



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Volumen CIII N° 214
Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador



BOLETÍN DE LA ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

**Volumen CIII
N° 214**

**Julio–diciembre 2025
Quito–Ecuador**

ACADEMIA NACIONAL DE HISTORIA

Director	Dr. Cesar Alarcón Costa
Subdirectora	Dra. América Ibarra Parra
Secretario	Ac. Diego Moscoso Peñaherrera
Prosecretaria	Ac. Ingrid Diaz Patiño
Tesorero	Dr. Claudio Creamer Guillén
Bibliotecario archivero	Lcdo. Carlos Miranda Torres
Jefe de Publicaciones (e)	Dr. José Echeverría-Almeida
Relacionador Institucional	Dr. Eduardo Muñoz Borrero

COMITÉ EDITORIAL

Dr. José Echeverría Almeida	Presidente
Dr. Jorge Ortiz Miranda	
Dra. Rocío Rosero Jácome	
Dra. Libertad Regalado Espinoza	
MSc. Bayardo Ulloa Enriquez	
Dr. Wilson Gutiérrez Marín	
Dr. Álvaro Mejía Salazar	(alterno)
Dr. Sebastián Donoso Bustamante	(alterno)

EDITOR

Dr. José Echeverría-Almeida	Universidad Técnica del Norte
-----------------------------	-------------------------------

EDITORES DE MONOGRÁFICO

Iván Rodrigo Mendizábal
Christian León
Matteo Manfredi
Claudio Creamer

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Katarzyna Dembic	Universidad de Varsovia-Polonia
Dr. Silvano Benito Moya	Universidad Nacional de Córdoba/CONICET- Argentina
Dra. Elissa Rashkin	Universidad Veracruzana-México
Dr. Stefan Rinke	Instituto de estudios latinoamericanos/ Freie Universität Berlin-Alemania
Dr. Carlos Riojas	Universidad de Guadalajara-México
Dra. Cristina Retta Sivoella	Instituto Cervantes, Berlin- Alemania
Dr. Claudio Tapia Figueroa	Universidad Técnica Federico Santa María – Chile
Dra. Emmanuelle SinarDET	Université Paris Ouest - Francia
Dr. Roberto Pineda Camacho	Universidad de los Andes-Colombia
Dra. María Letícia Corréa	Universidade do Estado do Rio de Janeiro-Brasil
Dr. Roger Pita Pico	Investigador Academia Colombiana de Historia-Colombia
Dr. Justo Cuño Bonito	Universidad Pablo de Olavide-España
Dr. Héctor Grenni Montiel	Universidad Don Bosco- San Salvador
Dr. Pablo Solórzano Marchant	Universidad Católica Silva Henríquez – Chile
Dr. Tomás Caballero Truyol	Universidad del Atlántico – Colombia
Dr. Julio César Fernández	Universidad Nacional Pedro R. Gallo – Perú
Dra. Laura Falceri	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Jairo Bermúdez Castillo	Universidad Sergio Arboleda – Colombia
Dr. Renato Ferreira Machado	Facultad Salesiana de Porto Alegre – Brasil
Dr. Saúl Uribe Taborda	Universidad Politécnica Salesiana – Ecuador
Dr. Juan Cordero Íñiguez	Academia Nacional de Historia – Ecuador
Dra. Olga Zalamea Patiño	Universidad de Cuenca

BOLETÍN de la A.N.H.

Vol. CIII

Nº 214

Julio-diciembre 2025

© Academia Nacional de Historia del Ecuador

ISSN N° 1390-079X

eISSN N° 2773-7381

Portada: Alegoría con motivo del centenario de su emancipación política.

Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 1943.

Diseño e impresión

PPL Impresores 2529762 Quito

landazurifredi@gmail.com

Diciembre 2025

Esta edición es auspiciada por el **Ministerio de Educación, Deporte y Cultura**

Libro de distribución gratuita

USOS SOCIALES DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA DE DOLORES CACUANGO EN LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO SOCIAL EN EL ECUADOR DEL SIGLO XXI

Paula Parrini¹

Resumen

Ese artículo es el resultado de una investigación en la que se analiza los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuango en la construcción del imaginario social en Ecuador del siglo XXI; desde el territorio de los Estudios Visuales, empleando una metodología que combina el análisis de archivos con la investigación etnográfica, se revisa cómo las imágenes de *Dolores Cacuango* han circulado en el espacio público generando memorias colectivas específicas. El estudio pone en relieve la historia de un personaje importante para la dignidad del pueblo indio; aborda también la omisión histórica y política de su imagen, por lo que intenta ser esa *grieta* para hacer una (*re*)escritura de la historia que permita reivindicar y comprender mejor la figura de Dolores Cacuango, su legado, su lucha social y política. Existen varios usos sociales de la representación fotográfica de Dolores, por diversos actores que pertenecen a grupos considerados como *subalternos* en la mayoría de los casos; el contexto en que se usa la imagen es en el de la *lucha social* contemporánea. Esos usos sociales han edificado unos imaginarios, los cuales solamente están presentes, y en distinta medida, en algunos actores de la sociedad, mientras que otros desconocen por completo la historia y la existencia del personaje.

¹ Magíster en Comunicación con mención en Visualidad y Diversidades por la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Técnica Particular de Loja. Fotógrafa, realizadora y productora independiente de cine. Investigadora de las imágenes fundadora del Colectivo interdisciplinar Registro Aurora. Correo: zapatosazules@gmail.com.

Palabras clave: Dolores Cacuangó, Fotografía, Estudios visuales, Memoria, Mujeres indígenas.

Abstract

This article is the result of a research that analyzes the social uses of the Dolores Cacuangó's photographic image representation in the Ecuador's twenty-first century visual and social imaginary construction. As starting point, we take the Visual Studies using a methodology that combines ethnographic research with archive analysis. Both, denote how Dolores Cacuangó's images circulated in the public sphere generating specific collective memories. The study lightens the history of an important character for the indian people's dignity. It also, addresses, the historical and political omission of her image; therefore, is this fissure what makes a rewrite of a history that allows a vindication and a better comprehension of Dolores Cacuangó's figure through her legacy in social struggle and in politics. There exist many social uses of Dolores Cacuangó's photo representation. First, the visual idea that many social actors considered as secondary in most cases, have made of themselves in a contemporary social struggle scenario. These social uses have built some imaginary that we find present with certain extend, only in a few parts of this social stage. Still, it appears completely inexistence for a more diverse and desirable social actor's play.

Keywords: Dolores Cacuangó, Photography, Visual studies, Memory, Indigenous women.

Introducción

Este trabajo de investigación se inscribe en el ámbito de los Estudios Visuales en el campo de la Comunicación; examina los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó en la construcción del imaginario social en Ecuador del siglo XXI. Para ello, en primer lugar, se realiza una revisión de la historia de vida, su lucha y su trayectoria, en un propósito de evidenciar cómo el relato de *nación*, en la *historia oficial*, ha mantenido a Dolores Cacuangó en los márgenes.

Dolores Cacuangó fue una mujer indígena de gran trascendencia para el país. Reflexionó sobre la importancia del idioma y la alfabetización en las relaciones de poder, y en 1946 fundó las primeras escuelas bilingües español-quichua en Ecuador, con la colaboración y apoyo de María Luisa Gómez de la Torre, Nela Martínez Espinoza y el Partido Comunista.

Esta investigación constituye un ejercicio de narrar otra historia y de reconocer a personajes relevantes que cambiaron el rumbo del país, dejando un legado notable marcado por la lucha y la insumisión. Dirige la mirada hacia el pasado con el propósito de construir un presente en el que la memoria sea una herramienta de dignidad e igualdad.

En este marco, se realiza un recorrido por cuatro archivos seleccionados: dos archivos públicos como el archivo del INPC -Instituto Nacional de Patrimonio Cultural- y el Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio, y dos privados, como el archivo Blomberg y el archivo Martínez-Meriguét, con el objetivo de identificar y localizar las representaciones fotográficas existentes de Dolores Cacuangó. Asimismo, se indaga en torno a cómo fue retratada, por quién y qué mirada se proyectó sobre su cuerpo indígena. Finalmente, se presenta un inventario visual sobre los usos sociales de dichas representaciones, observando quiénes son los actores que las emplean y en qué contextos lo hacen.

La metodología de este trabajo se sustenta en un estrecho diálogo entre el análisis de archivos, la oralidad y la escucha activa,

con el objetivo de aportar a los Estudios Visuales y a la construcción de sentido. Se desarrolló un proceso participativo con la comunidad mediante encuestas y entrevistas, y se seleccionó a dos mujeres destacadas por su producción audiovisual, quienes han reivindicado la figura histórica y política de Dolores Cacuangó desde su propia trinchera. El propósito fue identificar las grietas que permitan escribir una historia-otra, a partir de los imaginarios y el pensamiento de una de las mujeres más relevantes en la historia del Ecuador.

¿De qué hablamos cuando hablamos de pasado?

¿Qué es lo primero que viene a nuestra mente cuando escuchamos la palabra *pasado*? Tal vez pensamos en imágenes y textos históricos que nos remiten a personajes de otra época, como Abdón Calderón –el héroe niño– o incluso el héroe no héroe. En las escuelas, se relata la historia del héroe niño y se repite la misma imagen: un joven Abdón cayendo con una bandera sujeta entre los dientes.

Este trabajo propone reflexionar sobre la imagen histórica de la lideresa indígena ecuatoriana Dolores Cacuangó, fundadora de la Federación Ecuatoriana de Indios –FEI– en la década de 1940. Ella fue una mujer que cuestionó el papel del lenguaje y comprendió la importancia de aprender el idioma del poder para frenar abusos y reivindicar una vida digna para el pueblo indígena, afroecuatoriano, las mujeres y los obreros.

En este contexto, se analiza cómo se construyen imaginarios alrededor de determinados personajes y de las representaciones visuales que circulan sobre ellos, observando que algunas tienen mayor presencia que otras. Tal es el caso de la imagen de Manuela Sáenz –la libertadora del Libertador– o la del héroe niño Abdón Calderón, en contraste con la escasa difusión de la imagen de Dolores Cacuangó.

La evidencia sugiere que la representación fotográfica de Dolores Cacuangó ha tenido poca circulación. A pesar de la relevancia de su historia, cabría esperar que su figura estuviera mucho más presente en el imaginario social de la población ecuatoriana. Sin em-

bargo, toda una generación parece haberla arrinconado, relegándola a los territorios del olvido y la desmemoria, espacios a los que también la historia oficial la ha confinado, y de los que apenas en los últimos años ha comenzado a emerger tímidamente.

¿Quién se beneficia de su ausencia en la historia oficial? ¿Desde qué lugar se escribe la historia? Ante estas preguntas, llega a mi mente Gabriela Wiener y la lectura de *Huaco Retrato*, en la que afirma: “La historia es blanca y masculina”.² Y tiene razón.

Este trabajo entonces propone indagar en los usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó en la construcción del imaginario social ecuatoriano del siglo XXI. ¿Quién ha utilizado los retratos de Dolores Cacuangó? ¿Con qué fines y en qué espacios? ¿Cuál ha sido la incidencia de esa imagen? ¿Quién la produjo, en qué contexto y con qué propósito?

A partir de estas inquietudes, comienza un viaje por lo visual, tomando como punto de partida un retrato anónimo de Dolores Cacuangó que forma parte del archivo Martínez-Meriguet, propiedad personal de Nela Martínez Espinoza y su pareja, Raymond Meriguet. Este fondo documental conserva manuscritos, fotografías (por ej.: Imagen 1), libros, cartas originales y documentos epistolares que Nela Martínez intercambiaba con Joaquín Gallegos Lara.

El archivo es custodiado por su hija, Nela Meriguet Martínez, la cual ha asumido la tarea de preservar y organizar el legado documental de sus padres, contribuyendo de manera significativa a la conservación de la memoria nacional. Este acervo constituye una fuente indispensable para el estudio de la historia ecuatoriana.

Las representaciones fotográficas construyen nuestro imaginario y también el imaginario que tenemos del otro: quién fue, qué hizo y cómo fue, en un marco temporal determinado. Las imágenes generan conocimiento. Georges Didi-Huberman sostiene, en referencia a la imagen fotográfica, que “una de sus grandes fuerzas es crear tiempo síntoma –interrupción en el saber– y conocimiento –interrupción en el caos–”.³

² Gabriela Wiener, *Huaco retrato*, Literatura Random House, Bogotá 2021, p. 112.

³ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 26.



Imagen 1. Fotografía de Dolores Cacuangó.

Fuente: Archivo Martínez-Meriguet, autor anónimo. Año 1944 aproximado. Quito, Ecuador.

En este sentido, la imagen, cuando irrumpe –lo hace como síntoma–, implica a su vez un conocimiento. Podría entenderse como “una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios, fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos, que no puede, como arte de la memoria, aglutinar”.⁴

La irrupción –como síntoma– nos sitúa frente a una imagen como un conocimiento construido, producto de la información que aporta y de la interpretación que se realiza a partir de ella. Esa información e interpretación constituyen una representación. Citemos así a Stuart Hall: “La representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje”.⁵

⁴ Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes...*, cit., p. 35.

⁵ Stuart Hall, *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, ed. Eduardo Restrepo,

Sobre la representación, el propio Hall afirma que “es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están en el lugar de las cosas o las que representan”.⁶ Pongo énfasis, por tanto, en el lenguaje de las imágenes y en su papel en la construcción de la memoria colectiva.

Los *Ilustres* nos conquistaron con imágenes; a través de ellas aparecimos, aprendimos, nos colonizaron, nos organizaron y, finalmente, nos desaparecieron. El “Nuevo Mundo” se construyó con imágenes, y esas mismas imágenes sirvieron para colonizar y canibalizar – apareció entonces el cuerpo del monstruo –. Ellos crearon nuevos imaginarios a partir de lo que se conoce como el “testigo ocular”, según plantea Joaquín Barriandos en *La colonialidad del ver: Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico*, citando a Peter Hulme.⁷

Las representaciones fotográficas étnicas y sus usos sociales nos permiten evidenciar y, a la vez, poner en valor la presencia de estas representaciones en la construcción de los imaginarios nacionales. Estas imágenes han sido utilizadas social y políticamente con fines ideológicos, culturales y taxonómicos, siempre con el objetivo de catalogar y ejercer algún tipo de control, ya sea sobre los grupos representados o sobre el imaginario que dichos grupos pueden generar.

Un ejemplo significativo en este campo es la investigación de Inés Yujnovsky, *Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI*, que analiza la incidencia de las relaciones de poder que ciertas representaciones de grupos indígenas ejercen sobre nuestra comprensión, tanto del pasado como del presente.⁸ En este marco, como diría Quijano:

Catherine Walsh, y Víctor Vich, 2a., Instituto de Estudios Peruanos; Envió editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Lima. 2010, p. 448.

⁶ Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 447.

⁷ Joaquín Barriandos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, *Nómadas*, n.º 35, 2011, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537>.

⁸ Inés Yujnovsky, “Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI”, *Memoria y Sociedad* 21, n.º 43, 2017.

Se funda una imposición clasificatoria racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal.⁹

Existen trabajos dedicados al análisis de las representaciones fotográficas que reflexionan, de manera específica, sobre la representación de las mujeres indígenas. En “Imágenes en disputa: Representaciones de mujeres indígenas de la sierra ecuatoriana”,¹⁰ Andrea Pequeño Bueno analiza las imágenes que se construyen y circulan en las distintas esferas de la sociedad. Se pregunta también qué representaciones se generan desde el propio sector indígena, especialmente desde las mujeres y sus colectividades.

Asimismo, encontramos la investigación de Michelle Moreira, “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”,¹¹ que examina cómo la fotografía deja de ser únicamente un objeto de análisis para convertirse en un campo más amplio, ligado a sus relaciones con diversas áreas y prácticas culturales.

Estas prácticas se desarrollan en el territorio de los usos sociales de la fotografía. Para Pierre Bourdieu, los usos sociales de la fotografía:

Se organizan con relación a su definición social (...) para comprender plenamente su significación y función, hay que plantearse la cuestión de las condiciones psicológicas de posibilidad de esos usos sociales; hay que preguntarse en qué y por qué la imagen fotográfica está pre-dispuesta a asumir las funciones sociales que ordinariamente le han sido asignadas.¹²

9 Anibal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2.5 (2011), pp. 5, doi:10.32870/cl.v0i5.2836.

10 Andrea Pequeño Bueno, “Imágenes en disputa: Representaciones de mujeres indígenas de la sierra ecuatoriana”, masterThesis, Flacso sede Ecuador, 2006, <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/133186>.

11 Michelle Moreira, “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”, *Fotocinema: Revista científica de cine y fotografía*, n.º 22, 2021.

12 Pierre Bourdieu, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado, Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2003, p. 329.

El uso social supone un agrupamiento o una intención. Cuando no existe una convocatoria explícita y nace de forma “espontánea”, es porque se ha creado un imaginario; es decir, se generan esas condiciones psicológicas a las que hace referencia Bourdieu. Sobre estos imaginarios contruidos, Armando Silva sostiene que “la construcción imaginaria pasa así por múltiples estandartes de narración ciudadana, pero por debajo de todos sus relatos corre, como fuente primaria de un acontecimiento psíquico, la figura oscura y densa del fantasma social”.¹³

¿A qué fantasma social se refiere Silva? A esa creencia implantada que atraviesa la sociedad y que nos permite simbolizar nuestra realidad. Como él explica: “Lo imaginario afecta los modos de simbolizar aquello que conocemos como realidad y esta actividad se cuela en todas las instancias de nuestra vida social”.¹⁴ En esa misma línea, José Luis Pintos define los imaginarios sociales como: “aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social”.¹⁵

Uno de los trabajos más notables en Latinoamérica sobre esta temática es la investigación de Deborah Poole en Perú, plasmada en *Visión, raza y modernidad, una economía visual del mundo andino de imágenes*.¹⁶ En esta obra, Poole analiza las representaciones fotográficas producidas a inicios del siglo XX en el Perú, explorando cómo dichas imágenes configuraron un imaginario que reproducía ideas clasistas, racistas y de blanqueamiento presentes en las jóvenes naciones latinoamericanas de ese periodo.

También son fundamentales los textos y reflexiones de Silvia Rivera Cusicanqui, pensadora decolonial que nos invita a mirar el pasado para transitar el presente.¹⁷ Al mirar hacia atrás, podemos vi-

13 Armando Silva, *Imaginarios urbanos (Cultura y comunicación urbana)*, *Comunicación Social*, 3a., Tercer Mundo, Bogotá, 1997, p. 98.

14 Armando Silva, *Imaginarios urbanos...*, cit., p. 90.

15 Juan Luis Pintos, *Los imaginarios sociales: La nueva construcción de la realidad social*, Editorial Sal Terrae, Bilbao 1995, p. 8.

16 Deborah Poole, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. Maruja Martínez, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 2000.

sualizarnos, y en ese “nos” se da el encuentro con el imaginario que construimos y que, a su vez, nos construye. En esta misma línea se ubican las investigaciones de Raquel Rodas, quien ha realizado una profunda historización de la vida de Dolores Cacuangó y de otras mujeres que tuvieron un papel protagónico en la reivindicación de los derechos de las mujeres en Ecuador. Trabajos como *Dolores Cacuangó: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*,¹⁸ ofrecen una poderosa reseña de quién fue esta lideresa y de su labor, convirtiéndola en un personaje central para la presente investigación.

Cómo se (nos) construye la memoria

Entendemos por representaciones todas aquellas manifestaciones mediante las cuales evidenciamos y damos sentido al mundo. Como sostiene Stuart Hall, “la representación es la producción de sentido”.¹⁹ Él mismo plantea que “el sentido es producido por la práctica, por el ‘trabajo’ de la representación. Es construido mediante la significación, es decir, por las prácticas que producen sentido”.²⁰

Una de estas prácticas es la representación fotográfica, que ha permitido a la humanidad generar y reproducir imágenes con las cuales se construyen sentidos y memorias colectivas. Si aceptamos que las representaciones producen sentido, como afirma Hall, es pertinente indagar qué sentidos han generado las representaciones fotográficas de Dolores Cacuangó.

Nos preguntamos entonces: ¿Cómo operan las imágenes en la construcción de personajes, héroes y heroínas en la vida nacional de un país? ¿De qué manera actúa la agencia de la imagen en la consolidación del imaginario social? ¿Qué usos sociales ha tenido la representación fotográfica de Dolores Cacuangó, en qué espacios y

17 Ana Cacopardo, “‘Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible’. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui”, *Andamios* 15, n.o 37, 2018.

18 Raquel Rodas, *Dolores Cacuangó: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, Quito, 2007.

19 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 448.

20 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 457.

momentos, y qué imaginarios y memorias existen actualmente en torno a su figura?

El tema planteado es complejo, pues nos lleva a discutir la escasa y casi desconocida representación fotográfica de una mujer indígena: una lideresa del siglo XX. El cuerpo indígena femenino, en aquel contexto histórico, no despertaba interés salvo para ser objeto de una representación taxonómica y antropométrica, como las fotografías realizadas por José Domingo Laso en el Ecuador de finales del siglo XIX e inicios del XX. Estas imágenes han sido analizadas magistralmente por su bisnieto, el fotógrafo y teórico de la imagen François Laso, en *La huella invertida: antropología del tiempo, la mirada y la memoria, fotografía de José Domingo Laso 1870-1929*.²¹ En la mayoría de los casos, el cuerpo indígena femenino estaba asociado únicamente a la reproducción de la fuerza de trabajo, invisibilizando otras dimensiones sociales, políticas y culturales de su existencia.

Se (nos) construye una memoria y un relato nacional a partir de imágenes que muestran al personaje y su representación, imágenes que poseen agencia, en el sentido planteado por “la vida social de las imágenes”²² y de la visualidad entendida como operación productora de sentido, según lo proponen Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano en *Culturas visuales desde América Latina*.

Este relato nacional se configura a través de distintas representaciones que son catalogadas, clasificadas, archivadas y puestas en circulación dentro de contextos determinados. El Estado es, por lo general, quien se encarga de robustecer dicho relato mediante la proyección de la imagen de sus líderes y lideresas.

Si bien pueden existir agrupaciones e instituciones que favorezcan la construcción y difusión de la imagen de un personaje específico, en el caso de Dolores Cacuangó –lideresa indígena de relevancia nacional e internacional– el análisis se centra en la pers-

21 François Laso Chenut, *La Huella Invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La Fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, CDF Ediciones, Montevideo, 2011).

22 Deborah Dorotinsky Alperstein y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, ed. Rían Lozano y Deborah Dorotinsky Alperstein, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2022, p. 22

pectiva del Estado-nación. Este se construye, precisamente, a partir de las presencias y ausencias de representaciones fotográficas o visuales de diversos personajes, así como de las formas y momentos en que dichas imágenes son puestas en circulación.

Nos acercamos aquí a lo que señala Jesús Martín-Barbero cuando habla de: “El resultado del encuentro de la vivencia colectiva que aún, deformándolo, la legitima socialmente”.²³ Pero ¿qué sucede si no encontramos las imágenes necesarias para ese encuentro que él menciona? ¿Qué ocurre si no existen suficientes representaciones o, en caso de existir, carecen de circulación significativa dentro de un contexto que permita conocer y legitimar socialmente a dicho personaje? Si no hay producción ni circulación de esas imágenes, este simplemente desaparecerá del imaginario colectivo. ¿Cómo influye la historia oficial en nuestra predisposición para no identificarnos con una mujer indígena, o incluso para desconocer su existencia? En este punto, se evidencia cómo el Estado ofrece un único encuadre de la historia. El imaginario social se construye, entonces, a partir del encuadre que se selecciona para mirar y del modo en que se elige hacerlo, todo ello mediado por un aparato cultural que condiciona nuestra mirada.

Ese aparato determinante está conformado por las construcciones sociales que se articulan a través de las normas que el Estado establece para dominar: una normalización orientada al control de la producción y el consumo, que favorece plenamente al sistema capitalista. Como señala Hall: “*La nación, el Estado-nación, está crecientemente sitiado desde arriba por la interdependencia del planeta, por la interdependencia de nuestra vida ecológica, por la enorme interpenetración del capital como fuerza global*”.²⁴

Las representaciones fotográficas existentes de Dolores Caucango fueron realizadas por hombres europeos, desde una mirada eminentemente eurocentrista, y no han sido exhibidas ni visibilizadas de manera significativa. Si retomamos lo planteado por Hall

23 Jesús Martín-Barbero, De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía, *Anthropos*, 2010, Barcelona, p. 180.

24 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 343.

sobre la fotografía, en el sentido de que “*es uno de los lenguajes en los que las personas hablan de su propio pasado y su propia experiencia y construyen su propia identidad*”,²⁵ podemos afirmar que la historia oficial no se interesó en que Dolores Cacuangó pudiera construir su propia identidad visual y, a través de ella, proyectar un sentido que trascendiera lo establecido.

Las imágenes desempeñan un papel fundamental en la producción de sentido y en la construcción de la memoria. Contienen códigos que hemos incorporado socialmente y que, en consecuencia, moldean nuestro pensamiento y nuestra forma de habitar y codificar el mundo. Una de las maneras en que las imágenes codifican el mundo que habitamos es mediante su uso en las distintas esferas públicas de la sociedad.

Estos usos de la fotografía abarcan todas las prácticas ligadas a sus hábitos de producción y consumo y que Bourdieu los ha señalado como los usos sociales de la fotografía en *Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*.²⁶ A partir de ellos, se van configurando relatos, imaginarios, así como ausencias y omisiones de diversos personajes, motivadas por distintas razones o circunstancias. Desde que Bourdieu describiera los usos sociales de la fotografía, cabe decir que estos han cambiado sustancialmente gracias al contemporáneo desarrollo tecnológico digital.

Los usos sociales de la fotografía generan una circulación de imágenes, y esas imágenes, en su circulación, producen sentido. Ese sentido, como señala Hall, “*cambia históricamente y nunca está fijado definitivamente, entonces (...) –captar el sentido– debe implicar un proceso activo de interpretación. El sentido debe ser activamente ‘leído’ o ‘interpretado’*”.²⁷

Es en el proceso interpretativo donde el sentido produce imaginarios. Estos imaginarios sociales constituyen “*aquellas representaciones colectivas que rigen los sistemas de identificación y de integración social y que hacen visible la invisibilidad social*”.²⁸

25 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 347.

26 Pierre Bourdieu, *Un arte medio...*, cit.

27 Stuart Hall, *Sin garantías...*, cit., p. 460.

Ocultar la historia –poner un velo– implica ejercer, de forma arbitraria, una acción de invisibilización. Este ocultamiento evidencia la existencia de una historia subalterna, protagonizada por personajes subalternos que, según la narrativa dominante, no merecen ser nombrados. En gran parte, se trata de historias protagonizadas por mujeres, sistemáticamente anuladas. Aquí cabe recordar una frase que se le atribuye a Virginia Woolf: “Durante la mayor parte de la historia, anónimo tenía nombre de mujer”.²⁹

Vivimos en un sistema-mundo que restringe el reconocimiento y la legitimidad de una mujer indígena, que constantemente nos induce a dudar de su ser y de su cuerpo. Esto nos sitúa en lo que Aníbal Quijano denomina colonialidad del poder: un “universo de relaciones intersubjetivas de dominación bajo hegemonía eurocentrada”.³⁰ Estos imaginarios sociales generados desde la historia oficial son los que debemos desmontar, para abrir paso a otras posibilidades de discurso y a nuevas lecturas de los acontecimientos.

Dolores Cacuango en la memoria, una *historia-otra*

Dolores Cacuango, una de las mujeres más lúcidas de la historia de Ecuador, ha tenido una representación fotográfica escasamente difundida. Los usos sociales y políticos de su imagen están vinculados a sus luchas y a su causa; sin embargo, sostenemos que Dolores Cacuango podría convertirse en uno de los íconos más significativos de la historia ecuatoriana. Su imagen, con una mayor circulación, podría contribuir a generar un imaginario de heroína nacional, inscrito en un nuevo relato que narre una historia-otra.

Reflexionar sobre las imágenes de mujeres indígenas y revisar su legado es un ejercicio de memoria colectiva. Como señala Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen*:

28 Armando Silva, *Imaginarios urbanos...*, cit., p. 90.

29 Vianey Mejía, ‘Anónimo es una mujer: Virginia Woolf’, Blog, Igualdad de Género UNAM, 25 enero 2024, <https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/01/anonimo-es-una-mujer-virginia-woolf/> undefined.

30 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder...”, cit., p. 5.

La descolonización solo puede realizarse en la práctica. Se trata, empero, de una práctica reflexiva y comunicativa fundada en el deseo de recuperar una memoria y una corporalidad propia (...) una reactualización / reinención de la memoria colectiva en ciertos espacios / tiempos del ciclo histórico.³¹

Nos proponemos construir esa *historia potencial* de la que habla Azoulay, la cual,

(...) es al mismo tiempo un esfuerzo por crear nuevas condiciones tanto para la apariencia de las cosas como para nuestra apariencia como narradores (...) la historia potencial es un intento por desarrollar un nuevo modelo para la escritura.³²

Dolores Cacuangó nació en San Pablo Urcu, cantón Cayambe, dentro de una parcialidad de la hacienda Moyurco, el 26 de octubre de 1881. Era hija de Andrea Quilo y Juan Cacuangó, ambos *indios conciertos*. Se les denominaba así “porque habían hecho un pacto tácito o explícito con el patrón para trabajar bajo este régimen”.³³ Dicho sistema obligaba a la población indígena a realizar labores agrícolas de forma vitalicia y hereditaria, sin remuneración, manteniendo una dependencia directa de la tierra.

Fue una mujer luchadora y valiente, rodeada por las injusticias de su tiempo. A los veinte años escapó hacia Quito, abandonando la casa de curas donde había sido llevada para trabajar. Allí le habían indicado que debía casarse y procrear, con el objetivo de aumentar la fuerza de trabajo. Partió con los arrieros que viajaban dos veces al mes a la ciudad y consiguió empleo en la casa de un militar, donde permaneció durante varios meses y aprendió español.

Cacuangó comprendió que el lenguaje era una herramienta fundamental en las relaciones de poder. Reconoció la necesidad de aprender y enseñar español para establecer comunicación con quie-

31 Silvia Rivera Cusicanqui, *Sociología de la imagen: Miradas ch'ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015, p. 28.

32 Azoulay, Ariella, *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez y Romy Magamba Steffen (Conaculta, 2014), pp. 58-59.

33 Raquel Rodas, *Dolores Cacuangó: Pionera...*, cit., p. 14.

nes ostentaban autoridad. Con esa convicción, decidió regresar al campo, a Cayambe, y fundar las primeras escuelas bilingües –ki-chwa-español– del país.

Su propuesta revela una lucidez extraordinaria. Dolores Cacuango estuvo atravesada por múltiples subalternidades: *mujer, pobre, analfabeta e indígena*. Aun así, poseía una capacidad notable y una profunda sensibilidad en el territorio del lenguaje: entender, procesar, transmitir y militar, poner el cuerpo y hablar desde el cuerpo. Desplegar estos procesos no debió ser sencillo para una mujer con esas condiciones en la década de 1940.

¿Qué pasó con la historia de este personaje y su imagen? ¿Qué agentes actuaron para que ella no sea tan conocida frente a la enorme trascendencia de sus actos y lucha? La respuesta que encuentro es el *racismo*: ese mecanismo que construye la alteridad desde una lógica de dominación, generando una percepción del otro como inferior. En palabras de María Lugones, en *Colonialidad y género*:

La invención de la “raza” es un giro profundo, un pivotear el centro, ya que reposiciona las relaciones de superioridad e inferioridad establecidas a través de la dominación. Reconoce la humanidad y las relaciones humanas a través de una ficción, en términos biológicos”.³⁴

Otra respuesta que encuentro se relaciona con el *género*; Lugones también aborda la interseccionalidad entre raza y género:

La interseccionalidad revela lo que no se ve cuando categorías como género y raza se conceptualizan como separadas unas de otras. La denominación categorial “construye” lo que nombra (...) para las mujeres. La colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del Estado colonial fue la creación de mujeres como categoría.³⁵

Dolores Cacuango fue una mujer fuerte, capaz de superar estigmas y prejuicios sociales por no ajustarse a lo que la norma impo-

34 María Lugones, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, no. 9, Julio 2008, p. 79, doi:10.25058/20112742.340.

35 María Lugones, “Colonialidad...”, cit. p. 79

nía y había destinado a las mujeres indígenas de la época: servir y procrear para aumentar la mano de obra. Enfrentó la más extrema pobreza y el sufrimiento; desde niña conoció el hambre, la soledad y la tristeza:

Los indígenas vivíamos en choza húmeda, sin sol, sin luz. Nos alumbrábamos con la llama de la *tullpa*. Sí existían velas en ese tiempo, pero no teníamos con qué comprar. Allí mismo dormíamos, cocinábamos y teníamos nuestros *cuycitos*. Y en el soberado teníamos nuestros granitos, nuestra ropita. La cama estaba en el suelo cerca de la *tullpa* para recibir calor. Plata no veíamos en ese tiempo. Solo fue y fue. *Dolores Cacuango*.³⁶

La hacienda donde nació Dolores, ubicada en los campos de Moyurco, pertenecía —junto con las de La Chimba y Pesillo— a los padres Mercedarios. Estos habían recibido del gobierno colonial diversas propiedades y terrenos, que luego ampliaron gracias a las donaciones que los “fieles cristianos” ofrecían con el objetivo de salvar sus almas. Estos territorios eran trabajados por los indígenas y producían trigo, maíz, cebada y leguminosas en abundante cantidad y calidad. Los productos se vendían en Quito, Ibarra y Colombia, y también se destinaban al consumo de los patrones en la hacienda. Para la población indígena, en cambio, no quedaba nada; por el contrario, debían entregar lo poco —o nada— que producían en los huasipungos asignados, como muestra de “agradecimiento” por el terreno otorgado.

En este contexto, “Dolores creció en medio del dolor propio y de los suyos. La vida era dura, miserable; diría siempre que recordaba sus primeros años”.³⁷ Asimismo, “la niñez de Dolores no puede describirse, porque el indio no tiene niñez”, escribiría Nela Martínez Espinoza en *Insumisas*.³⁸

36 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 15.

37 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 16.

38 Nela Martínez Espinoza, *Insumisas, textos sobre las mujeres*, Ministerio Coordinador de Patrimonio, 2012, p. 106.

A pesar de estas adversidades, la madre de Dolores, Mama Andrea Quilo, le enseñó desde niña a levantar la cabeza y a hablar fuerte y claro. Desde muy pequeña compartió con su madre un pensamiento de libertad y dignidad, y soñó con cambiar su condición y ser libre.

La muerte de su padre agravó la situación familiar. Conforme a la lógica patriarcal imperante en el sistema mundo y, particularmente, en el régimen de hacienda, el huasipungo no podía ser heredado por mujeres. La familia pasó así a la condición de “arriada”, lo que les impedía recibir ayuda o protección.

A esto se sumaban los tratos violentos y las exigencias de los curas, quienes insistían en que Dolores debía casarse y procrear. Todo ello la llevó a pensar en huir hacia Quito. Con veinte años, se armó de valor y partió sola, dejando a su madre y hermana, en busca de un futuro mejor, si es que podía llamarse “futuro” a lo que le esperaba: una ciudad desconocida, sin dinero y sin conocer el idioma.

En 1908, con la llegada del ferrocarril a Quito, el Ecuador vivía profundos cambios: la revolución liberal estaba en curso bajo el liderazgo de Eloy Alfaro. Se promulgaron diversas leyes en beneficio de la población indígena, entre ellas la conocida “ley de manos muertas”, que consistía en expropiar tierras a la Iglesia y destinar su producción y rentas a casas de beneficencia, hospitales, orfanatos, asilos y educación infantil. De este modo, “el liberalismo propone enfáticamente la emancipación indígena”.³⁹

En 1902 se promulgó la Ley de Matrimonio y en 1910 la Ley de Divorcio: “Se dicta la ley de libertad de cultos y suprimen los diezmos para la iglesia. Se dicta la ley de educación predial. De acuerdo con este mandato oficial, los hacendados estaban obligados a escolarizar a la niñez indígena”.⁴⁰ Según este mandato oficial, debían crear en sus predios escuelas para los hijos e hijas de los peones. Esta medida representó un avance trascendental para mejorar las condiciones de vida de muchos niños y niñas, quienes por primera vez pudieron acceder a la educación.

39 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 21.

40 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 20.

Dolores contrajo matrimonio con Rafael Catucuamba, un hombre notable para la época — cuando el machismo estaba impregnado con mucha más fuerza que en la actualidad — y cuya mentalidad resultaba, para muchos, impensable. Catucuamba apoyó las convicciones de Dolores y decidió asumir el cuidado de sus hijos, mientras ella viajaba y recorría el país en busca de reivindicaciones elementales pero vitales para la dignidad humana. La pareja tuvo nueve hijos, de los cuales solo uno llegó a la adultez. Como señala Raquel Rodas, “todos los demás murieron víctimas de la pobreza y la marginalidad”.⁴¹

Con el tiempo, Dolores Cacuango comenzó a familiarizarse con las ideas socialistas y conoció a Ricardo Paredes, dirigente del Partido Comunista del Ecuador. Aprendió a escuchar y a confiar en los *mishus* —blancos, extraños—. El Partido organizó el primer Congreso Socialista en Quito, donde Cacuango tomó contacto con sindicatos y con el ideario socialista. Pronto empezó a formar sindicatos con el apoyo del Partido, proclamando la “libertad de conciencia”.⁴²

Fue perseguida y amedrentada, pero “no se inmutó frente a las amenazas ni a los chantajes. Su compromiso abarcaba el presente y el futuro: si muero, muero; pero otro ha de venir para seguir, para continuar, decía convencida”.⁴³ Participó en el Congreso de Trabajadores Latinoamericanos celebrado en Cali, Colombia. Existe una fotografía de aquel evento en la que aparece junto a veintiséis hombres y solo otra mujer: Nela Martínez Espinoza; ambas, las únicas mujeres en la imagen.

En 1944, con el apoyo del Partido Comunista, fundó la Federación Ecuatoriana de Indios —FEI—. Estableció fuertes lazos con María Luisa Gómez de la Torre, Nela Martínez Espinoza y Ricardo Paredes. La FEI no pedía: exigía públicamente, por primera vez, el traspaso de la tierra a quienes la trabajaban y la parcelación de las haciendas como paso previo a una reforma agraria.

41 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 22.

42 Tachi Arriola y José Ignacio López Vigil, con Nivio López Vigil, Dolores Cacuango. La Pachamama habló por su voz, Fundación Rosa Luxemburg y Radialistas Apasionadas y Apasionados, Quito, 2017, p. 12, https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libroto_Dolores_Cacuango.pdf.

43 Raquel Rodas, *Dolores Cacuango: Pionera...*, cit., p. 59.

La militancia de Dolores Cacuangó sentó las bases de lo que décadas más tarde sería el mayor levantamiento indígena del Ecuador, en la década de 1990. Murió tan pobre como nació, la noche del 23 de abril de 1971, acompañada por su hijo Luis, su nieta y su nuera. Para 1990, el movimiento indígena había crecido tanto que fue capaz de paralizar el país, cumpliendo así las palabras de Dolores: “*Si muero, muero, pero otros han de venir para seguir, para continuar*”.

Archivo *visual y memoria*: imágenes de Dolores Cacuangó

El archivo no obedece a una forma o tamaño ideal; lo que interesa en él son esos “enunciados como acontecimientos singulares”, tal como afirma Foucault, según lo citan Daniela Losiggio y Natalia Taccetta. Es decir, aquello que habita en el archivo como pasado y que “conlleva una práctica de comprensión y un esfuerzo de legibilidad sobre un pasado, entendido como un pasado activo, con capacidad de actuar y afectar”.⁴⁴ Asimismo, Foucault sostiene –según señala Anna María Guasch– que “el archivo es el sistema de ‘enunciabilidad’ a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado”.⁴⁵ En el campo histórico de la memoria, y de acuerdo con esta misma autora, el archivo puede asociarse a:

Dos principios rectores básicos: la *mneme* o *anamnesis* –la propia memoria, la memoria viva o espontánea– y la *hypomnema* –la acción de recordar–. Son principios que se refieren a la fascinación por almacenar memoria –cosas salvadas a modo de recuerdos– y de salvar historia –cosas salvadas como información– en tanto que contraofensiva a la ‘pulsión de muerte’, una pulsión de agresión y de destrucción que empuja al olvido, a la amnesia, a la aniquilación de la memoria.⁴⁶

44 Daniela Losiggio y Natalia Taccetta, “La cuestión del archivo desde una perspectiva warburguiana: huellas, pathos, dinamogramas”, *Cuadernos de filosofía*, no 72, abril de 2019, p. 72, <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>.

45 Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”, *Materia: Revista internacional d’Art*, no 5, (2005), p. 159, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>.

46 Anna María Guasch, “Los lugares de la memoria...”, cit., p. 158.

Todo lo que se encuentra en el archivo forma parte de la historia; está catalogado y ordenado según un determinado punto de vista. Ana Longoni sostiene que “el archivo sufre incisiones políticas, poéticas y filosóficas, como capas de tiempo superpuestas”.⁴⁷ En esas capas de tiempo se entrelazan la memoria y el poder, ya que quien organiza un archivo posee la autoridad y las facultades para hacerlo. Estas incisiones políticas, poéticas y filosóficas, según Longoni, desempeñan un papel fundamental en la construcción de las subjetividades en el presente.

En el recorrido por los archivos fotográficos realizado para esta investigación, se indagó en cuatro archivos ubicados en la ciudad de Quito –dos de carácter público y dos privados–. Entre ellos figuran: el Archivo del INPC –Instituto Nacional de Patrimonio Cultural– y el Archivo Histórico Nacional del Ecuador, ambos públicos, así como el archivo Martínez-Meriguet y el archivo Blomberg, ambos privados.

Archivo Blomberg

Archivo privado de libre acceso, dedicado a la vida y obra del fotógrafo sueco Rolf Blomberg (1912-1996). Es gestionado por su hija, Marcela Blomberg, quien durante más de veinte años se ha dedicado a conservar, organizar y difundir la producción audiovisual de su padre, radicado en Ecuador desde 1968 hasta su fallecimiento. En la página del Archivo Rolf Blomberg se lee sobre él:

Explorador, naturalista, escritor, fotógrafo y cineasta. Fue un pionero en la protección de la naturaleza y la defensa de los derechos humanos. Hizo importantes aportes en innumerables campos, que van desde la biología al periodismo. En 1934 llegó por primera vez a las islas Galápagos y al Ecuador.⁴⁸

47 Ana Longoni, “El mito de Tucumán Arde”, *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, no 6, junio de 2014, 32, p. 6, <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.

48 Fundación Cultural Archivo Blomberg, “Archivo Blomberg | Catálogo En Línea”, Página web, Archivo Blomberg, 2022 <<https://archivoblomberg.org/index.html>>.

Entre sus múltiples intereses, se encontró con la figura de Dolores Cacuango, a quien consideraba una mujer excepcional, destinada a hacer historia. La fotografió en 1969, en Cayambe, frente a su casa; y en 1971 regresó para registrar su funeral. Del año 1969 también se conserva un video con una entrevista en la que se aprecia a una Dolores mayor, pero llena de energía, hablando frente a la cámara. Blomberg retrató a Cacuango por amistad. Además, mantenía vínculos cercanos con Nela Martínez Espinoza y otros intelectuales, y supo intuir la grandeza histórica de la dirigente indígena.

En este archivo se encontraron ochenta y nueve fotografías en blanco y negro, entre retratos, registros documentales de las escuelas bilingües, imágenes de Cacuango frente a su casa, fotografías junto a su amiga María Luisa Gómez de la Torre, así como varias tomas de su funeral y de las pocas personas que la despidieron.

Entre estas piezas destaca una fotografía de Dolores Cacuango realizada por Blomberg (Imagen 2), que se ha convertido en su representación fotográfica más emblemática. Esta imagen puede relacionarse –o, en cierta medida, compararse– con la célebre fotografía del Che Guevara tomada por Alberto Díaz (Korda).⁴⁹ Al igual que aquella imagen icónica, este retrato de Cacuango, al instalarse en el imaginario colectivo, engrandece la figura de la dirigente indígena. De hecho, la fotografía de Blomberg es la más difundida de Cacuango, es decir, es la que ha tenido mayor circulación y de la que se han producido innumerables réplicas y reinterpretaciones en distintos formatos y soportes visuales.

Su semejanza con la imagen capturada por Korda no solo radica en lo simbólico, sino también en el encuadre, que otorga grandeza a la persona fotografiada y la eleva a la categoría de héroe. Quizá sea precisamente este recurso visual el que explique por qué esta imagen se ha convertido en la representación más utilizada de Dolores Cacuango.

49 Matías Bauso, “La historia detrás de la foto más famosa del Siglo XX: el Che Guevara por Alberto Korda”, Infobae, 5 de marzo de 2020, <https://www.infobae.com/historias/2020/03/05/la-historia-detras-de-la-foto-mas-famosa-del-siglo-xx-el-che-guevara-por-alberto-korda/>.



Imagen 2. Dolores Cacuango

Fuente: Imagen del archivo Blomberg, autor Rolf Blomberg, año 1969

Esta representación fotográfica ha sido utilizada en distintos momentos de la historia por diversas instituciones y colectivos, especialmente por aquellos que reivindican los derechos humanos y mantienen una constante protesta contra el abuso y el despojo: los *subalternos*. La Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador –CONAIE– es, como era de esperar, la organización política que más ha recurrido a esta imagen. Dolores Cacuango fue –y continúa siendo– la Madre del Pueblo Indio.

La CONAIE emplea su imagen como símbolo de lucha, pintando grandes lienzos blancos con el rostro de Cacuango, junto con el de Tránsito Amaguaña –líderesa indígena y discípula de Cacuango–, y desplegándolos en manifestaciones y paros convocados en la ciudad. Además, colectivos feministas contemporáneos han comenzado a reivindicar su figura, utilizando la misma fotografía para murales, logotipos e iniciativas de resistencia.

Todas las imágenes que Rolf Blomberg realizó de Dolores Cacuango y de su entorno reflejan una mirada generosa. No afirmaremos que se trate de una relación plenamente horizontal –pues sería una falacia–, pero sí podemos señalar que, a pesar de tratarse de la mirada masculina y occidental sobre el cuerpo de una mujer indígena, no es una mirada antropométrica. Blomberg no la observa desde una posición jerárquica; no hay en él intención de clasificar su cuerpo. Por el contrario, se advierte un compromiso y un respeto hacia la persona que se sitúa frente a su cámara.

Ese respeto es significativo por lo que señala Sontag: “Fotografiar es apropiarse del fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada, que parece conocimiento, por lo tanto, poder”.⁵⁰ Blomberg utiliza ese poder para dejar una huella en la historia del país: un testimonio visual sobre una de las más lúcidas mujeres campesinas nacidas en los Andes ecuatorianos.

Archivo Martínez-Meriguet

El archivo Martínez-Meriguet se encuentra en la ciudad de Quito, en el barrio La Floresta, donde conocimos a Nela Meriguet Martínez –mujer extraordinaria–, hija de Nela Martínez Espinoza. Ella ha asumido la tarea de salvaguardar la memoria nacional del Ecuador y de preservar el archivo de sus padres.

Nela Martínez Espinoza jugó un papel fundamental en la vida política de Dolores Cacuango. Junto a María Luisa Gómez de la Torre, contribuyó a materializar las primeras escuelas bilingües en

50 Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, Alfaguara, 2006, Barcelona, p. 4.

Cayambe. También fue Nela Martínez quien leyó el Código de Trabajo a Cacuango, texto que esta memorizó para su intervención en el II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, celebrado en 1944 en Cali, Colombia.

Este archivo fue seleccionado precisamente por la estrecha relación que existió entre ellas y por la cantidad de fotografías que conserva de Cacuango. Nela Martínez contrajo matrimonio con el francés Raymond Meriguet, quien fotografió en varias ocasiones a Cacuango con una mirada horizontal: retrataba a una amiga, a una camarada, no a una indígena percibida como ajena o de distinta condición social.

Raymond Meriguet realizó retratos de cuerpo entero de Cacuango, un gesto de gran valor, dado el escaso interés histórico en registrar de forma digna —y completa dentro del encuadre— los cuerpos indígenas. En el archivo se conservan varias imágenes que documentan encuentros y congresos. Además de toda la documentación de Nela Martínez Espinoza, se incluyen fotografías del Partido Comunista del Ecuador —PCE— y del III Congreso del partido. Casi todas figuran archivadas bajo la mención “autor desconocido”, mientras que unas pocas llevan el crédito de Raymond Meriguet.

Destaca una fotografía particular (Imagen 3): la de la delegación ecuatoriana en el II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, celebrado en Cali, Colombia, en 1944. Al observarla detenidamente, se percibe un espacio intencionado, un gesto de distanciamiento hacia Cacuango. El hombre que aparece a su izquierda no se sitúa junto a ella, sino que se aparta, como si le incomodara ser registrado junto a una mujer indígena.



Imagen 3. Fotografía de la delegación ecuatoriana al II Congreso de Trabajadores Latinoamericanos, Cali, Colombia, año 1944. En el centro Nela Martínez, Pedro Saad, Lombardo Toledano, presidente de la FETAL y Dolores Cacuango

Fuente: Archivo Martínez-Meriguet

Archivo del INPC Instituto Nacional de Patrimonio Cultural

El archivo del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC) es un archivo nacional y de acceso público, ubicado en la ciudad de Quito. Cuenta con diversas colecciones fotográficas pertenecientes a distintos fotógrafos ecuatorianos y extranjeros, que abarcan desde el año 1830 hasta el 2000. El material se encuentra clasificado por temáticas, tales como *retrato*, *vista urbana*, *memoria del mundo*, *vista rural* y *retrato de estudio*:

En el año 2009, el Estado ecuatoriano, declaró a la Fotografía Histórica (1839-1920) como un bien perteneciente al Patrimonio Cultural y Do-

cumental del Ecuador. A partir de esta declaratoria, varias acciones se han ido concretando para la salvaguardia y protección de este patrimonio nacional.⁵¹

El archivo alberga alrededor de 13 000 documentos y objetos, entre fotografías, negativos y placas de vidrio. De este total, solo 8.540 fotografías se encuentran inventariadas y digitalizadas, organizadas en siete colecciones.

Entre estas colecciones, destaca la colección Benjamín Rivadeneira, conformada por más de 1 000 placas de vidrio, que evidencian el persistente trabajo de Benjamín Rivadeneira Guerra, considerado uno de los más importantes fotógrafos de Quito a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Esta colección está compuesta, principalmente, por retratos de familias y personajes de la élite quiteña.⁵²

La colección Julio Enrique Estrada Ycaza está integrada por 618 fotografías que documentan el proceso de industrialización del país, la construcción del ferrocarril ecuatoriano y algunos personajes de la política y la aristocracia ecuatoriana hasta 1920.

La colección Manuel Jesús Serrano, proveniente de Cuenca, reúne cerca de 3 400 negativos en placas de vidrio que reflejan la vida cultural y social de Cuenca y del sur del país durante las primeras décadas del siglo XX.

Finalmente, la colección Fernando Zapata está compuesta por 206 retratos que capturan el modo de vida de la ciudad y de los habitantes de la sierra central en Latacunga, entre las décadas de 1940 y 1950.⁵³

En este archivo no se encontraron fotografías de Dolores Cacuango. Este hecho invita a reflexionar sobre los archivos públicos como dispositivos cargados de poder que, al conservar ciertas imágenes y omitir otras, establecen qué se incluye o se excluye dentro

51 INPC Fondo Nacional de Fotografía, "Fondo Nacional de Fotografía", 2009, <http://fotografia-patrimonial.gob.ec/web/es/quienessomos>.

52 INPC Fondo Nacional..., cit.

53 INPC Fondo Nacional..., cit.

del aparato cultural que controla la visión. Como señala Mieke Bal, el encuadre es una forma de seleccionar el mundo, en otras palabras, es un acto de la mirada:

El encuadre con el que se visibiliza un acontecimiento, el cual está determinado, en tanto producción de sentido, por un contexto cultural, social e histórico. Los actos de la mirada –el mirar– se relacionan con los procesos de significación que componen el universo visual del sujeto y la dimensión cultural del mismo.⁵⁴

Ese encuadre determina nuestro imaginario de una forma unilateral; en palabras de Sontag:

En torno a la imagen fotográfica se ha elaborado un nuevo sentido del concepto de información. La fotografía no es solo una porción de tiempo, sino de espacio. En un mundo gobernado por imágenes fotográficas, todas las fronteras –el “encuadre”– parecen arbitrarias.⁵⁵

Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio

El Archivo Histórico del Museo Nacional del Ministerio de Cultura y Patrimonio es un repositorio que alberga diversas colecciones en distintos soportes: audiovisuales, manuscritos, documentos dactilografiados e impresos, así como material fotográfico, sonoro y fílmico. Este acervo está organizado en varias secciones, entre las cuales se encuentra el fondo fotográfico, bajo la custodia del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Dicho fondo incluye más de mil obras fotográficas de distintos formatos: ferrotipos, placas de vidrio, positivos originales y diapositivas, organizadas en 240 series que abarcan un período comprendido entre 1860 y 1950.

54 Mieke Bal, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni, Akal, Madrid, 2020, p. 16.

55 Susan Sontag, *Sobre la fotografía...*, cit. 14.

El acceso a este archivo es únicamente en línea, por lo que nuestra investigación concluye frente a la pantalla de un computador, imaginando las fotografías inexistentes de Dolores Cacuangó. Esa ausencia duele. La falta de imágenes en el archivo impide experimentar aquel proceso de “colmar el vacío” al que se refiere Susan Sontag. Para ella, “las fotografías colman los vacíos en nuestras imágenes mentales del presente y del pasado”.⁵⁶

Mirando en colectivo: ¿Sabes quién es?

Se desarrolló una metodología en dos fases. En primer lugar, se salió al espacio público para indagar el imaginario social sobre Dolores Cacuangó. Para ello, se consultó a cincuenta personas acerca de quién fue y qué hizo. Se trató de un experimento colectivo orientado a captar ese imaginario inmediato que se teje en la memoria social, en el diálogo entre el habla y las imágenes. Fue una práctica sencilla, aplicada a modo de encuesta, teniendo presente que “la observación por encuesta (...) consiste en la obtención de datos de interés sociológico mediante la interrogación a los miembros de la sociedad”.⁵⁷

La elección de estos lugares respondió a criterios de accesibilidad y disposición del público. En espacios como una cafetería o una feria, las personas suelen encontrarse más relajadas y dispuestas a participar. El primer espacio seleccionado fue una cafetería frecuentada por personas de clase media. El segundo, una feria indígena ubicada en el centro-norte de la ciudad –el Mercado Artesanal–, donde fue posible interactuar con personas indígenas diversas, cuyos criterios e imaginarios constituyen una lectura necesaria para esta investigación.

En ese contexto, se realizaron dos preguntas mientras se mostraban dos retratos de Dolores Cacuangó. La primera: “¿Sabes quién es?” La segunda: “¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?” Los

⁵⁶ Susan Sontag, *Sobre la fotografía...*, cit. 42.

⁵⁷ Restituto Sierra Bravo, *Técnicas de investigación social: Teorías y ejercicios*, 9a., Paraninfo S.A., Madrid, 1994, p. 304.

entrevistados –hombres y mujeres de entre 18 y 78 años– fueron abordados en uno de los dos espacios públicos seleccionados.

Ante la primera pregunta –“¿Sabes quién es?”–, acompañada de la acción de mostrar las dos representaciones fotográficas de Dolores Cacuangó, las personas abordadas en la cafetería se quedaban pensando por varios segundos. Quienes creían recordarla intentaban reconstruir la memoria; después de ese esfuerzo, varios terminaron diciendo que se trataba de Tránsito Amaguaña. Otros pidieron más tiempo y algunos acertaron; sin embargo, la mayoría afirmó desde el inicio que no sabía quién era.

En la muestra de 25 personas encuestadas en la cafetería (ver Tablas 1 y 2), solo un 20% supo identificar a Dolores Cacuangó al ver su fotografía, mientras que un 30% creyó que se trataba de Tránsito Amaguaña. La población joven, en cambio, no tenía idea de quién era: no intentaba recordar porque simplemente no la conocía, ni la tenía registrada de manera visual ni oral. Este hallazgo evidencia que, en el imaginario de la población –especialmente de la mestiza–, la figura de Dolores Cacuangó no ocupa un lugar predominante como personaje histórico.

En contraste, en el Mercado Artesanal, la misma pregunta –“¿Sabes quién es?”– tuvo mayor reconocimiento, ya que la mayoría de las personas que atienden allí son indígenas. Esta mirada desde el mundo runa es muy relevante al hablar de Dolores Cacuangó, pues conocer cuán presente está su recuerdo en el imaginario indígena urbano es fundamental para la investigación. De alguna manera, en ellos está la memoria viva, y serán ellos quienes transmitan su historia a las generaciones venideras.

Ante la segunda pregunta –“¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?”–, quienes la reconocían respondían que fue una mujer indígena y una lideresa. Sin embargo, nadie la asociaba con la creación de las escuelas bilingües ni con el movimiento indígena. La mayoría se sorprendía cuando se les mencionaba su lucha. Solo un 20% sabía, aunque de manera poco precisa, qué hizo; el 80% restante lo desconocía por completo. Así, una figura trascendental de la historia del Ecuador pasa desapercibida y no forma parte del imaginario inmediato de la población en pleno siglo XXI.

Esta misma pregunta tuvo un efecto diferente en la feria del Mercado Artesanal. Allí, la mayoría de las personas no solo sabía quién era, sino también qué había hecho. Quienes la reconocían hablaban con orgullo: “Ella luchó por las mujeres, por el pueblo indígena”, afirmaban. A diferencia de lo observado en la cafetería, entre quienes no sabían qué había hecho, el hecho de ver un “cuerpo indígena” en las fotografías despertó interés por conocer más. Cuando se les contaba su historia, escuchaban con atención y curiosidad.

Tablas 1 y 2. Resultados de encuesta

Tabla 1
Resultado de respuestas pregunta #1
¿Sabes quién es?

CAFÉ					FERIA				
NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO	NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO
1	F	18		X	1	F	21		X
2	F	36	X		2	F	22	X	
3	F	38	X		3	F	17	X	
4	F	19		X	4	F	34		X
5	F	37	X		5	F	18		X
6	F	36		X	6	F	24		X
7	F	47		X	7	F	21	X	
8	F	17		X	8	F	28		X
9	F	20		X	9	F	39		X
10	F	20		X	10	F	35	X	
11	F	28		X	11	F	25	X	
12	F	19		X	12	F	23	X	
13	M	78		X	13	F	27		X
14	M	52	X		14	F	19		X
15	M	37		X	15	F	35	X	
16	M	26		X	16	M	50		X
17	M	19		X	17	M	30		X
18	M	45		X	18	M	56		X
19	M	45		X	19	M	34		X
20	M	48	X		20	M	25	X	
21	M	49	X		21	M	41	X	
22	M	21		X	22	M	25		X
23	M	34		X	23	M	22		X
24	M	36		X	24	M	25	X	
25	M	45		X	25	M	28		X

Tabla 2
Resultado de respuestas pregunta #2
¿Sabes qué hizo Dolores Cacuangó?

CAFÉ					FERIA				
NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO	NO	GÉNERO	EDAD	SI	NO
1	F	18		X	1	F	21		X
2	F	36	X		2	F	22		X
3	F	38		X	3	F	17		X
4	F	19		X	4	F	34		X
5	F	37	X		5	F	18		X
6	F	36		X	6	F	24		X
7	F	47		X	7	F	21	X	
8	F	17		X	8	F	28		X
9	F	20		X	9	F	39		X
10	F	20		X	10	F	35	X	
11	F	28		X	11	F	25	X	
12	F	19		X	12	F	23	X	
13	M	78		X	13	F	27		X
14	M	52	X		14	F	19		X
15	M	37		X	15	F	35	X	
16	M	26		X	16	M	50		X
17	M	19		X	17	M	30		X
18	M	45		X	18	M	56		X
19	M	45	X		19	M	34		X
20	M	48	X		20	M	25		X
21	M	49		X	21	M	41	X	
22	M	21		X	22	M	25		X
23	M	34		X	23	M	22		X
24	M	36		X	24	M	25	X	
25	M	45		X	25	M	28		X

Fuente: Elaboración propia 2023.

La presencia de Dolores Cacuangó en el imaginario inmediato de las personas de la muestra es escasa y difusa; muchas la confunden con Tránsito Amaguaña. Son principalmente las mujeres y las personas del sector indígena quienes más la tienen presente. La juventud apenas la recuerda y tiende a confundir aún más a Cacuangó con Amaguaña. Su legado e historia aparecen borrosos y poco claros. El asombro al descubrir quién fue y qué hizo resulta llamativo: la gente se sorprende por la fuerza y el carácter de Dolores, mostrando incredulidad, como si su historia insumisa y lúcida no correspondiera con la imagen que normalmente se asocia a una mujer indígena.

Prácticas, *mirada* y representación

Se presenta un inventario descriptivo de dos mujeres que, desde prácticas particulares, actualizan la figura de Dolores Cacuango y ponen en valor su representación fotográfica y el imaginario que la rodea. Ana Fernández es una artista plástica ecuatoriana que ha retratado y cuestionado los símbolos del Estado-nación y la identidad nacional. Patricia Yallico es una cineasta indígena que, en 2023, filmó una película de ficción basada en la vida de Dolores Cacuango.

Se entrevistó a cada mujer por separado en una conversación cara a cara y, en una segunda parte de cada encuentro, se revisaron distintas representaciones fotográficas de Dolores Cacuango. Se decidió dividir los encuentros en dos momentos: uno dedicado a la entrevista semiestructurada y otro destinado a observar y analizar las imágenes en conjunto, con el objetivo de indagar en los imaginarios que surgen de las diversas interpretaciones. En este sentido, “las imágenes nos ofrecen interpretaciones y narrativas sociales, que desde siglos precoloniales iluminan este trasfondo social y nos ofrecen perspectivas de comprensión crítica de la realidad”.⁵⁸

Dentro de la metodología de entrevistas se incluyó la noción de *sublimación*,⁵⁹ entendida como el acto de enaltecer a un personaje, elevándolo de la inmanencia a un estatus de trascendencia o de lo sublime. Se buscó explorar cómo se percibe hoy a Dolores Cacuango y reflexionar sobre si debe mantenerse como figura trascendente y elevada o, por el contrario, preservarla como un personaje cercano y presente. En términos de legado y memoria, se procura evitar una idealización que la vuelva inalcanzable y distante. La intención es alcanzar un punto medio en el discurso sobre su imagen y su aporte histórico.

Ana Fernández relata que, antes de la pandemia en 2020, visitó el Museo Nacional MUNA y vio una fotografía de Dolores Ca-

58 Silvia Rivera Cusicanqui, ..., cit. p. 176

59 La RAE la define así: “Engrandecer, exaltar, ensalzar, elevar a un grado superior”. RAE, Diccionario de la lengua española, 2022, <https://dle.rae.es/sublimar>.

cuango que la fascinó. Era parte del archivo Martínez-Meriguet: un retrato de cuerpo entero, sentado, con una mirada penetrante. La imagen formaba parte de la colección del museo y estuvo en exhibición ese año. Ana recuerda cómo esa fotografía quedó grabada en su memoria y la llevó a investigar quién era Raymond Meriguet y a quién pertenecía la imagen. Tiempo después, recibió la propuesta de realizar un retrato dibujado de Dolores Cacuangó y, con la inspiración latente, se basó en aquella fotografía que la había cautivado para pintarla.

Ana Fernández cuenta que escuchó sobre Dolores Cacuangó en el año 2000; en ese año “pasaron varias cosas muy interesantes”;⁶⁰ así, habla de los indígenas, de la Junta Militar, de la erupción del volcán Pichincha⁶¹ y del solsticio de invierno de diciembre de 1999. Recuerda especialmente enero de 2000, cuando una Junta Militar derrocó al gobierno de Jamil Mahuad, se decretó la dolarización y diversas agrupaciones salieron a las calles, mientras comunidades indígenas llegaron a la capital. Ana relata el deseo de presenciar su llegada y sentir la fuerza que transmitían. También reflexiona sobre cómo la sociedad quiteña se refería a los indígenas, señalando que “hablaban de los otros, de los indios, de esos que vienen, de esos”.⁶²

Para Ana Fernández, Dolores Cacuangó debe ser considerada en múltiples dimensiones: como mujer, como comunista, como lideresa y como una mujer adelantada a su tiempo. La compara con Dolores Ibárruri, *La Pasionaria*, líder comunista española, subrayando que ambas tuvieron la misma fortaleza y, en su lucha, incluso se distanciaron de sus hijos. Fernández destaca la visión amplia de Cacuangó, quien defendía los derechos colectivos por encima de la

60 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández, Quito, 2023, <https://soundcloud.com/upload>.

61 “La mañana del 7 de octubre de 1999 a las 07:06 se registró una explosión de vapor, gas y ceniza del volcán Guagua Pichincha que generó una columna de erupción de más de 12 Km de altura que pudo ser observada desde toda la ciudad de Quito y los alrededores del volcán. La nube de emisión se dirigió hacia el noroccidente y al este, lo que ocasionó una leve caída de ceniza en la ciudad de Quito, Nono y Míndo”. En: Instituto Geofísico, “Catorce años de la explosión del Guagua Pichincha”, Página web, Instituto Geofísico - EPN, 7 Octubre 2013, <https://www.igepon.edu.ec/sangay/content/49-historico?start=84>.

62 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

concepción de la familia como núcleo aislado. Concluye citando a Giorgio Agamben: “Es contemporáneo quien logra ver más allá de su tiempo”.⁶³

Finalmente, se aborda con Fernández el tema de la inmanencia y la trascendencia de nuestra personaje, preguntándole cómo evitar sublimar en exceso a Dolores y cómo encontrar un punto medio. Ana considera que no es necesario impedir que se la vea como un ser trascendente, sino reconocerla como una figura de poder y sabiduría. Señala que puede ser –como una Santa o una *Pasionaria*– inmanente, pero al mismo tiempo respetable. Para ella, Dolores es “la Pasionaria de Ecuador”, con toda su parafernalia de poder. Habla de la potencia indígena, del poder femenino y de la sabiduría, tal como –dice– “se la aprecia en la fotografía del archivo Martínez-Meriguet”.⁶⁴

En la conversación con Patricia Yallico, mujer indígena y cineasta que, con su largometraje, pone en valor a un personaje históricamente subalterno utilizando el cine como herramienta, se resalta su forma de ganar un espacio y apropiarse de un recurso occidental para narrar una historia distinta, aprendiendo y sin renegar de esa herramienta, usándola para construir y preservar la memoria.

En la entrevista, Patricia Yallico expone sus motivaciones para reivindicar a Dolores Cacuango. Relata que la conoció en 1999, durante las marchas y movilizaciones por el feriado bancario. Tenía 16 años, y su tío –dirigente de la CONAIE– le contaba quién era Dolores, dentro de un contexto interno del movimiento indígena. Y recuerda, además: “Empecé a mirar imágenes de ella; cuando vi su fotografía me cautivó”.⁶⁵ Se refiere a la fotografía del archivo Martínez-Meriguet y comenta: “La mirada cautiva, solo su mirada ya te dice cuánta potencia tenía. Nunca mira agachada, mira a la misma altura, ella es el centro”.⁶⁶

63 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

64 Ana Fernández, Entrevista con Ana Fernández..., cit.

65 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico, Quito, 2023, https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico_sq_f12302673_1.html.

66 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

Yallico cuestiona que, en pleno siglo XXI, la narrativa audiovisual continúe anulando y ocultando. Señala: “Estamos sostenidos y paridos bajo un sistema racista, colonial, patriarcal, y claro, ¿quién va a decir ‘demos chance a los runas, demos chance a las mujeres’? A nadie le preocupa, ni siquiera al Estado, que es su obligación”.⁶⁷ Pese a que la Constitución establece que el país es intercultural y plurinacional, afirma que esto queda en letra muerta: se piensa que incluir a una persona indígena en una institución equivale a lograr la interculturalidad, mientras las políticas públicas siguen siendo racistas, coloniales y excluyentes. Sostiene que nada ha cambiado y cuestiona la ausencia de mujeres indígenas cineastas y directoras.

Ante la pregunta sobre qué imagen de Dolores mantiene más presente, Patricia menciona “aquella en la que se la ve de mayor, la imagen de medio perfil”.⁶⁸ Se refiere a la famosa fotografía del archivo Blomberg. Al mostrarle la foto grupal del archivo Martínez-Meriguet, tomada durante el Congreso de Trabajadores de Cali en 1944, reflexiona sobre la escena y coincide en lo llamativo que resulta ver a un hombre apartándose ligeramente para no quedar demasiado cerca de Dolores Cacuangó.

Yallico describe la memoria que conserva de Dolores: “Fue una mujer poderosa”.⁶⁹ Por ello decidió ser guionista, directora e intérprete de Dolores Cacuangó en su película, la cual considera una obra necesaria para el país: “Para que nos podamos dar cuenta como país de la mujer que desestabilizó al gobierno ecuatoriano en el siglo XX”.⁷⁰

Por otro lado, al preguntarle si considera que Dolores ha sido visibilizada lo suficiente, Patricia responde de inmediato:

No, para nada. Ella fue una mujer muy fuerte; le despojaron de todo, ya no tenía nada que perder (...) tenía tanta dignidad y tanta rabia que no asumía que eso era lo que te tocaba. ¿Por qué tengo que dormir con

67 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

68 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

69 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

70 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

hambre todas las noches? ¿Por qué tengo que dormir con frío? ¿Por qué tengo que ver morir sin hacer nada? (...) Al final, ella es la evidencia de que no pudieron con ella.

Patricia Yallico concluye que Dolores Cacuangó es uno de los rostros que rompe el *statu quo*:

Te pone a temblar, a temblar al Estado, a los milicos, a los curas; a todo lo establecido lo pone a temblar. Para ellos es mejor ocultar, invisibilizar, tapar, que nadie sepa que hubo una india tan rebelde — tan digna — que tomó las armas, que luchó, que enfrentó. ¿A quién le interesa? ¿A qué Estado, a qué gobierno? Por más que se diga intercultural y plurinacional.⁷¹

Conclusiones

Se descubrió que existen diversos usos sociales de la representación fotográfica de Dolores Cacuangó, realizados por múltiples actores que, en su mayoría, pertenecen a grupos considerados *subalternos*. La imagen se utiliza sobre todo en contextos de lucha social, manifestaciones y levantamientos. Estos usos han contribuido a construir imaginarios presentes, en distinta medida, en algunos sectores de la sociedad, mientras que otros desconocen por completo la historia y la existencia de este personaje.

Se evidenció la falta de interés histórico en registrar los cuerpos indígenas y, de manera particular, los cuerpos de mujeres indígenas. No existen abundantes registros ni archivos; las imágenes de mujeres indígenas son escasas. Asimismo, se constató el escaso o nulo interés del Estado por conservar y poner en circulación estas imágenes, así como la historia de estos cuerpos en relación con los procesos de transformación de la nación. Los archivos conservan pocas fotografías porque no hubo voluntad de documentar esa parte de la historia.

71 Patricia Yallico, Entrevista con Patricia Yallico..., cit.

La ausencia de representaciones fotográficas en los principales archivos nacionales y públicos del país evidencia que Dolores Cacuango aún no está plenamente incorporada en la historia oficial y que persiste la negación de lideresas indígenas que transformaron la vida de miles de personas. Mujeres que, gracias a su lucha, hicieron posible el acceso a la educación bilingüe en el campo durante la década de los cuarenta, cuando aquello parecía impensable.

Cabe destacar la forma en que Dolores fue retratada por el fotógrafo sueco Rolf Blomberg y el escritor y antifascista francés Raymond Meriguet. Su gesto fue significativo para la historia del Ecuador: sin esas imágenes, la deuda histórica sería aún mayor. La horizontalidad y camaradería con la que la representaron se inserta en esas grietas por donde se abre paso la memoria, y con ella, una historia otra.

Se observó que el imaginario existente sobre Dolores Cacuango es, en general, confuso y difuso. Muchas personas creen pensar en ella, pero en realidad están recordando a Tránsito Amaguaña. Esta confusión tiene su origen en que el Partido Comunista y el Estado priorizaron la figura de Amaguaña sobre la de Cacuango, por razones vinculadas al control sobre el cuerpo y el comportamiento indígena. La investigación revela que Tránsito resultaba mucho más controlable, mientras que Dolores poseía un carácter y una tenacidad incomparables. El imaginario que circula sobre Cacuango la define como una mujer luchadora, brillante, tenaz, hermosa, adelantada a su época: la *warmi* que no se calló y nunca bajó la mirada.

La investigación también muestra que, en el imaginario mestizo mayoritario, existe un racismo tan arraigado que dificulta creer la historia de Dolores al observar su representación fotográfica y escuchar su relato. La reacción de extrañamiento y asombro resultó desconcertante, evidenciando que el racismo constituye la estructura social del país: separa, clasifica y debilita.

Como conclusión, se resalta la urgencia de poner en relieve a personajes históricos femeninos como Dolores Cacuango, porque su reivindicación simboliza y fortalece la lucha social de nosotras, las *warmi*. Este es un proceso interseccional y transversal a las di-

menciones de sexo, género, raza, etnia y clase. Es imprescindible (re)escribir la historia: la lucha feminista debe trazar una *historia-otra*, en *movimiento y actualización constante, incorporando los nombres y las trayectorias de todas las mujeres invisibilizadas*. Hacer memoria, mantenernos firmes y no extraviar el sentido es fundamental, porque el camino de las *warmi* sigue siendo áspero y violento.

Referencias

- ARRIOLA, Tachi, y José Ignacio López Vigil, con Nivio López Vigil, *Dolores Cacuango. La Pachamama habló por su voz*, Fundación Rosa Luxemburg y Radicalistas Apasionadas y Apasionados, Quito, 2017, <https://www.rosalux.org.ec/pdfs/Libreto_Dolores_Cacuango.pdf>.
- AZOULAY, Ariella, *Historia potencial y otros ensayos*, trad. Marcela Torres Martínez and Romy Malagamba Steffen, Conaculta, Ciudad de México, 2014.
- BAL, Mieke, *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*, trad. Remedios Perni, Akal, Madrid, 2020.
- BARRIENDOS, Joaquín, "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico", *Nómadas*, no. 35 2011, pp. 13-30, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3818537>.
- BAUSO, Matías, "La historia detrás de la foto más famosa del Siglo XX: el Che Guevara por Alberto Korda". Infobae, marzo 5 2020, <https://www.infobae.com/historias/2020/03/05/la-historia-detras-de-la-foto-mas-famosa-del-siglo-xx-el-che-guevara-por-alberto-korda/>.
- BOURDIEU, Pierre, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Tununa Mercado, Gustavo Gili, S.L., Barcelona, 2003.
- CACOPARDO, Ana, "'Nada sería posible si la gente no deseara lo imposible'. Entrevista a Silvia Rivera Cusicanqui". *Andamios* 15 (37), 2018, pp. 179-93.

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1870-00632018000200179&lng=es&nrm=iso&tlng=es.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Cuando las imágenes toman posición*, trad. Inés Bértolo Fernández, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008.

DOROTINSKY Alperstein, Deborah, y Rían Lozano, “¿Culturas visuales desde América Latina o escalofríos visuales?”, en *Culturas visuales desde América Latina*, ed. Rían Lozano y Deborah Dorotinsky Alperstein, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, Ciudad de México, 2022, pp. 11–40.

FERNÁNDEZ, Ana, *Entrevista con Ana Fernández*. Quito, 2023, <https://soundcloud.com/upload>.

FUNDACIÓN CULTURAL ARCHIVO BLOMBERG, “Archivo Blomberg | Catálogo En Línea”, Página web, Archivo Blomberg, 2022 <<https://archivo-bloomberg.org/index.html>.

GUASCH, Anna Maria, “Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar”. *Materia. Revista internacional d’Art*, n° 5, 2005, pp. 157–83. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2382002>.

HALL, Stuart, *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, ed. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh, y Víctor Vich, 2a., Instituto de Estudios Peruanos; Envión editores; Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar de la Universidad Javeriana y Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, Lima, 2010.

INPC, “Fondo Nacional de Fotografía”, 2009, <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/es/quienessomos>.

INSTITUTO GEOFÍSICO, ‘Catorce años de la explosión del Guagua Pichincha’, Página web, Instituto Geofísico - EPN, 7 Octubre 2013, <https://www.igepn.edu.ec/sangay/content/49-historico?start=84>.

LASO CHENUT, François, *La huella invertida: Antropologías del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso 1870-1927*, CDF Ediciones, Montevideo, 2016.

- LONGONI, Ana, “El mito de Tucumán Arde”. *Artelogie. Recherche sur les arts, le patrimoine et la littérature de l’Amérique latine*, n° 6, junio, 2014, pp. 1-6. <https://doi.org/10.4000/artelogie.1348>.
- LOSIGGIO, Daniela, y Natalia Taccetta, “La cuestión del archivo desde una perspectiva warburguiana: huellas, pathos, dinamogramas”. *Cuadernos de filosofía*, n° 72, abril, 2019, pp. 69-72. <https://doi.org/10.34096/cf.n72.7804>.
- LUGONES, María, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa: Revista de Humanidades*, no. 9, Julio 2008, pp. 73-101, doi:10.25058/20112742.340.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Anthropos, Barcelona, 2010.
- MARTÍNEZ ESPINOSA, Nela, *Insumisas, textos sobre las mujeres*, Ministerio Coordinador de Patrimonio, Quito, 2012.
- MOREIRA, Michelle, “La representación de indígenas y afrodescendientes en la fotografía antropológica en Brasil”. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, n° 22, 2021, pp. 279-304. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7808666>.
- PEQUEÑO BUENO, Andrea, “Imágenes En Disputa: Representaciones de Mujeres Indígenas de La Sierra Ecuatoriana”, masterThesis, Flacso sede Ecuador, 2006, <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/133186>.
- PINTOS, Juan Luis, *Los Imaginarios Sociales: La nueva construcción de la realidad social*. Sal Terrae, Madrid, 2005.
- POOLE, Deborah, *Visión, raza y modernidad: Una economía visual del mundo andino de imágenes*, trad. Maruja Martínez, Casa de Estudios del Socialismo, Lima, 2000.
- QUIJANO, Aníbal, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones Latinoamericanas*, 2. 5, 2011, pp. 1-33, doi:10.32870/cl.v0i5.2836
- RAE, “Diccionario de la lengua española, 2022, <https://dle.rae.es/sublimar>.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia, *Sociología de la imagen: Miradas ch’ixi desde la historia andina*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2015.

RODAS, Raquel, *Dolores Cacuango: Pionera en la lucha por los derechos indígenas*, Comisión Nacional Permanente de Conmemoraciones Cívicas, Quito, 2007

SIERRA BRAVO, Restituto, *Técnicas de investigación social: Teorías y ejercicios*, 9a., Paraninfo S.A., Madrid, 1994.

SILVA, Armando, *Imaginario Urbanos*, Tercer Mundo, Bogotá, 2006.

SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Trad. Carlos Gardini, Alfaguara, Barcelona, 2006.

Mejía, Vianey, 'Anónimo es una mujer: Virginia Woolf', Blog, *Igualdad de Género UNAM*, 25 Enero 2024, <https://coordinaciongenero.unam.mx/2024/01/anonimo-es-una-mujer-virginia-woolf/> undefined.

WIENER, Gabriela, *Huaco retrato*, Literatura Random House, Bogotá, 2021.

YALLICO, Patricia, *Entrevista con Patricia Yallico*. Quito, 2023, https://www.ivoox.com/podcast-entrevista-patricia-yallico_sq_f12302673_1.html.

YUJNOVSKY, Inés, "Representaciones del espacio, el tiempo y las mujeres indígenas en fotografías, siglos XIX-XXI". *Memoria y Sociedad* 21 (43), 2017, pp. 10-29. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mys21-43.retm>.