio desde hace 42 años.

Frente a lo inimaginable y lo no figurable, frente a aquello que no puede ser imagen aún, quizás escuchar y no ver sea la única forma de reincorporar la memoria del horror y la oscuridad y configurar un sentido común, colectivo del horror.

Una emoción política

Algunas de estas imágenes permanecieron latentes en las páginas de una revista y un periódico, otras acumularon polvo en un oscuro cajón y unas pocas están aún expuestas en la pared de una organización indígena y sindical. Permanecieron latentes en nuestra memoria colectiva y hoy se manifiestan como un síntoma. ¿Nuestro presente sería distinto sin la matanza de Aztra? ¿En que cambió nuestro devenir político a partir de la muerte



Figura 10. “María Antonia Gualpa”. Proyección video y audio sobre pantalla de papel de caña de azúcar. 180 cm x 240 cm.

de 25 obreros y la desaparición de 80? ¿Acaso nuestra democracia reciente surgió desde la impunidad de un crimen de Estado? ¿Por qué los crímenes y delitos que quedan impunes son cometidos en contra de los indígenas, los trabajadores, los zafreros, los pueblos?

Entonces estas imágenes no estarían tan alejadas de la realidad actual: Tiink o Nankints; porque interrogan “la relación entre el Estado y la violencia, entre nación y orden represivo, entre nación, racismo y patriarcado” (Giunta, 2014). El presente se vincula con el pasado y lo trae en un momento de urgencia para comprender desde la imagen cómo las prácticas de ocultamiento, borramiento y silencio de ayer no se diferencian de las del presente.

Referencias

- Cueva, A. (1998). *El proceso de dominación política en el Ecuador*. Quito: Editorial. Planeta
- Buitrón, L. y otros. (1985). *Aztra Perdón y Olvido de una Masacre*, *Revista del CEDEP* (centro de educación popular), 14.
- Didi Huberman, G. (2012). *Peuples exposés, peuples figuants*. Loeil de l'histoire 4. France: Gallimard
- Didi Huberman, G. (2016). *Peuples en larmes, Peuples en armes*. L'oeil de l'histoire 6. France: Gallimard
- Descola, P. (2015). *La double vie des images*. Penser l'image II. *Anthropologies du visuel*, pp. 131-145)
- Feirstein D. (2012) *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Garrido, M. *Memorias y representaciones de la matanza de los trabajadores de Aztra 1977*. Pacarina del Sur - <http://pacarinadelsur.com/home/huellas-y-vozes> [en línea]; México.
- Giunta, A. (2014). *Arte, memoria y derechos humanos en Argentina* », *Artelegie*, 6.
- Ginzburg, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. España: Muchnik editores.
- Gómez-Moya, C. (2012). *Archivos visuales en la época de la desclasificación digital: aproximaciones al proyecto Human Rights / Copy Rights*. Sujetos de/al Archivo. E-misférica. Volumen 9. Número 1 y 2. 2012. URL: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-91/gomezmoia>
- Granda, V. (1979). *La Masacre de Aztra. El crimen más espantoso de la dictadura del triunvirato militar*. Cuenca: Universidad de Cuenca.

Jelin, E. (2002) . *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Editorial Siglo XXI.

Mintz, S. (1996). *Dulzura y Poder: el lugar del azúcar en la historia moderna*. México: Siglo XXI.

Ranciére, J. (1996). *El desacuerdo. Política y Filosofía*. Buenos Aires: Edición Nueva Visión.

Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, Lima: Editorial. Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Fotografías de registro muestra: Francois Laso y Ricardo Bohórquez