



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Artes visuales**

Proyecto de titulación

**EL LENGUAJE VISUAL EN EL CASO DE LOS HERMANOS  
RESTREPO**

Previo la obtención del Título de:

**Licenciada en Artes Visuales**

Autor/a:

**LIZBETH BOHÓRQUEZ**

**GUAYAQUIL - ECUADOR**

**Año: 2018**

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, **Bohórquez Zúñiga Lady Lizbeth**, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en (nombre de la carrera que cursa). Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación\* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.

Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

**María Guadalupe Álvarez**

Nombre del Tutor

Tutor del Proyecto Interdisciplinario

**Ángel Emilio Hidalgo**

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

**Armando Busquets**

Nombre de miembro del tribunal

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Agradezco a todas y cada una de las personas que fueron parte de este proceso en mi vida. Empezando por el ITAE y terminando conmigo misma.

**GRACIAS TOTALES!**

## **Dedicatoria:**

Considero honestamente que este trabajo  
Contiene un alto grado de SACRIFICIO  
todos los sentidos para mí. Fue un reto en  
donde me probé y supere incluso  
expectativas propias, Sin más explicaciones  
o redundancias inútiles, me dedico este  
trabajo a mí misma.

## Resumen

Los grandes acontecimientos históricos de la experiencia humana están surcados por los registros que los agentes y participantes de dichos eventos elaboran en torno a dichos eventos. El material visual también se presta como plataforma para acciones políticas que podrían resultar controversiales o que en ciertas instancias tienen dificultades para ser validadas dentro de la esfera del arte.

El lenguaje funcional o de protesta, a través de múltiples soportes, deviene en quehacer artístico, no tanto por la intención de quien lo produjo, sino por la existencia de una serie de códigos que se repiten en ambos lenguajes y que pueden ser interpretados de formas diferentes, sin dejar atrás el componente contestatario que en cierto sentido, es el que funda y mantiene sólida a la potencial producción artística. Asimismo, hay un conjunto de valores que se debaten y que ponen en cuestionamiento la subjetividad del espectador. Para quien piense que existe un límite entre un soporte y otro debe saber que el lenguaje visual se intensifica, se retuerce, se extiende, se comprime o se invierte y justamente en ello radica la potencialidad de su estética

## **Abstract**

The great historical events of human experience are furrowed by the records that the agents and participants of these events elaborate around these events. The visual material also lends itself as a platform for political actions that could be controversial or that in certain instances have difficulties to be validated within the sphere of art.

The functional or protest language, through multiple supports, becomes artistic, not so much because of the intention of the person who produced it, but because of the existence of a series of codes that are repeated in both languages and that can be interpreted in different ways. Different, without leaving behind the rebellious

Component that in a certain sense, is the one that founds and maintains the potential artistic production solid. Also, there is a set of values that are debated and that question the subjectivity of the viewer. For those who think there is a limit between one medium and another must know that the visual language is intensified, twisted, stretched, compressed or inverted and just in that lies the potential of its aesthetic

## INDICE

<b>1. Introducción</b> .....	<b>9</b>
1.1 Objetivos .....	<b>13</b>
1.2 Antecedentes .....	<b>14</b>
<b>2 Marco teórico</b> .....	<b>22</b>
2.1 Metodología.....	<b>32</b>
<b>3 Desarrollo de la Propuesta investigativa</b>	
3.1 Capítulo 1 .....	<b>34</b>
3.2 Capítulo 2.....	<b>60</b>
3.3 Capítulo 3.....	<b>65</b>
3.3 Capítulo 4.....	<b>76</b>
<b>4. Conclusiones</b> .....	<b>82</b>
<b>4. Bibliografía</b> .....	<b>85</b>



## **1. Introducción.**

Los grandes acontecimientos históricos de la experiencia humana están surcados por los registros que los agentes y participantes de dichos eventos elaboran en torno a dichos eventos. Así, se han producido infinidad de libros, pinturas, composiciones musicales, obras de teatro, esculturas y demás, inspirados y motivados por grandes sucesos de gran importancia social, política y cultural. En este punto quiero destacar aquellos registros realizados a través de medios visuales, y en particular aquellos que forman parte activa del acontecimiento en cuestión, aquellos que tienen presencia y que se mueven bajo una dinámica más espontánea y efervescente.

El material visual también se presta como plataforma para acciones políticas que podrían resultar controversiales o que en ciertas instancias tienen dificultades para ser validadas dentro de la esfera del arte. Sin embargo, como productora de nuevos mundos visuales encuentro la necesidad de romper esa barrera, de modo que una vez que me encuentre fuera de “la burbuja”, seré capaz de mirar y reconocer nuevas situaciones que no refuercen los valores tradicionales del arte y que aporten una visión crítica al quehacer artístico.

Existe una particularidad destacable respecto de los medios visuales en su relación con la participación política. La naturaleza propia de los mismos les permite reflejar el sentir y pensar de los involucrados en los eventos que inspiran esa participación, de modo que los medios visuales se vuelven parte de ese activísimo e incitan a otros a sumarse a la causa de aquellos que los elaboraron. La visualidad de estos medios se convierte entonces en una catalizadora de la acción política.

Al hablar de los nuevos soportes artísticos es común pensar en medios digitales o electrónicos, lo cual no debe desviar la atención de soportes más tradicionales como carteles, afiches, pósters, etc., que nacieron con una intencionalidad comunicativa no necesariamente artística y que aún mantienen una importancia significativa. Mi interés nace al abordar, identificar y profundizar en un caso específico de relevancia histórica a nivel nacional, como es la desaparición de los hermanos Restrepo en 1988.

El caso de los hermanos Restrepo ha sido estudiado principalmente desde un contexto político, lugar en el que el lenguaje visual se encuentra con la intención de “protesta”, dejando profundas huellas que por una parte, emiten una respuesta social y pública a través de los medios de manifestación y, por otro lado, brindan como resultado un contenido visual sensible de estudio y análisis.

Los registros visuales que utilizaré en mi análisis van desde carteles, pancartas, grafitis hasta actos de correspondencia performativa y el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) de María Fernanda Restrepo. Estos productos serán sometidos a un proceso de curaduría y selección, logrando a través de un estudio individual, encontrar las relaciones existentes entre ellos, a través de un proceso similar al establecido por Greil Marcus cuando estableció vínculos de afinidad entre episodios de lo que él llama la historia secreta del siglo XX<sup>1</sup>:

A medida que el ruido creciera, estas palabras e imágenes comenzarían a encontrar sus vínculos -en forma de pintadas en incontables muros, gritos procedentes de miles de bocas, incluso en forma de calles familiares y edificios que uno de pronto veía como jamás había visto antes y entonces, una vez rota la vieja sintaxis, estas cosas adquirirían un segundo tipo de sentido, no serían experimentadas como cosas, sino

---

<sup>1</sup> Greil Marcus, *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX* (Barcelona: Anagrama, 1993), 178

como posibilidades, elementos de lo que Debord denominaba «situaciones construidas».

Mediante esta propuesta, y acorde a lo manifestado por Ana Longoni<sup>2</sup>, Marcus indica que existen tramas secretas entre varios episodios históricos que no pueden ser comprobadas históricamente bajo el sentido tradicional de la palabra, pero que se manifiestan a través del sentir común. La fuerza existente entre la imagen, la forma y el sentir de la expresión conforma un enlace que me permite acceder al análisis de las situaciones visuales detalladas.

La confrontación de una familia respaldada por el clamor popular y un sistema político que falló en brindar respuestas satisfactorias se ve reflejada en medios como el cartel, el grafiti, e incluso en obras de arte legitimadas por la academia. Este escenario, más allá del morbo de revivir un polémica aún si solución, despierta en mí una inquietud por encontrarme con situaciones y vínculos no reconocidos dentro del mundo de arte, para que al descubrirlos puedan adquirir cuerpo y significado, teniendo siempre en mente el concepto básico de acción – reacción desde donde se desprenden cuestionamientos sobre la maquinaria artística y por qué no, sobre la vida.

Antes de adentrarme en el contenido visual, me detendré en el contexto histórico del acontecimiento para establecer coordenadas claras de trabajo. De sobra es conocido el abuso de poder y el ultraje por parte de fuerza pública durante el gobierno del ing. León Febres Cordero, en el que se perpetraron varias violaciones a los derechos humanos bajo el pretexto de erradicar elementos asociados a grupos subversivos y narcotraficantes. Este tipo de irregularidades fueron recurrentes durante este período y derivaron en un importante debate público de carácter político. En medio de todo este

---

<sup>2</sup> Ana Longoni, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 7.

caos emergieron las diversas manifestaciones que, frente a la imposibilidad de reclamar justicia, gestaron los repertorios visuales que constituyen la materia prima de mi proyecto investigativo.

El lenguaje funcional o de protesta, a través de múltiples soportes, deviene en quehacer artístico, no tanto por la intención de quien lo produjo, sino por la existencia de una serie de códigos que se repiten en ambos lenguajes y que pueden ser interpretados de formas diferentes, sin dejar atrás el componente contestatario que en cierto sentido, es el que funda y mantiene sólida a la potencial producción artística. Asimismo, hay un conjunto de valores que se debaten y que ponen en cuestionamiento la subjetividad del espectador. Para quien piense que existe un límite entre un soporte y otro debe saber que el lenguaje visual se intensifica, se retuerce, se extiende, se comprime o se invierte y justamente en ello radica la potencialidad de su estética.

## **1.1 Objetivos**

### **Objetivo general:**

Analizar los medios visuales producidos en el marco de la protesta por la desaparición forzada de los hermanos Restrepo productos de la imaginación política de un pueblo o grupo humano y que, en este sentido son portadores de una sensibilidad estética que les otorga dinámicas análogas a las encontradas en el mundo del arte.

### **Objetivos específicos:**

1. Revisar el contexto histórico, político y social en el que se desarrolló el caso de los hermanos Restrepo para proponer un punto de vista que, distanciado del ámbito jurídico, invite al análisis y al debate en el marco de las posibilidades de producción y los medios de representación.
2. Seleccionar minuciosamente material visual (afiches, carteles, posters, grafitis, murales y documentales) y categorizarlos para con ello construir, a través de componentes visuales, una relación pertinente entre el potencial político de la imagen y la reacción suscitada a partir de los eventos de 1988.
3. Identificar las dinámicas de construcción de sentido que surgen de los materiales visuales producidos en el contexto de las protestas por la desaparición de los hermanos Restrepo.

## 1.2 Antecedentes

Para iniciar la investigación resulta clave revisar algunos aspectos políticos a nivel nacional y algunas propuestas artísticas específicas que, en buena medida, conducirán el análisis. El primer aspecto por considerar es el acto de violación de los derechos humanos. De dicha acción se desprende una reacción cuyo estudio nos compete en varios ámbitos.

La década de los ochenta, en la mayoría de los países de América Latina, se caracterizó por el inicio de procesos políticos de transición hacia la democracia, después del dominio de gobiernos dictatoriales. En Ecuador, 1979 fue el año en que se dio el retorno hacia regímenes civiles de corte electoral. Sin embargo, durante el gobierno del Ing. León Febres Cordero (1984-88), se aplicó una fuerte política de represión en contra de los movimientos subversivos que comenzaban a gestarse en el país, en especial el grupo "Alfaro Vive Carajo" (AVC). Este escenario derivó en numerosas denuncias sobre violación a los derechos humanos, entre las que se podían encontrar casos de desapariciones de personas.

Si bien en otros países de Latinoamérica acontecieron sucesos similares, el caso de Ecuador es particular ya que se produjo en un momento en que se encontraban en vigencia mecanismos tradicionales de un Estado de Derecho, en el marco de un régimen civil de corte electoral; es decir que nuestro país no estaba viviendo los procesos de dictadura comúnmente asociados a estos contextos de violencia y abuso.

Dentro del periodo 1984-2008, la Comisión de la Verdad estableció que hubo en el Ecuador un total de cuatrocientas cincuenta y seis víctimas de violaciones a los derechos humanos, información que se encuentra acorde a seis descriptores definidos, por la comisión antes referida, como unidades de análisis. Los datos estadísticos sobre

esas violaciones y un conjunto de referencias testimoniales de las víctimas y su entorno, ilustran varios episodios de abuso de poder en los años ochenta. Al respecto, todos esos atropellos, centrados en afectaciones a la vida, libertad e integridad de las personas, tienen en común el señalamiento de culpables en agentes del Estado o personas que actuaron bajo el amparo del Gobierno Nacional. Es necesario destacar que, desde la doctrina de los derechos humanos, estos ataques no son considerados jurídicamente como violaciones, sino como delitos cometidos contra las personas y, dentro de esa categoría, como delitos contra la vida (secuestro, homicidio, asesinato, etc.).

Durante el período acontecido entre 1984 y 2008, 456 personas fueron víctimas directas de alguna de las 831 violaciones de los derechos humanos que se han registrado en el conjunto de descriptores aplicados por la Comisión de la Verdad. Más allá de las implicaciones jurídicas que entraña el hecho de que las víctimas fueron sometidas a un promedio de dos violaciones de derechos humanos en secuencia, a través de las estadísticas presentadas se puede evidenciar la magnitud de la tragedia, considerando que cada una de esos números constituye un delito.

La vulneración de los Derechos Humanos es una situación que aqueja no solo a este país, sino que se año a año se registran un sin número de casos no resueltos de la misma índole alrededor del mundo. Así en Ecuador, la desaparición de los hermanos Restrepo, se convirtió en un suceso memorable que pasó a formar parte de la memoria colectiva. En este sentido, el material producido en las protestas por la desaparición forzosa de los Hermanos Restrepo, Santiago y Andrés en el año de 1988, se constituyen en bastiones de resistencia en contra de los abusos perpetrados por gobiernos o personas que han sido centro de poder administrativo y poder simbólico, razón por la cual son el objeto principal de este estudio.

El caso Restrepo, que causó gran conmoción al pueblo ecuatoriano, puso en evidencia la vulnerabilidad de la ciudadanía frente a la opresión sufrida en aquel entonces por el gobierno del fallecido ex Presidente de la República, León Febres Cordero que, en complicidad con la Policía Nacional, buscó la forma de exonerarse de responsabilidades respecto de este caso. Por otra parte, este acontecimiento ha sufrido un proceso de mitificación que también debe ser considerado a la hora del análisis.

El enfoque común al que se ha sometido el caso de los hermanos Restrepo ha generado diversos tipos de debates, análisis y estudios de carácter político, jurídico, social y comunicacional, dentro de los cuales se enmarcan como referentes directos, pero que no se encuentran en la misma línea de análisis planteada por este trabajo, encauzado dentro del lenguaje visual- artístico. A pesar de esto, estos estudios previos sin duda alguna cumplen como antecedentes contundentes en el desarrollo de la memoria y en el aporte al caso desde un enfoque investigativo.

El primer referente puntual se encuentra dentro del marco jurídico y fue desarrollado por Arciniega Marín David Josafat, de la Universidad Central de Quito, cuya propuesta ha sido titulada *Análisis jurídico de la norma constitucional y Ley Penal vigente en el juzgamiento del caso Restrepo en contraposición con la Constitución de la República del Ecuador del 2008*. Aquí, Arciniega expone su perspectiva del Caso Restrepo, dentro de todas las particularidades que el ámbito legal confiere. Ella parte de una síntesis del contexto histórico –político de la época, tras lo cual elabora un resumen de los hechos acontecidos y estudia los aspectos jurídicos – penales como la naturaleza del delito y la responsabilidad penal que gira en los autores y coautores. La conexión que tiene el trabajo del Ab. Arciniega Marín con mi investigación se manifiesta sobre todo dentro del contexto histórico-social y político de la época. Por lo demás, este estudio toma otros caminos diferentes a los que se buscan desarrollar en este trabajo.



El segundo estudio referencial también proviene del cauce jurídico y está dado por David Ballesteros Andrade, de la Universidad Católica de Guayaquil con *Estudio de la desaparición de personas: Medios probatorios del homicidio en ausencia del cadáver*. En su escrito, Ballesteros desarrolla el estudio del homicidio como delito de material y explora en la naturaleza del mismo (huellas, marcas, restos orgánicos); también analiza detenidamente la columna vertebral de las múltiples infracciones desde el punto de vista jurídico. A partir de una tesis de naturaleza judicial es posible establecer un punto de referencia con el arte, a través del tema de la ausencia que ha sido muy recurrente y ha servido para la denuncia de acontecimientos políticos.

En este campo, es destacable el ejemplo del fotógrafo Gustavo Germano, cuyo proyecto *Ausencias* denuncia la desaparición de personas en Argentina durante la dictadura militar. Su propuesta consiste en reconstruir las fotos familiares de 25 personas varios años después del suceso, para lo cual tomó como escenario los mismos lugares en donde se tomaron las fotos originales y visibilizó la ausencia a través del retrato del espacio que dejó la persona desaparecida. La crítica se direccionó hacia el comportamiento despiadado y las condiciones políticas de la época que fueron determinantes para la vulneración de los derechos de miles de personas.

Otro de los antecedentes revisados dentro del desarrollo de la investigación vino desde el aspecto vivencial, al haber mantenido una entrevista con Pedro Restrepo que se conecta directamente con mi búsqueda.

En el caso de Cecilia Barraza Morella (FLACSO) con *Análisis comparativo de dos casos de violación a los derechos humanos: Ecuador y Chile caso "Restrepo"- caso "Degollados"*, se nos presenta un estudio de índole político. Barraza realiza un acercamiento teórico al tema, tomando en cuenta el contexto histórico y los acontecimientos en Ecuador, con lo cual realiza un ejercicio comparativo o de contraste

con los hechos que tuvieron lugar en Chile en el caso de los degollados, que consistió en el secuestro y asesinato de 3 personas pertenecientes al Partido Comunista, dentro del periodo de la dictadura militar del general Pinochet.

Con respecto al análisis de Barraza y al trabajo fotográfico de Germano, podemos determinar un factor repetitivo esencial para entender el panorama nacional de los años 80: la dictadura. En el contexto ecuatoriano no se puede hablar de una dictadura propiamente dicha en la administración de Febres Cordero, pero sí nos sirve para reflexionar en torno al uso arbitrario del poder y a la violencia que atenta contra la vida humana.

Uno de los elementos pertinentes para el estudio del caso de los hermanos Restrepo se encuentra en una entrevista realizada a un pseudo testigo: el diputado Andrés Vallejos, de Izquierda Democrática, ex Ministro de Gobierno durante la administración del Dr. Rodrigo Borja (1994). De este material podremos extraer datos contundentes que servirán para del análisis contextual.

En lo referente al trabajo de María Isabel Gómez Noblecilla y Samy Josué López Naranjo, de la Universidad Politécnica Salesiana, denominado *Análisis del campo comunicacional del documental "Mi corazón en yambo" en los estudiantes de Comunicación Social de la Universidad Politécnica Salesiana*, podemos ver la proximidad con el tema propuesto en razón del análisis que realizan las autoras a un medio de producción artístico audiovisual como lo es el cine. El análisis del documental *Mi corazón en Yambo* representa uno de los medios de representación dentro del lenguaje visual, que sin embargo está enfocado hacia el área de la comunicación social, por lo que también guarda distancia respecto de mi investigación, la cual se centra en el medio artístico. En base a lo expuesto, he logrado identificar un desligamiento por parte de mi investigación respecto a las investigaciones pasadas, ya que es un proceso

diferente de lo que ya está desarrollado en otras áreas, incluso dentro del campo artístico.

Uno de los antecedentes claves para mi proceso investigativo y que está relacionado con el tema de la denuncia es *Tucumán Arde*<sup>3</sup>, llevada a cabo por un grupo de artistas argentinos en noviembre de 1968. Esta obra, de naturaleza más comunicacional que estética, tomó su nombre por la provincia de Tucumán, en la cual había tenido lugar el cierre de once ingenios azucareros a partir de un proyecto económico que la dictadura de Juan Carlos Onganía categorizaba falsamente como industrializador y modernizador. Acorde a María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa en el artículo “Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde”, publicado en el Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España, la verdadera intención del régimen dictatorial era “la destrucción de un real y explosivo gremialismo que abarca el noroeste argentino mediante la disolución de los grupos obreros, atomizados en pequeñas explotaciones industriales u obligados a emigrar a otras zonas en busca de ocupación temporaria, mal remunerada y sin estabilidad<sup>4</sup>” (2009).

Los gestores de la obra provenían del Instituto Di Tella, centro académico que se caracterizaba por fomentar la participación activa del público dentro de la obra, dando lugar a los *happenings*. Isabel Garín, en el artículo “Tucumán Arde: política y arte en llamas” considera que grupo de artistas de vanguardia integrantes de Tucumán Arde propuso una ruptura tajante con el arte de las instituciones y circuitos oficiales, en tanto eran esas instancias precisamente las fuentes de la represión<sup>5</sup>. Estaba obra propuso un

---

<sup>3</sup> Gramuglio Ma. Teresa y Nicolás Rosa, «Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde». En *Trasatlántico*. (Rosario: Centro Cultural Parque de España/AECID, 2009)

<sup>4</sup> María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, *Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde* (Rosario: Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España, 2009)

<sup>5</sup> Isabel Garin, *Tucumán Arde: política y arte en llamas* (Buenos Aire: ContrahegemoníaWeb, 2018)

fenómeno que va más allá de la vanguardia artística y poco a poco se constituye en vanguardia política, con el objetivo de arrancar a la obra artística de las instituciones oficiales. La crítica se enfocaba hacia la represión, la pobreza, la desigualdad y la explotación. El proyecto en concreto se basó en la invención de una estructura que hizo uso del medio periodístico y contó con varias etapas en las que se desarrollaba la denuncia. El primer paso consistió en pegar afiches en distintos puntos de la ciudad, tras lo cual se procedió a anunciar la campaña de la «1ª Bienal de Arte de Vanguardia». Posteriormente la frase “Tucumán Arde” apareció pintada con aerosol en las paredes como si se tratara de una campaña política. Luego se grabaron reportajes en Tucumán por parte de los artistas y una vez obtenida la información, el grupo inauguró la muestra del material el día que había sido anunciada la inauguración de la Bienal. La muestra tuvo una consecuencia casi inmediata: la clausura policial.

Este hecho rompió con las concepciones tradicionales del arte, pero también trascendió la actitud de la misma vanguardia. Otro de los aspectos que se superó es la idea del autor, ya que al ser una muestra colectiva destruyó el reconocimiento a la individualidad. Los participantes fueron: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balbé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell. Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braum, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidutstwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Ripa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Domingo J. A. Sapia, Roberto Zara. En una primera instancia también formaron parte Ricardo Carreira, Margarita Paksa –que ideó el título–, Pablo Suárez y Eduardo Ruano.

Esta nueva forma de arte se fundamenta en la agresión intencionada, la misma que denuncia una violencia normalizada en la comunidad. La violencia se vuelve la fuente de creación de un arte revolucionario cuyo núcleo son las condiciones económicas, sociales y políticas que vulneran los derechos humanos. Asimismo, se plantea una confluencia de disciplinas con lo que se crea un lazo entre artistas, intelectuales, etc. El arte revolucionario quiere ser total y se aleja de las concepciones de la razón materialista.

Esta propuesta engloba varios aspectos fundamentales para comprender el arte contestatario y además marca los patrones y elementos por los que una obra, que inicialmente fue anunciada como muestra en una bienal, llega a ser a un producto artístico trasgresor. En esta manifestación artística encontramos varios puntos en común con la denuncia del caso de los hermanos Restrepo. Es por ello por lo que es de suma importancia analizar y extraer las categorías que operan en ambos discursos para poder legitimar el soporte del material visual del caso Restrepo como un medio artístico colectivo, ya que al no estar concebido con una intención estética en primera instancia, se aleja de la idea del autor que debe ser reconocido y expuesto. Dentro del panorama artístico local, es importante enunciar que no existe un referente específico que englobe la totalidad de la propuesta que estoy realizando, sin embargo existen obras puntuales de artistas ecuatorianos, en las cuales existe una relación directa con el caso de los hermanos Restrepo, la más destacada y de confrontación sensible directa es la obra de Pilar Flores y un estencil inspirado en Luz Elena Arismendy. Sin embargo, siendo esta la referencia más próxima, no logra tener la correspondencia total, ya que hasta el momento no existe un análisis de producción visual sobre el caso de los Hermanos Restrepo en donde se encuentre una conexión más cercana al punto de vista que aborda mi de propuesta.

Otro de los factores que hilará la investigación es la violencia vista desde dos modos: el primero de ellos se refiere a la violencia que el artista percibe y denuncia por medio de sus obras y la otra tiene que ver con la violencia como respuesta, pero no en el sentido de coerción los derechos humanos, sino más bien como un impulso intrínseco del quehacer artístico (en el caso de Pilar Flores, por ejemplo).

## 2 Marco teórico

Planteando como eje central de este trabajo la compleja situación política del Ecuador durante los años 80, es imposible desvincular nuestro contexto histórico de muchas de problemáticas continentales: dictaduras, golpes de Estado y desapariciones.. Así, Ana Longoni en su texto sobre la muestra artística *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* afirma:

El título de la exposición hace referencia a dos realidades históricas que afectaron a la sociedad de esos países: por un lado, la violencia política ejercida por las dictaduras militares, los estadios de sitio y las guerras internas; por otro, las experiencias de libertad nacidas como réplica, escape o subversión ante tal realidad.<sup>6</sup>

Longoni presenta un acercamiento a una época conflictiva a través de materiales visuales en los que se pone de manifiesto el constante dialogo entre la encrucijada histórica pasada y el presente, conversación dialéctica que se realiza través de prácticas poéticas que activan una memoria sensible de estas experiencias. Además, este texto

---

<sup>6</sup> Ana Longoni, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 2.

presenta una mirada directa sobre las experiencias y prácticas que han activado la esfera pública para el activismo y los movimientos de los derechos humanos:

Surgieron a través de los **movimientos de derechos humanos** como nuevas formas de protesta y demandas en el ámbito público. Además, todas estas iniciativas de resistencia frente a la opresión se caracterizaron por una invención colectiva de nuevos espacios y modos de vida que en muchos casos generaron, desde los márgenes del arte, nuevos territorios simbólicos para el activismo.<sup>7</sup>

A través de medios como instalaciones, fotografía, dibujos, videos, grabaciones sonoras y material gráfico y documental, *Perder la forma humana* retrató las tensas relaciones entre el arte, la política y el activismo durante los años ochenta en varios países de Latinoamérica. La exposición expuso las terribles consecuencias de la represión y la violencia de los regímenes dictatoriales y la importancia de la asociación colectiva para plantar frente a situaciones así. Así, la muestra artística se caracterizó por su actitud de crítica, por ocupar espacios no convencionales y por su distanciamiento de cualquier paradigma clásico de representación. Las imágenes registradas, los testimonios y las experiencias se ubican como fuentes primarias y necesarias para la producción (tomando estas reflexiones como punto de referencia).

Las formas empleadas para visibilizar las desapariciones, en este caso los hermanos Restrepo, constituyen un modo novedoso, expansivo, mediático, y nada convencional en donde se podría cruzar los terrenos de la política y el arte.

---

<sup>7</sup> Longoni, *Perder la forma humana*...,3.

La relación entre la política y el arte ha sido analizada a profundidad por Verónica Capasso y Ana Bugnone en su texto *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*. En el texto, las autoras indagan y comparan las teorías de Jacques Rancière y Nelly Richard sobre la simbiosis entre política y arte. Al respecto, se expresa que el mencionado Rancière vincula la estética y la política en tanto la primera es una de las formas que produce reconfiguración de los datos sensibles a partir de una experiencia sensoria específica que ofrece nuevas configuraciones del espacio. Para el filósofo francés, la estética no está relacionada con lo bello ni con el empleo de técnicas específicas, sino con la pertenencia a un espacio común:

Rancière sostiene que hay una estética de la política que reconfigura la división de lo sensible: el efecto que produce la política o, mejor dicho, el encuentro entre la política y la policía en la partición de espacios y tiempos, lugares, identidades, lo visible y lo invisible, el lenguaje y el ruido. Hay también una política de la estética: los modos como las prácticas y visibilidad del arte reconfiguran lo sensible, interviniendo en su división y así en las coordenadas de la experiencia sensorial. La relación entre ambas (la estética de la política y la política de la estética) explica el modo como se vinculan arte y política: estos entran en relación porque ambos dependen de un cierto régimen de identificación. Para que esto ocurra, según Rancière, el arte mantiene su autonomía como tal y es desde su producción específica que se cruza con la política en la reconfiguración de lo sensible<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Verónica Capasso y Ana Bugnone, «Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano» *Hallazgos*, N.º 26: pp. 117-148



El presente estudio se realizará a través de la articulación de narrativas menores en torno a las grandes narrativas históricas, solo aplicable a través de la exclusión de las metanarrativas monocausales, es decir aquellas en las cuales solo un grupo de individuos es el punto central. El lenguaje visual empleado durante la desaparición de los hermanos Restrepo permitirá acoplar y enfrentar una narración minoritaria frente al gran discurso “oficial” del suceso, en constante relación con las problemáticas sociales latinoamericanas.

Dado que el enfoque central del trabajo estará en las relaciones de los sujetos frente a la historia, en este caso la desaparición de los hermanos y la situación política del Ecuador en los años ochenta, es necesario analizar su relación con la memoria a partir de los enunciados de Enzo Traverso en el libro *El pasado instrucciones de uso. Historia, memoria y política*. Para el autor estos conceptos comparten un solo objetivo: la elaboración del pasado. Sin embargo, existe una “jerarquía” entre ellos:

La historia es una puesta en relato, una escritura del pasado según las modalidades y las reglas del oficio – de un arte o, entre muchas comillas de una “ciencia” que intenta responder a cuestiones que la memoria suscita. La historia nace entonces de la memoria, luego se libera al poner el pasado a distancia, al considerarlo (...), como un pasado en sí.<sup>9</sup>

Traverso permite responder a una problemática clara frente a la dicotomía de historia y memoria: ¿Puede el arte ser testimonio de su tiempo? Si la memoria posee capacidad subjetiva y si la historia nace de ella, para que posteriormente y de forma autoreflexiva, la memoria se transforme en un componente de la historia. Entonces, la

---

<sup>9</sup> Enzo Traverso, “Historia y memoria: ¿Una pareja dicotómica?”, en *El pasado. Instrucciones de uso Historia, memoria, política* (Madrid: Politopías, 2007), 21.

memoria estaría anclada a los hechos que hemos vivido o asistido como testigos o actantes. En este contexto, para Traverso la memoria puede definirse de la siguiente manera:

Una construcción siempre filtrada por conocimientos adquiridos posteriormente, gracias a la reflexión que sigue al acontecimiento, gracias a otras experiencias que se superponen a la primera y modifican el recuerdo.<sup>10</sup>

Es necesario distinguir las maneras como la obra de arte puede ser percibida desde distintas perspectivas. Sabemos que al observar una obra de arte, nuestra subjetividad nos impide recrear la mirada y opinión originales del autor. Una situación similar se da entre el historiador y el acontecimiento, con la diferencia de que en este caso el académico está mucho más consciente del proceso, por lo que analizaría los cambios a lo largo de la época y descifraría sus significados. Sin embargo, las experiencias desde el testigo pueden significar la percepción de un momento complejo y ancilar de su vida. Por ejemplo, las fotografías y registros audiovisuales que han sido testimonios del caso Restrepo pueden tener dos funciones distintas. Por un lado y desde el ámbito académico, el historiador podría conectar la escena retratada con momentos concretos, lo que le permitiría descifrar, conocer y exponer las dinámicas subyacentes involucradas y cómo el discurso oficial llevó a cabo procesos de manipulación de información. Mientras que por otro lado y desde un escenario más emocional y expresivo, para un testigo y para un artista estas escenas pueden evocar sentimientos y recuerdos que pueden ser trabajados como metáforas e imágenes planteadas desde la individualidad.

---

<sup>10</sup> Traverso, “Historia y memoria: ¿Una pareja dicotómica?” ..., 22.

El mismo Traverso, en otro de sus textos titulado: “*Historia y memoria, notas sobre un debate*”. Realiza una interpretación sobre el pasado como desafío político. De este modo, expresa lo siguiente:

La memoria parece hoy invadir el espacio público de las sociedades occidentales, gracias a una proliferación de museos, conmemoraciones, premios literarios, películas, series televisivas y otras manifestaciones culturales que desde distintas perspectivas presentan esta temática. De esta manera el pasado acompaña nuestro presente y se instala en el imaginario colectivo hasta suscitar lo que ciertos comentaristas han “obsesión conmemorativa”.<sup>11</sup>

Así, el pasado se ve constantemente reelaborado y depende en gran medida de lo que Traverso califica como “sensibilidades éticas, culturales y políticas del presente”<sup>12</sup>. En este contexto, todo recuerdo de pasado se transforma en memoria por la cantidad excesiva de medios con los que convive, pero estas nuevas añoranzas son modificadas por los espacios en los que habita un sujeto. La memoria se convierte en un objeto de consumo rentable como proceso paralelo de la apropiación económica del recuerdo por parte de los medios del espectáculo. Así, la capacidad subjetiva e individual se enfrenta a la presencia colectiva y da paso a la aparición de nuevas tradiciones que se desvinculan del uso político de esta capacidad. Sobre esto Traverso especifica:

La memoria entendida como la representación colectiva del pasado como se forjan en el presente, estructura las identidades sociales, inscribiéndolas

---

<sup>11</sup> Enzo Traverso, “Historia y memoria, notas sobre un debate”, en *Historia reciente Perspectivas y desafíos para un campo en construcción* (Buenos Aires: Paidós, 2007), 67.

<sup>12</sup> Traverso, “Historia y memoria, notas sobre un debate” ..., 68.

en una continuidad histórica y otorgándoles un sentido, es decir una significación y una dirección.<sup>13</sup>

La memoria determina entonces la cantidad de recuerdos que deben guardarse, selecciona acontecimientos y plantea sus lecturas e interpretaciones. Se transforma en una cuestión política, en un mandato ético por cumplir. El presente estudio trabajará en base a esto, como crítica y como medio para acusar a ese ejercicio de memoria, el recuerdo de los años 80 como un tiempo en el que tuvo lugar la lucha por la aplicación de los derechos, por exigir la aplicación de recuerdos para el anclaje de la memoria en el presente.

Félix Guattari es otro autor que ha trabajado sobre la función del pasado dentro de las relaciones y los intercambios sociales, y sobre cómo surgen conexiones contextuales frente a la lectura y análisis del arte. En su texto “El nuevo paradigma estético”, parte de su libro *Caosmosis*, explica:

Toda lectura del pasado está inevitablemente sobrecodificada por nuestras referencias al presente. Tomar partido por ellas no significa que debamos unificar ángulos de visión intrínsecamente heterogéneos. Hace unos años, una exposición neoyorquina presentaba en paralelo obras cubistas y producciones de lo que se ha convenido en llamar arte primitivo. Surgían así correlaciones formales, formalistas, y a la larga bastante superficiales, separadas como quedaban ambas series de creación de su contexto respectivo, de un lado tribal, étnico, mítico, y del otro cultural, histórico, económico.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Traverso, “Historia y memoria, notas sobre un debate” ..., 69.

<sup>14</sup> Félix Guattari, “El nuevo paradigma estético”, en *Caosmosis* (Buenos Aires: Manantial SLN, 1996), 123.

Para Guattari, estas proyecciones de los paradigmas estéticos modernos en el pasado es una cuestión rodeada de ilegitimidad, en especial porque desliga a las obras de arte de todo contexto histórico y se enfoca únicamente en las relaciones de orden estético. Pero en realidad estas subjetividades de percepción, «se encabalgan unas a otras. Se invaden para constituir entidades colectivas mitad-cosa mitad-alma, mitad-hombre»<sup>15</sup>. No existe una exterioridad fuera de estos; la subjetividad colectiva, la memoria, también funcionan de forma hegemónica y los objetos internos responden rigiendo a los exteriores subjetivando el valor que poseen en los movimientos históricos.

El arte político sería entonces esta forma de lucha que intenta involucrar los sistemas exteriores, expulsados por considerar que no contribuyen, que no poseen voz, y que su posición de otredad no les permite hablar. Brian Whitener y Brian Holmes traducen al inglés el artículo *Brumaria 5, Art: Radical Political Imagination*, en relación con el ambiente de los movimientos sociales en Argentina y sobre el rol que el arte política y el activismo han tenido en una nación con un pasado de fuertes dictaduras:

However, the most important thing is the impossibility of even speaking about the visibility of diverse forms of *political art* in the international art institutions without confirming that their presence oscillates between marginality and a type of *dependent* centrality that serves, in a contradictory way, to inject novelty into the globalized art system.<sup>16</sup>

Los autores plantean así la exclusión del arte político por parte de las instituciones que como se dijo anteriormente, son la fuente de represión contra la que esas expresiones

---

<sup>15</sup> Guattari, “El nuevo paradigma estético” ...,126.

<sup>16</sup> Brian Whitener y Brian Holmes, *Brumaria 5: Art: Radical political imagination* (mayo, 2005) <http://transversal.at/transversal/0106/brumaria/en>

artísticas están dirigidas. Existe también una relación intrínseca y paradójica entre el arte político que se encuentra en la marginalidad y las instituciones ubicadas en el centro, ya que el primero surge como respuesta a las segundas. En el contexto latinoamericano de los años ochenta, esta dinámica puede ser considerada como uno de los principales obstáculos para la validación del arte político por parte de tradición académica/artística.

Se plantea la inclusión del ejercicio artístico con perfiles sociales o políticas que permitan explorar y presentar las características que no confinen al arte a espacios institucionalizados, es decir, hacer visibles no solo los discursos minoritarios, sino también presentar una serie de espacios de experimentación que planteen una ruptura con las actividades cotidianas y reguladas. Esta propuesta de arte activista se mantiene cerca de la naturaleza de las prácticas performativas y visuales que posibilitan las formas de expresión. Tal es el caso de las protestas constantes de Pedro Restrepo desde el primer día de la desaparición de sus hijos. Esta manifestación se inició en primera instancia con un objetivo único de protesta, pero logró eventualmente apropiarse de aspectos simbólicos y metafóricos que la ubican en categorías de reacción bajo lenguajes artísticos.

María Fernanda López abre su ensayo «Democratización y democracia popular» con el abordaje de la cultura, sus conceptos y definiciones, desde una mirada que visibiliza las voces propias y desarma las estructuras dominantes. López al respecto expresa:

Si nuestro lugar de enunciación es América Latina, espacio desde donde se intenta dismantelar los discursos dominantes y encontrar una voz propia, el concepto de democracia se torna complejo, ya que propone dinámicas que cuestionan su significado en sí mismo.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> María Fernanda López Jaramillo, «Democratización y democracia popular», en *Culturas y política cultural en el DMQ*, ed. de Christian Arteaga (Quito: Graficas Ayerbe, 2013), 9.

La autora analiza el valor de la democracia en cuanto a su relación con el arte y plantea como primer espacio general de enunciación a Latinoamérica, un espacio conflictivo desde sus inicios como territorios libres. Así también, la autora marca la época de los 80 como el período en el que las fisuras ideológicas y expresivas se marcaron con fuerza una vez comenzadas las dictaduras en el sur del continente, “la crisis de las izquierdas atravesada por la brecha económica causada por el neoliberalismo, surgen las interrogantes: ¿Dónde? ¿Cómo? y ¿Cuándo? hablamos de democracia.”<sup>18</sup>. En especial si vemos a la producción cultural y artística como un elemento, que invita a una actitud contestataria de la sociedad civil frente a la idea utópica de reacción independiente. La autora al respecto expone lo siguiente:

Diversos pensadores como Judith Butler, Slavoj Zizek y el mismo Ernesto Laclau han visto la necesidad de renovar el concepto de hegemonía para poder explicar un proyecto democrático políticamente movilizador. Como dijimos anteriormente, retomar a Antonio Gramsci trajo consigo el replanteamiento de este ideal democrático. Se propuso mirar la hegemonía como esa brecha que posibilitará la construcción de una democracia, que logrará subsumir las particularidades en un todo.<sup>19</sup>

De esta forma, se permite observar la necesidad de incorporar las diversidades, el arte de protesta y el arte de todo tipo, en un espacio común integrador de todas las presencias. Juntar las minorías, los poderes externos, las prácticas marginadas y los discursos borrador es el punto central de las democracias. Se intentará entonces buscar que las confluencias, el discurso visual en el caso Restrepo, estén involucrados a través de una hegemonía múltiple, que no responda a estructuras establecidas sino que se

---

<sup>18</sup> López Jaramillo, “Democratización y democracia popular”...,9.

<sup>19</sup> López Jaramillo, “Democratización y democracia popular”...,10.

incorpore y se movilice como material cultural, y que se agrupen las experiencias independientes de la memoria para ser instruidas y trabajadas, bajo nuevas formas de regularización e implementación artística, política y visual.

## **2.1 Metodología**

La investigación realizada para este proyecto es de tipo descriptiva, en tanto se abordan las características principales del material visual elaborado en el marco de las protestas por la desaparición de los hermanos Restrepo, y se evidencian las relaciones que existen entre estos productos culturales y las esferas del arte y la política. Estos materiales conllevan distintos niveles de producción y diferentes grados de institucionalización por las instancias oficiales del arte, por lo cual el análisis de esas dinámicas contiene información valiosa para poner de manifiesto el carácter político y estético de aquellos repertorios. Así, los registros visuales incluidos en el análisis incluyen: carteles, pancartas, grafitis, actos de correspondencia performativa y el documental *Con mi corazón en Yambo*. Así también, es importante mencionar que el contexto histórico en el que fueron producidos los distintos materiales es diferente, lo que también es relevante para el análisis.

El diseño de la investigación en cuanto a las fuentes se enfocó en la investigación documental ya que fue necesaria una revisión bibliográfica y hemerográfica de los documentos que contenían información sobre los materiales visuales antes referidos. Así también, se requirió realizar una búsqueda de las relaciones entre arte y política y de antecedentes históricos en el campo artístico que pudieran servir como referente al caso de los hermanos Restrepo. Entre estos antecedentes se encuentra *Tucumán Arde y Perder la forma humana*. Respecto del cuándo la investigación es de carácter histórica o retrospectiva, ya que aborda material producido en el marco de un hecho histórico. En este punto es importante mencionar que, dada la significación del evento, la producción



de registros visuales en torno al mismo se ha mantenido a lo largo de los años, razón por la cual se encontrarán materiales correspondientes a distintas épocas.

La muestra intencional de materiales seleccionados para el análisis fueron aquellos registros visuales que fueron producidos como respuesta a la desaparición de los hermanos Restrepo. Algunos de estos elementos fueron usados activamente durante las protestas que tuvieron lugar durante el curso de varios años para denunciar la falta de respuestas al clamor popular. Otros sin embargo respondieron a procesos de creación independientes, no enmarcados directamente en las manifestaciones pero que continúan con la intención de exigir explicaciones y preservar la memoria. La recolección y procesamiento de datos se realizó a través de la revisión y análisis documental.

El análisis gira en torno al lenguaje visual y expresivo y al contexto en el que fue tomando forma en su desarrollo, partiendo de fotografías, carteles, grafitis, performance, y terminando con el documental *Con mi corazón en Yambo*.

### **3. Desarrollo de la propuesta investigativa.**

#### **3.1 Capítulo I**

##### **Carteles, Afiches, Posters, fotografías.**

La construcción visual, como diseño de comunicación utilizado dentro de las diversas manifestaciones en el transcurso del tiempo, permite analizar y estudiar la multiplicidad de información, en tanto la estructura visual organiza los elementos gráficos disponibles con el propósito de alcanzar determinado efecto y potenciar su función comunicativa.

Mi trabajo se enfoca en el análisis del material visual producido alrededor del caso de los hermanos Restrepo, teniendo en consideración su desarrollo y forma en un contexto visual político, que conlleva a analizar y cuestionar las numerosas formas de hacer, la diversidad en la representación visual, y la capacidad de tomar y transformar este hecho de violación de los derechos humanos en una historia construida por los medios de representación en el lenguaje de la visualidad.

Empezaré mi trabajo investigativo a partir de afiches, carteles, posters y fotografías, analizando la representación de la imagen y los medios tipográficos que componen los diferentes elementos visuales utilizados y desarrollados dentro de la escena protestante. Mi análisis pretende mostrar el afianzamiento de estos entre los diversos modos de hacer habilitados en el medio artístico, proceso a través del cual se articula la producción material con sus referentes históricos.

Para conseguir con mayor efectividad el objetivo, este primer capítulo estará desarrollado en dos etapas: en primera estancia analizaré el uso de la imagen de las icónicas fotografías de los hermanos Restrepo (carteles, afiches, posters, fotografías); y

en segunda instancia continuaré con el análisis tipográfico y fotográfico dentro de los elementos visuales (carteles, afiches, posters, fotografías).

### **Análisis de la imagen (Fotografías)**



La imagen dominante desde donde parte mi análisis, es un collage en blanco y negro de dos fotografías correspondientes a Santiago y Andrés Restrepo Arizmendi. Estas son dos fotografías independientes, tomadas en diferentes instancias y editadas por la familia de los desaparecidos (uniéndolas), para luego ser utilizadas como material inicial en la búsqueda. Sin embargo, estas imágenes fueron expandiéndose y articulándose de diferentes formas, las cuales fueron utilizadas por los medios televisivos y personas particulares en carteles, afiches articulándose con variaciones en cada apropiación por los protestantes.

La imagen es en sí misma una fuente productora de sentidos. En esta línea, el collage fotográfico de Santiago y Andrés Restrepo antes de su desaparición es sujeto de análisis. En la primera imagen (empleada en blanco y negro durante las protestas) identifiqué dos situaciones semióticamente similares: ambos están sonriendo y demostrando alegría.

En este punto tiene lugar un marcado contraste al relacionar la imagen con los hechos que dieron origen a la protesta. Identifiqué entonces un proceso de

recontextualización de la imagen que corresponde al uso de la fotografía de los hermanos Restrepo en situaciones totalmente ajenas a las circunstancias en las que la imagen fue tomada (alegría). De este modo, la imagen adquiere un nuevo significado para sus progenitores, al encargarse ellos de elegir el material fotográfico y manipularlo en un collage, para ser utilizado como material de exposición pública; y dentro de las protestas, como memoria colectiva de un recuerdo doloroso.

Semióticamente, la sonrisa asociada a episodios de regocijo y felicidad, se transforma en inconformidad y dolor dentro de una duda. Es así como los elementos de la fotografía sugieren espacios y tiempos y un documento que ha sido leído socialmente adquiere un significado distinto y personal a través de un proceso de re-significación social y política, dando como resultado la construcción de un contexto histórico-social político a partir de un fragmento semántico.

En este aspecto, los símbolos dentro de la composición semiótica de la imagen no tienen un significado intrínseco, excepto el que se les asigna en una situación de índole social, política, histórica. En este caso en particular, existe una memoria, la cual permite que la fotografía, tras varias instancias de pugna por parte de familiares y defensores de las víctimas de violaciones a los derechos humanos, se constituya como un símbolo de la lucha.

En tanto símbolo, la fotografía tiene características que de modo casi paradójico se relacionan con las imágenes de otros sucesos de lucha por los derechos humanos. Al respecto Roland Barthes manifiesta que «la fotografía solo adquiere su valor pleno con la desaparición irreversible del referente, con la muerte del sujeto fotografiado, con el paso del tiempo. (Barthes, 1980)». De esta manera, existe un indicativo de que la imagen cumple con un objetivo, que logra ir mucho más allá de una simple identificación de rostros de desaparecidos. La imagen logra trascender el lugar descriptivo común que se

le adjudica a un estado, tiempo o lugar y a través de la reafirmación de los antecedentes que la preceden, alcanza el poder de un valor simbólico en el tiempo, el cual es el principal motivador de la construcción visual.

Las imágenes emblemáticas del caso de los hermanos Restrepo, han quedado depositadas en la memoria de distintas generaciones con la expresión de un mensaje. Se manifiestan entonces dos dimensiones de la imagen: una de carácter denotativo, como representación de una realidad, pero también otra, de carácter connotativo, que otorga un sentido de trascendencia y expansión al referente visual. La fotografía, al estar ubicada dentro de contexto sociopolítico, se enmarca en un discurso.

El proceso en la construcción de sentidos, dentro de ambas imágenes de Santiago y Andrés Restrepo, viene dado por los diferentes elementos de la fotografía, es decir ambas fotos fueron unificadas con un fin, en espacios y tiempos determinados. Por tanto, sirven como elementos para ubicar el contexto histórico-político y social de una época, desde donde logran desplazarse hacia una construcción visual estética en donde también sugieren espacios, lugares y tiempos donde la memoria encuentra el asidero.

Las producciones estéticas cumplen un rol funcional y pragmático dentro de los distintos sucesos históricos. En este punto vale citar nuevamente a Jacques Rancière. En su tesis magistral *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo*<sup>20</sup>, Verónica Capasso expone que para el filósofo francés la estética es el nombre con el que en occidente se designa al tejido sensible, al modo de experiencia y a la forma de inteligibilidad que se llama “arte”, es decir que no es una disciplina sino un régimen de lo sensible, “un conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan al sensorium (2015). Así, a través de la estética se produce una reconfiguración de los

---

20

datos sensibles a partir del disenso. La autora expande esta idea citando al filósofo francés respecto a la estética:

Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual ellas (las obras) se producen. Nos referimos a condiciones completamente materiales – lugares de representación y exposición, formas de circulación y reproducción –, pero también a modos de percepción y regímenes de emoción, categorías que las identifican, esquemas de pensamiento que las clasifican y las interpretan<sup>21</sup>.

El arte funciona de este modo como catalizador de la expresión colectiva y de su codificación de la realidad.

En los diferentes elementos visuales encontrados en las protestas por la desaparición de los hermanos Restrepo, puede verse reflejado el sentir y pensar de la muchedumbre detrás de esas imágenes, la cual a su vez usaba estas imágenes como estandarte de su causa.

En este sentido, para aquellos ajenos al movimiento, esta iconografía servía como punto de identificación y primer contacto a la ideología que había detrás de ella. Estas imágenes se convierten en evidencias de momentos históricos y manifiestan también la utilización particular que de ellas hicieron varios grupos humanos. De este modo, entre la interacción de la imagen y las masas, emerge un proceso de resignificación a partir de la experiencia colectiva.

Existe una interpretación, que advierte la posibilidad de comprender el significado convencional de la fotografía, pero también su significado en términos sociales, políticos

---

<sup>21</sup> Verónica Capasso, *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2015), 41

y culturales: el carácter de una nación, una época de la historia, una manera de percibir la sociedad en su conjunto.

Indudablemente la fotografía de los hermanos desaparecidos, revela la existencia de dos momentos en la interpretación de la imagen: en primera lugar, la manera cómo irrumpió la fotografía en la sociedad, siendo referente de un acontecimiento de abuso. Por otra parte, la influencia que ha tenido la fotografía para moldear el imaginario social en torno a los Restrepo. Desde este punto de vista, es relevante lo que señala la fotógrafa Gisèle Freund<sup>22</sup> respecto a cómo la fotografía puede ser comprendida como instrumento político y artístico al mismo tiempo.

Con el transcurrir del tiempo la imagen fotográfica se convirtió en un testimonio que sobrepasa el carácter documental, incluso dentro de las organizaciones de derechos humanos ha sido muy necesaria la conservación de un archivo de imágenes fundamentadas en los hechos, que documenten y certifican el acto violatorio.

En la segunda mitad de la década de los años 80, tuvo lugar una serie de violaciones a los derechos humanos cometidas por los distintos gobiernos, desde donde se desprende la documentación de varias fotografías que incluyen asesinatos, torturas, arrestos y detenciones arbitrarias. Mientras en los diarios y revistas de circulación nacional se publicaban las imágenes de los rostros de los miembros de grupos insurgentes con la leyenda de “SE BUSCA”, existieron trabajos de varios fotógrafos ecuatorianos, que se dieron a la tarea de documentar los casos de injusticia social, pobreza y violaciones a los derechos humanos, con lo cual se fue configura el ojo de una época con el contrapeso estético de la imagen.

---

<sup>22</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social* (París: Editions du Seuil, 1974), 149.

El poder dual de la fotografía<sup>23</sup> (generación de documentos y creación de obras de arte visual) proveniente de su dimensión estética, le otorga relevancia a este medio en los procesos de construcción documental de la memoria colectiva. Al respecto y en una entrevista para el portal virtual A\*Desk, Sol Henaro, curadora de acervos documentales, reflexiona sobre los fondos documentales:

Los fondos documentales son universos en sí mismos. (...) son heterogéneos: documentos personales, institucionales, correspondencia, bocetos, obra artística de diversos tipos, carteles, juguetes, planos, libros, postales, textos... lo que puede llegar o integrar un fondo es muy diverso. (...) Considero que la práctica artística desde luego no está limitada al “objeto artístico” en sentido llano y convencional. Creo que hay diversos elementos, documentos, situaciones y energías que contextualmente pueden enriquecer mucho una aproximación y en ese sentido entiendo como “materia de investigación” casi cualquier cosa si es que tengo un marco que me permita relacionarme con ese objeto o material “x”(2016)<sup>24</sup>.

La curadora mexicana en la charla Políticas de la Memoria vs. Políticas del Olvido expande la idea anterior:

Mi interés no está en el preciosismo de los aspectos formales de la obra, o en la impresión impoluta fotográfica, o en esa destreza técnica (...). Se hace una crítica directa con algo muy simple. La obra como agencia,

---

<sup>23</sup> Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Barcelona: Santillana, 2003) 35

<sup>24</sup> Paloma Cecha, *Arte contemporáneo como recurso: la curaduría de un archivo público. Entrevista a Sol Henaro (28 de noviembre de 2016): <https://a-desk.org/magazine/arte-contemporaneo-como-recurso-la/>*



cuando logra la obra ser como una granada de mano que circula y afecta (2018)<sup>25</sup>.

Así, la icónica fotografía de los hermanos Restrepo se convirtió en símbolo representativo de la protesta, y a pesar de no haber sido construida con una intención y en un contexto artístico, se ajusta a las dinámicas expuestas por Henaro.

### **Análisis Semiótico y fotográfico (carteles, posters, afiches)**

La caligrafía es un elemento importante dentro del análisis de los múltiples elementos visuales producidos dentro de la serie de protestas por los Hermanos Restrepo, y puede darnos luces para poder entender de mejor manera el mensaje en cuestión, y así corroborarlo como válido dentro del marco de la producción estética-política.

La caligrafía es el arte y la técnica de crear y componer tipos para comunicar un mensaje, y tiene un notable peso dentro de la universo visual del caso de los hermanos Restrepo, razón por la cual se analizarán carteles, posters y afiches en torno a los siguientes criterios: clasificación, altura caligráfica, proporciones, relación entre mayúsculas y minúsculas, anchura, diferencia de trazos, ajustes ópticos y de trazo, ritmo, terminaciones y uniones. A través de este análisis se busca tener una ampliar la perspectiva de estudio, junto a la fotografía y composición de la imagen.

---

<sup>25</sup> Teorética, *Charla - Política de la memoria vs. políticas del olvido. Con Sol Henaro*, video subido el 12 de septiembre de 2018, video en Youtube, 35:55, acceso el 13 de noviembre de 2018, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2204&v=MT9vUNcnFa0](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2204&v=MT9vUNcnFa0)

En este sentido, se expone inicialmente la siguiente fotografía respecto del caso de estudio, la cual fue tomada por Dolores Ochoa en el año 1992:



En la imagen se puede observar una de las escenas representativa de la protesta, protagonizada por el padre de los hermanos desaparecidos, Pedro Restrepo. En la primera instancia interpretativa, la pre-iconográfica, varios son los puntos pertinentes de ser resaltados. En primera instancia, en la fotografía que se encuentra enmarcada y colgada en el cuello de Pedro Restrepo se puede leer la siguiente inscripción: “Santiago y Andrés Restrepo DESAPARECIDOS Quito 8-1-88”. Por otro lado también es identificable en la imagen un fragmento de un telón en donde puede distinguirse una parte del rostro del mayor de los hermanos; también es apreciable el escudo plástico de un miembro de la Policía Nacional, con su correspondiente inscripción. En la foto entonces, se observan 2 personas: Pedro Restrepo y un miembro de la Policía Nacional. En el paisaje se ve la fachada de una casa con vista lateral, y en el fondo está la torre de una iglesia.

En segunda instancia, esta fotografía revela una toma hecha dentro de una manifestación ocurrida en algún lugar de un sector urbano (probablemente Quito), por la

presencia de la fachada de la casa y la Iglesia (arquitectura colonial). Por otra parte, la posición de Pedro Restrepo como manifestante principal y la cercanía del policía dejan entrever la contraposición de los roles entre ambos, que se juntan en una misma escena en la manifestación: Pedro Restrepo, con la fotografía de sus hijos, su boca entreabierta y el brazo levantado, mientras el policía se encuentra absorto y desbordado por la movilización que ha logrado romper el cerco. Toda esta escena que se desenvuelve dentro del marco fotográfico, proporciona una abierta disonancia al cuadro.

La decodificación de toda la escena es, sin embargo, un tanto más difícil de lo que se puede percibir a primera vista, pues la imagen tal y como está representada no deja entrever una evidente relación de parentesco entre quien carga las fotos y las personas retratadas sobre su pecho.

El tercer nivel de interpretación, el del significado intrínseco, permite observar esta fotografía, no solo como un documento histórico, sino también advertir los elementos que se encuentran presentes en la foto desvelar la dimensión de protesta ciudadana que se descubre en la figura de Pedro Restrepo, en tanto en ella se encuentra la representación de El Padre, mientras que los dos chicos que aparecen en la fotografía son la representación de los Hijos Desaparecidos. A través de la imagen, se puede encontrar las sensibilidades y proyecciones colectivas. Esta representación fotográfica, varias veces observada en manifestaciones similares en otros países de América Latina, muestra el lazo entre padres e hijos (roles universales) como uno de los detonantes más elementales dentro de las formas de organización de la sociedad, pero también la persistencia de la memoria frente a la desaparición. Sin embargo, es necesario también acotar que la figura paterna registra altos grados de ausencia en las 47 manifestaciones por la memoria de los desaparecidos en el Cono Sur de Latinoamérica, por lo que este hecho en el Ecuador

constituye un hito dentro de la memoria colectiva y un referente contundente en la lucha por los derechos humanos en América Latina.

Para complementar el análisis, en la intención fotográfica, el retrato de las inscripciones tipográficas que aparecen en las imágenes, puede considerarse como un intento de extremar el significado de una fotografía, pero también como amplificación del significado de la imagen.

Los elementos caligráficos en estas frases tienen una carga en sí mismas, y añaden otra significación a la propia imagen dentro de la composición, en tanto están destinadas a provocar un sobrecogimiento en la audiencia: la palabra justicia (que se aprecia incompleta en el telón); el mensaje “DESAPARECIDOS” que aparece bajo la foto enmarcada de los hermanos; y la palabra policía, con tanta significación cuando se habla de violaciones a los derechos civiles y políticos por parte del Estado.

Finalmente, el paisaje urbano de la ciudad Quito con su arquitectura colonial usada atractivo turístico, funciona como marco para la manifestación, lo que resulta, también en una manera reapropiarse del espacio público, dotándolo de un nuevo significado al paso que se construye una memoria colectiva firme. En el contexto de la protesta, todo esto resignifica y corrobora que no solo se trata de un atentado contra los derechos humanos, sino que también existe una dinámica de construcción de sentido colectivo a partir de la agencia de una “obra”, el cual en este caso es un archivo fotográfico. En el marco de las palabras de Sol Henaro anteriormente citadas, la fotografía puede usarse como una granada para afectar el entorno.

A continuación, se procederá al análisis de la siguiente imagen, es pertinente destacar que quien tomó la fotografía solicitó previamente a Pedro Restrepo y Luz Helena Arismendi que posaran para lograr capturar este momento dentro de la protesta. Con un

cierto estilo similar a la fotografía anterior tomada por Dolores Ochoa, en esta imagen se observa a los padres de los hermanos desaparecidos portando dos carteles con sendas leyendas que inmediatamente nos remiten a un escenario de lucha incesante. La protesta se da en la ciudad, ambientada en este caso por la imagen del asfalto de la calle, una imagen cortada de un árbol, la vista de una parte de una casa con características de arquitectura moderna y un vehículo antimotines.



Prosiguiendo con la indagación inicial sobre el análisis de la escena, en esta imagen se refleja otro momento de la lucha de los padres por sus hijos desaparecidos. Sin embargo, el tercer nivel de interpretación destaca ciertos principios subyacentes en la imagen, lo cual se presenta como una instancia ideal para resaltar ciertas elucubraciones de interpretación y descripción. Elucubraciones, que para Roland Barthes, convierten a la descripción de una fotografía en algo literalmente imposible:

Puesto que describir es precisamente adjuntar al mensaje denotado un relevo o un mensaje secundario, tomado de un código que es la lengua, y que constituye fatalmente, por más cuidados que se tomen para ser exactos, una connotación respecto de lo análogo fotográfico: por consiguiente, describir

no es tan sólo ser inexacto o incompleto, sino cambiar de estructura, significar algo distinto de lo que se muestra<sup>26</sup>.

Bajo la apariencia de los objetos y personajes que han sido dispuestos en la escena en esta imagen, parecería haber una suerte de negativa de parte del personaje femenino, que parece estar sumido en un extravío distractor. La composición predefinida de el/la autor/a resultó inútil, ya que no se pudo construir de antemano un cierto mensaje fotográfico, cifrar una cierta simbología en la imagen.

La gestualidad del personaje de Luz Helena Arismendi (la madre) denota un cierto desbordamiento dentro del significado en la totalidad en la foto, cierta ambigüedad que deja ver a un padre con su mirada en dirección a la lente, y que parece adscribirse a la frase que está escrita en el cartel: “Con mi corazón en Yambo”, mientras la madre, en un gesto evasor, parece ella misma querer salirse del encuadre de la imagen.

La mirada de Luz Helena Arismendi parece escapar al horizonte de la fotografía situándose más allá de lo explicable. Es precisamente este gesto de renuncia a la luz del lente por parte de Luz Helena Arismendi, el que deja entrever que muchas veces la espontaneidad en la imagen fotográfica no se deja penetrar por la retórica intencional del fotógrafo.

La fotografía ha sido desbordada, y se ha transformado en un metalenguaje de esa realidad donde se une el presente visible y lo que la mirada de la madre sugiere: una posibilidad de escape, una fuga. Ahora, en una interpretación general de la imagen, los elementos formales de la misma permiten ubicar distintos objetos, que frente al intelecto se muestran como pautas de interpretación de la realidad vivida de los personajes en ese momento. Los carteles con frases poéticas y evocativas son una consigna permanente

---

<sup>26</sup> Roland Barthes, *El mensaje fotográfico* (s/l.: Paidós, s/f.), 2

dentro de la lucha; la tanqueta de la policía como testigo inmóvil y rígido frente a la tragedia humana, y el escenario cotidiano de la calle irrumpido por la protesta.

Finalmente, el gesto de evasión de Luz Elena Arismendi parece querer evitar ese congelamiento propio del medio fotográfico, esa represión de lo que significa el condensar en una imagen toda la tragedia acontecida.

Al respecto, Barthes plantea una interesante posición cuando señala que el gesto fotográfico está ligado a instantes pasajeros y decisivos de la vida, pero que son solo eso, instantes:

Más que un arte efímero, la fotografía es, por antonomasia, la viva imagen de lo efímero. Cada acto de lectura de una foto - y suele ser del orden de una millonada al cabo de un día, en todo el mundo-, cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente una forma de represión, un contacto con lo que ya no existe; es decir, con la muerte.<sup>27</sup>

El siguiente elemento fotográfico para analizar tiene un matiz social y político. Este tono atraviesa transversalmente a la fotografía, que junto al cartel y la descripción tipográfica correspondiente a la inscripción “PITE POR LOS RESTREPO”, construyen una acción dentro de la historia de la protesta. En ese mensaje se encuentra implícito una invitación a formar parte del reclamo por los hermanos Restrepo, a involucrarse en la denuncia y protesta social, hay una apelación directa al espectador/transeúnte.

---

<sup>27</sup> Roland Barthes. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982), 34

En el marco del análisis fotográfico, a primera vista la atención está cargada en el gesto emotivo de los protagonistas, lo cual resulta sorprendente, ya que ninguno de los dos está mirando directamente a la cámara. Sin embargo, es importante destacar que la composición de los elementos en la foto, direcciona la mirada hacia sus 2 protagonistas.



Los objetos principales dentro de la imagen dignos de ser destacados son el cartel y el sombrero que lleva puesto el personaje femenino, en donde se pueden apreciar las palabras “Los Restrepo” (incompletas debido al ángulo de la imagen). El gesto emotivo de sufrimiento por parte del personaje femenino y de resignación en el hombre que está a su lado, sacan a la superficie las dimensiones afectivas y emocionales de los agentes involucrados y evidencian su vulnerabilidad y frustración ante una situación en la que no reciben respuestas por parte de un Estado que debería ofrecer garantías en cuanto a la dignidad y bienestar de los ciudadanos. Esta emotividad entra en juego, con el mensaje de reacción social al cual invita el cartel, con lo que la fotografía se convierte en un catalizador de todas estas realidades en un solo espacio: lo privado y lo público.



En el análisis dentro del lugar de los medios de representaciones visuales, el cartel se presenta como un dispositivo que reconfiguran subjetividades, una inscripción que el terror deja en la memoria y sugiere un estímulo en pos de la agitación de masas a partir de estímulo subjetivos.

Una imagen puede tener potencialidad semánticas más que las de un mero archivo histórico; una imagen es un hecho, una situación que exige un análisis y que como en este caso, se produce desde la diversidad de la situación. En este caso el cartel se empodera, trasciende y se activa como un dispositivo capaz de crear y construir sentidos.

**“PITE POR LOS RESTREPO”**, es una sentencia escrita a mano en donde se cumple con el objetivo de agitación dentro del contexto de las masas, logrando trascender la esfera de la individualidad.

Este material fue gestado y utilizado por los protestantes en las calles, los cuales lo ajustaron y diseñaron acorde a cada uno de sus imaginarios, lo que conlleva un gran peso y pone en evidencia la empatía entre el suceso personal y las masas, a través de una claridad y unificación en el mensaje que cada uno de los manifestantes hizo propio, logrando una transgresión para la época en donde el uso del pito de los carros no tenía un peso más allá de su utilización natural para abrirse paso en medio del tráfico.

Por medio de este cartel se realiza una petición que resaltó en el espacio público e incitó a la masa a unirse. El cartel se convierte así en una herramienta de lucha y desafío que lleva implícito un mensaje contestatario, algo muy utilizado en el medio artístico.

En la siguiente imagen se observan también mensajes elaborados a mano por los protestantes. Los textos que se encuentran en las 2 pancartas presentes en la fotografía son los siguientes: **“Santi, Andrés, Luz Elena quien dijo que todo está perdido”**, y también **“Yo vengo a ofrecer mi ♥ en yambo”**.



La pancarta de la derecha hace una alusión directa a la canción de Mercedes Sosa “**Yo vengo a ofrecer mi corazón**”. Esta manifestación de referentes culturales es muy interesante, ya que al utilizar una pieza musical altamente pertinente en casos de personas desaparecidas, se logra un contundente efecto visual en el accionar de los que presencian la protesta. La alusión textual a una composición sonora carga las palabras con capas adicionales de sentido.

La escena elegida para el análisis, tiene lugar nuevamente en un escenario urbano. Uno de los elementos de importancia a reconocerse dentro de la imagen, además de los carteles antes referidos, es la presencia de un niño en la imagen, el cual se encuentra claramente en un contexto familiar; se puede inferir por la cercanía corporal y la disposición de sus cuerpos en el espacio, que se trata de una madre, un hijo y un hermano mayor. Es interesante la presencia del niño dentro de la imagen, y de la manifestación en sí, ya que indudablemente se establece un vínculo con la memoria creado por la empatía, ya que Santiago y Andrés tenían edades cercanas a las de los participantes de esta imagen. Esta es una fotografía de índole periodística, enmarcada dentro del paisaje urbano, bien lograda y que con el paso del tiempo logra despertar el interés en el análisis. La presencia

de una familia en las protestas puede ser vista como una postura de defensa de la unidad y la integridad familiar de los Restrepo, rota por los trágicos sucesos de 1988.



Bueno, en esos momentos... la consigna era la mordaza. Como ahí a  
Través de tantos medios trataban de impedir el reclamo... entonces se  
Decidió ir con la boca vendada -todos estábamos con la boca vendada. En  
La foto también se ve un gesto bien característico de ella que era taparse los  
oídos, que era como para decir que lo que oía no era verdad.<sup>28</sup>

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

---

<sup>28</sup> Entrevista a Elsie Monge, CEDHU.

Ella... acompañarle<sup>29</sup>

Realmente tuve la suerte de estar con ella. Su característica era negarse a escuchar las mentiras que decían: que fueron secuestrados... que fueron llevados porque eran narcotraficantes... En ese contexto me parece que había una amenaza de represión de decir ‘Ya basta, los Restrepo son narcotraficantes, son delincuentes, y la familia está mintiendo a la gente’.

Luz Elena siempre tenía esa actitud de ser fuerte en la debilidad. Cuando le veíamos así lo que nosotros hacíamos era ponernos más fuertes, más como con más ganas de la lucha... También cuando nos pegaban, era la actitud de Luz Elena taparse los oídos y quedarse quieta<sup>30</sup>

Las acciones identificadas en esta imagen constituyen un gesto bastante fuerte e interesante dentro del lenguaje visual y corporal, empezando con la variación en las fotos de los hermanos Restrepo. Si bien es cierto siguen perteneciendo al cartel, es la manera en que se lo expone en su uso, la que me lleva a analizar la corporalidad y a identificarlo como de cartel “colgante” (el cuadro de la imagen de la izquierda se encuentra en la pared de la casa de los Restrepo hoy en día) con una tipografía informativa a modo de ficha técnica con la fecha de la desaparición y datos informativos de cada uno de ellos.

Hablando del gesto en sí, el colgarse las fotografías de Santiago y Andrés, crea una nueva lectura dentro de la expresión y la relación entre cuerpo e imagen. En los

---

<sup>29</sup> Entrevista Mario Chuquimarca, CEDHU.

<sup>30</sup> Entrevista a Susana Díaz, CEDHU.

medios de representación dentro del arte, esta acción que eligen llevar a cabo los protestantes, pertenece a un espacio entre el recuerdo y el olvido. Esto ocurre justamente porque el instante determinado elegido por el protestante ejecutor, contiene las características que rompen con la continuidad “normal” de lo que estaría dentro de las funciones de un cartel, afectándolo en el tiempo en que se realiza la acción y mostrando nuevas vertientes, hendiduras o nuevos puntos de expresión semiótica. Además, en cuanto a los carteles colgantes, Pedro y Elena Restrepo hacen uso de una nueva dimensión dentro de la expresión correspondiente a la corporalidad: los pañolones de color blanco con la foto de sus hijos Santiago y Andrés, en donde directamente se evidencia una proyección de los mismos a través de ellos. Los pañolones o pañoletas son prendas asociadas popularmente a protestas y contextos contestatarios, denunciando directamente el silencio establecido por una ley mordaza impuesta por la injusticia de un Estado que permitió estas abominaciones con la justificación de “combatir la delincuencia”. Así, los pañolones directamente retratan como huella en el tiempo las violaciones a los derechos humanos.

La expresión formal a través de estos medios de representación enmarcados dentro del cartel, al cual le suman la corporalidad, es proceso dentro de la construcción de sentidos, producto de su dimensión estética, en la cual los diferentes elementos sugieren espacios y tiempos determinados.

Dentro del sistema de protesta, los ejecutores generaron múltiples e interesantes adaptaciones al formato del cartel, haciendo uso incluso de la “apropiación” (gesto muy conocido en el medio del arte). Al otorgar al cartel con una nueva utilización, lo cargaron con un contenido que no solo ofrece nuevas posibilidades expresivas, sino que también logra darle un nuevo giro al significado expuesto.



En esta imagen, se desenvuelve nuevamente dentro de un panorama urbano, repleto de protestantes, en donde el cartel es el punto de partida principal. En esta ocasión los protestantes se apropiaron de una columna de un medio escrito (Diario El Universo) en donde el encabezado dicta “Régimen conmemora desaparición de los hermanos Restrepo”. A través de este gesto, los manifestantes recontextualizan el texto periodístico, sacándolo de su carácter netamente informativo, para direccionarlo a los ámbitos de la protesta. La palabra “Régimen” en el titular adquiere ciertos tintes irónicos, en tanto fue precisamente el régimen de Febres Cordero el destinatario de las protestas realizadas a lo largo de los años. Con la presencia de un cartel de este tipo, queda manifestada la distancia temporal que existe entre la fecha en que se dieron los hechos y el tiempo en que se da la manifestación, expresando así también la falta de respuestas al caso que se ha perpetuado por varios años.

### **Conclusión del análisis Fotográfico**

Aquí es importante profundizar en la importancia de la fotografía para la construcción de un imaginario colectivo. Para la historiadora de arte Anna María Guasch, la fotografía aporta de la siguiente manera:

En la génesis de la obra de arte «en tanto que archivo» se halla efectivamente la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. Y lo hace mediante la narración. Pero en ningún caso se trata de una narración lineal e irreversible, sino que se presenta bajo una forma abierta, repositonable, que evidencia la posibilidad de una lectura inagotable. Lo que demuestra la naturaleza abierta del archivo a la hora de plantear narraciones es el hecho de que sus documentos están necesariamente abiertos a la posibilidad de una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente, un nuevo corpus y un nuevo significado dentro del archivo dado<sup>31</sup>.

Así, estas producciones visuales podrían ser visto como un gran archivo sobre las cosmovisiones y subjetividades de los grupos humanos que las engendraron, la cual a su vez sirve de punto de partida para la elaboración de nuevas narraciones y discursos. El archivo fotográfico del mismo modo se convierte en herramienta para la construcción colectiva y resignificación de los conceptos y nociones sociales.

Entonces ¿se puede considerar que la producción visual, surgida en el caso de los hermanos Restrepo, se puede mover en dinámicas análogas a las del medio artístico?

En primer lugar, considero mi acercamiento a la producción político-visual, surgida en el caso de los Hermanos Restrepo, como una serie de episodios o microhistorias, muy poco exploradas o analizadas dentro del sistema artístico local; sin embargo la relación entre arte y política en América Latina, siempre ha tenido un peso

---

<sup>31</sup> Ana María Guasch, «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», en *Materia 5: Revista internacional d'Art* (Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005), 158

simbólico importante. Por ejemplo, en el año 1973 tuvo lugar el golpe de estado de Pinochet en Chile, lo que implicó una censura definitiva de la época anterior, signada por los proyectos emancipadores de corte revolucionario. Otro ejemplo se puede encontrar en el año 1994, en el cual se empezó a visibilizar un nuevo ciclo de protesta global con el alzamiento zapatista en México, el zapatismo como una irrupción muy clara de otro modo de articular arte y política.

Mi análisis sobre los elementos visuales producidos en medio de la protesta por la desaparición de los Hermanos Restrepo está direccionado a identificar pequeños relatos e historias que permitan pensar la aparición múltiple y simultánea pero no consensual (sino más bien confrontacional) de modos de articular, de modos de hacer, de modos de acción política distintos, que muchas veces emplean recursos creativos que no pueden ser definidos en términos exactos, es decir muchas de las prácticas que estamos estudiando no se definieron en el momento de su creación y ejecución como artísticas. Esta es también una cuestión que me interesa destacar y que considero de mucha importancia.

Es pertinente citar nuevamente el análisis que Verónica Capasso elabora sobre el pensamiento de Rancière y las posibilidades de construcción de sentido que tienen las producciones estéticas:

Otra idea fuerte que desarrolla Rancière es la idea de ficción. La política y el arte, dice, construyen ficciones, reordenamientos materiales de signos e imágenes, de las relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, entre lo que se hace y lo que se puede hacer, ficciones que se enfrentan con la ficción dominante. Como ya señalamos, para Rancière la política va de la mano de la subjetivación, posibilita la emergencia de nuevos sujetos de enunciación. El arte no genera un “nosotros” como lo hace la



política, sino que, como ficción, puede encontrarse con la ficción del orden social y distorsionarla. Esta cuestión, aparece sólo como posibilidad en el régimen estético. En síntesis, el arte puede entonces operar sobre el orden policial, oponiendo a esa ficción otra ficción, que distorsione y genere otra construcción de espacio<sup>32</sup>.

Los elementos visuales producidos dentro de la protesta por la desaparición de los Hermanos Restrepo se desmarcan de cierta convención de cómo se entiende el vínculo entre arte y política, entre arte y militancia, se distancian de ciertos discursos de la izquierda ortodoxa e inventan otros modos de confrontación política que muchas veces parodian y discuten de manera muy ácida con los discursos o la convención de aquello que se entendía como arte político en épocas pasadas.

El caso de los hermanos Restrepo se propaga en el tiempo por tratarse de una violación de los derechos humanos, que trascendió por medio de los elementos visuales; por tanto, los carteles, fotografías, afiches, posters, cuadros colgantes y las mordazas, pueden ser considerados como punto de inicio de otras formas de articulación del arte y la política, constituyéndose así como elementos de estudio, que despiertan un análisis reflexivo, desde el punto de vista visual. Cómo plantea Adorno, la experiencia estética es algo vivo en la medida en que la obra se conecta con el observador, se interioriza en el sujeto y genera un proceso de diálogo. Esto es justamente lo que sucedió con el material producido en el caso de los Hermanos Restrepo. En la producción de estos elementos visuales se puede encontrar una conexión vivida, empática y de participación por parte del observador. Existe entonces por parte de los manifestantes, la necesidad de transformar los diferentes estados emotivos de desesperación, inconformidad, injusticia,

---

<sup>32</sup> Verónica Capasso, *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2015), 42

zozobra, en una experiencia vital a través de los medios de representación, buscando el diálogo directo con el público.

Por otro lado, es pertinente mostrar a grandes rasgos las matrices de representación del movimiento de derechos humanos para sacar a la luz pública la cuestión de la desaparición, cuando León Febres Cordero y el SIC-10 actuaban como si los desaparecidos no existieran y mostrar de qué manera el movimiento de derechos humanos apeló a prácticas creativas para poner esa presencia de la ausencia en evidencia y volverla una realidad innegable y visible. Básicamente, en este capítulo analizo dos matrices: una tiene que ver con el uso de la fotografía y la otra tiene que ver con otras formas de representación como carteles, las manos, las máscaras, las mordazas y las pancartas. Sin ser incompatibles se puede distinguir entre ambas matrices porque insisten en cuestiones diferentes. Mientras las fotos ponen el énfasis en la biografía previa al secuestro, en el hecho de que ese sujeto tiene una historia, un álbum familiar, tiene alguien que lo quiere y que lo busca. En contraste, la otra matriz hace énfasis en el hecho de la ausencia en el momento mismo en que ese sujeto es arrancado de su vida cotidiana y crea una falta en ese lugar físico que ocuparían los ausentes por la desaparición, con lo que se busca volver evidente ese vacío a través de los elementos visuales, convirtiéndose en el acto de ponerse en lugar del que no está y convertir esa huella de un cuerpo en la huella de otro cuerpo o una doble huella, el que pone el cuerpo y el que es representado a partir de una huella prestada.

En el caso puntual de los carteles, afiches y pancartas es necesaria una lectura más rigurosa después de someter a análisis el contexto y la elaboración del mismo, análisis enfocado a aspecto como el uso de la serigrafía y la tipografía, en donde existe una característica fuerte: la técnica. En este sentido, hay algunas producciones de contenido en los que puede evidenciarse consciencia de la composición, del espacio y la

letra; en otros hay una producción más rápida y espontánea hecha en la calle, en la que se recurre a una técnica más suelta, en la que los colores y las letras se aplican todos en el mismo momento y son más sueltos. Todos estos procesos son llevados a cabo con un fin, el demostrar la inconformidad y el abuso al cual fueron sometidos Santiago y Andrés Restrepo, víctimas en el año 1988, a manos de un gobierno que nunca supo dar respuesta. Todos los elementos visuales producidos dentro y para la protesta, son sujetos de una lectura significativa con un gran peso en los procesos de construcción de sentido colectivo, lo cual a su vez puede tener efecto en la producción de artistas que se vean expuestos a esos discursos. Sin embargo, esta es una producción que no puede ser definida con términos exactos dentro del mundo del arte, sino que necesita proponer una nueva instancia dentro del parámetro entre lo artístico, lo micro y lo macro político como territorios desarticulados.

## 3.2 Capítulo II

### Graffiti, stencil, murales (arte urbano)

#### Graffiti

En el campo de la construcción visual, y con más énfasis en los medios de producción artísticos, siempre se está tratando de localizar y visibilizar una situación, sea esta de índole política, social, desplazamiento tortura etc. Así, específicamente dentro del arte urbano, esta situación se da forma impulsiva o espontánea en muchas ocasiones, en las que se busca capturar realidades y transformarlas en piezas visualmente potentes con estética trasgresora. Esta acción logra dejar una huella contundente de una sensación expuesta y logra dejar una textura visual sobre lo establecido.

En esta imagen se puede observar escrito en letras azules “Los Restrepo, 20 años dónde están?”, de autor anónimo una de las características principales en este medio.



El grafiti es una de las formas de construir inmediatez expresiva sin los límites o ataduras tradicionalmente impuestas. A través de su presencia pública, este medio logró resonancias en la marcada situación de inconformidad en los protestantes. Sus usos representan un nuevo intento, desde las letras y en las calles, de plasmar el clamor social ante una situación que exige respuestas, en un medio en donde el abuso ejercido sobre los hermanos Restrepo fue ejemplo de impunidad, abuso e injusticia.

De esta forma, el movimiento de derechos humanos, encabezado por los padres de los desaparecidos Santiago y Andrés, lograban imponer la presencia de la ausencia en evidencia y volverla una realidad visible.

Distingo básicamente dos matrices importantes en este medio: una tiene que ver con el uso de la expresión libre (grafiti) y otra que tiene que ver con otras formas de representación como la tipografía y el contexto.

## **Stencil**

En el mundo del arte urbano, el stencil es una técnica cuyas capacidades expresivas vienen determinadas por el espacio y la ejecución. Las características técnicas del stencil le permiten convertirse en una forma rápida y eficaz de transmitir un mensaje, en tanto su finalización no requiere demasiado tiempo y la visibilidad del espacio público en el que se encuentra aumenta su difusión. Artistas como Banksy o su antecesor, Blek Le Rat, han ayudado a expandir e internacionalizar esta técnica.

En el caso de los hermanos Restrepo se identifica al stencil como medio de expresión empleado dentro de la protesta en estas dos situaciones en particular:



La imagen de la izquierda es una variación en stencil de la fotografía de Santiago y Andrés (referida en la página 31), con la leyenda “Hnos. Restrepo 20 años, nunca más”. De autor desconocido pero directo en su mensaje, esta obra muestra una nueva propuesta para el medio ya que saca a la superficie voces anónimas.

La imagen de la derecha por otro lado, pertenece a la reconocida artista y docente ecuatoriana Pilar Flores (1957). Esta obra remite directamente a la figura de Luz Elena Arismendi, y al suceso del 4 de Julio de 1994 cuando se anunció su muerte, producto de un accidente automovilístico en el que un camión chocó con el carro en el que ella se desplazaba ella junto a su hija María Fernanda y otros parientes. El suceso tuvo lugar en la zona de Aloag, a 130 kilómetros al este de Quito, mientras Luz Elena y su hija desplazaban a la marcha que iniciaría en Yambo (una laguna ubicada a 95 kilómetros al sur de Quito). El stencil de Pilar Flores evoca la imagen fotográfica de Luz Elena Arismendi documentada dentro de la protesta con el cartel “Por nuestros niños hasta la vida” (referida en la página 40).

En el desarrollo del contexto visual del arte urbano, existe un relación conflictiva entre el stencil y el lugar de su ejecución, dentro de la semiosis (vivencias estéticas) que están relacionadas con el escenario. El stencil cobra vida dentro de un contexto urbano que lo rechaza sistemática y sépticamente, y es ese rechazo, del sentido elaborado por las interacciones en la urbe, lo que logra configurar y potenciar el significado del mensaje.

Se trata entonces de la “irrupción de lo espontáneo constitutivo del origen de cambios imperceptibles o notorios”<sup>33</sup>. Son situaciones que necesitan ser entendidas como posibles, para que de esa forma se establezca la relación con el otro, como acción-intención de consciencias, llevando a cabo una transformación digna de analizarse dentro de las prácticas de producción visual, lo cual es justamente lo que indica Ana Longoni en *Perder la forma humana*, respecto de Ángel Elizondo, actor y mimo argentino cuyas representaciones fueron constantemente censuradas por la dictadura:

El caso del grupo de Elizondo es fuertísimo, su trabajo en plena dictadura, algunas puestas de ellos fueron prohibidas en las que toda la compañía estaba en pelotas. Este texto lo traje porque me parece que funciona también como especie de pequeño manifiesto. No sé si alcanzan a leerlo: “nuestras consignas: experimentación constante en arte, que los artistas jóvenes tengan la posibilidad de mostrar sus trabajos, abajo la censura y la autocensura, contra el academicismo científico, por la desmitificación del arte, no a las estrellas, queremos y necesitamos seres humanos, en contra de

---

<sup>33</sup>Fernando Andacht, 2005, «Duas Variantes de representação do real na cultura midiática», en *Contemporânea*, v.3, n1; 95-122.

la actitud mensajista y mediocrizante del arte, contra el realismo, no al público mutilado.<sup>34</sup>

En el terreno artístico, a pesar de ser un campo con muchas licencias y libertades en cuanto a las diversas producciones visuales, también existe la contraparte que censura y reprime la expresión, para la cual la producción desde los medios urbanos es duramente cuestionada. El proceso de la protesta por los hermanos Restrepo y el diverso material visual producido en las calles enfrentó un cuestionamiento no solo histórico-político, y de derechos humanos, sino también social por la transgresión que supone usar un espacio público para denunciar la desaparición de dos inocentes y ineptitud de la justicia estatal para ofrecer soluciones. Dentro del marco de análisis, también está la obra de Pilar Flores, inspirada en Luz Elena Arismendi, la cual forma parte también del material producido o inspirado en el caso Restrepo, con la diferencia que esta si se encuentra legitimada .

¿Qué es lo que hace que una pieza trascienda en el medio del arte y logre la importancia suficiente para poder sobrevivir en el tiempo? Existen muchos elementos visuales producidos dentro del sistema arte-político que son considerados como “creativos”, pero no lo suficiente como para formar parte de la escena artística. Los elementos visuales producidos en las calles dentro del contexto cubo blanco correspondientes a la protesta de los Restrepo, despiertan una amplia gama de cuestionamientos, que con su trascender en el tiempo logran recoger las múltiples perspectivas de confrontación desarrollados desde diversos relatos dentro de la protesta, reflejando una historia que permite la aparición múltiple y simultánea de modos de articular, de modos de hacer, de modos de acción política distintos, que muchas veces

---

<sup>34</sup> Perder la forma humana: seminario con Ana Longoni, esfera pública,2013



conciben diversos recursos dentro de su producción y que no necesariamente se encuentran definidas o consideradas dentro del medio artístico como arte, pero que exigen un rigor en su análisis.

### **3.3 Capítulo III**

#### **Performance**

Un porcentaje de los fenómenos que se encuentran dispuestos en nuestra realidad se perciben dentro de un orden, caracterizándose por el inicio, mantención y desarrollo de procesos consecutivos que refieren sobre la naturaleza y particularidades de lo observado, ayudándonos a comprender su lógica y orden de estos. Esta dinámica determina al sujeto, otorgándole un nivel de mayor adaptabilidad en su entorno en la medida que comprende y ejecuta acciones acorde a lo esperado y predecible de su realidad percibida.

Así mismo el sujeto voluntariamente, puede también constituir y provocar nuevos relacionamientos ,generando en sí mismo una autoreferencia perceptiva ,entendiéndose como un agente consciente de que no tan solo participa de la realidad como un mero observador del orden que presenta el azar ,sino también como parte de un fenómeno global donde libremente puede desenvolver una serie de causalidades en un tiempo y espacio determinado, mediante las relaciones que establece con el mundo de los objetos.<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> Análisis relacional del arte de performance: acercamientos de la física y psicología en torno a la constitución subjetiva de la acción, Leonardo González Psicólogo y artista de performance, Chile

Al emprender la búsqueda de referencias de autores que basen trabajo en la relación del hombre con el tiempo y el espacio, empezaron a aparecer diferentes problemáticas entre el ser humano y el mundo de los objetos, a través de una temporalidad. Desde allí tracé un punto de inicio para entender que el arte de performance puede ser considerado también como fenómeno físico y relacional de estudio.

Al entender el arte de performance como proceso fenomenológico, se abre la posibilidad de realizar un nuevo análisis, partiendo de la configuración de que este acontece en un nivel de percepción espacial y temporal, y que incluso existe la posibilidad de realizar un paralelismo con la física. De este modo, estos aspectos concretos en su manifestación como situaciones que se desenvuelven en un contexto vinculado a una temporalidad, son una de las características que de alguna manera me llevan a preguntar si más allá de su contenido conceptual podemos realizar análisis del tiempo y el espacio respecto del proceso que realizó Pedro Restrepo por más de 20 años en la plaza grande de la Independencia en Quito.

Según la física cuántica moderna, el espacio-tiempo que ya no son consideradas como entidades absolutas y divididas, sino más bien como entendidas interdependientes, nos permite plantear hoy en día, la posición de un fenómeno en el espacio, pudiendo comprender aún más este último a través de la constitución de tres dimensiones espaciales (anchura, profundidad y altura) facilitándonos así la ubicación específica donde ocurre un suceso mediante la cuantificación de sus dimensiones. Por otro lado tenemos el eje del tiempo, que es la cuarta dimensión que nos posibilita conocer la temporalidad en la que sucede el fenómeno, siendo representativo en ello su unidimensionalidad en la cuantificación; es decir,

un fenómeno físico nos puede otorgar a través de las coordenadas su posición en el espacio y el tiempo en que este ocurre.

Si presentamos esta propuesta vinculándola al espacio-tiempo de una performance, podemos observar que la performance es un fenómeno naturalmente físico en sí mismo, pero ligado obviamente a una simbología y a una comprensión significada, refiriéndonos a ella como un “acontecer de acciones “siendo esta frase entendida como parte de un proceso fenomenológico desde un lenguaje determinado, desde allí entonces la situamos en el contexto del arte según sus diversas áreas de estudio. Ahora, luego de hacer esta distinción y presentarla como un fenómeno, podemos preguntarnos sobre sus coordenadas temporo-espaciales. Además, esta distinción nos permite abstraer ideas con respecto a la re-significación de la realidad en ese espacio- tiempo. Entonces, si acordamos tal relación a través de esta mirada podríamos conocer y estudiar dos tipos de fenómenos que acontecen en sus 4 dimensiones en el arte de la acción e incluso, analizar sus distancias respectivas: Fenómeno performance, Fenómeno espectador<sup>36</sup>

Cada uno de ellos presenta consideraciones diferentes, las cuales parten de su base teórica. En la dinámica del performance, el autor y el espectador se encuentran unidos en la dimensión espacial obviamente, en tanto ambos se encuentra en un mismo espacio, pero también en el plano temporal, el cual adquiere una importancia especial. El acto performativo lleva implícita la noción de tiempo, en tanto es representación que debe ser observada en el momento en el que es ejecutada. Es en este punto en el que entra en juego el observador completando la dinámica.

---

<sup>36</sup>Leonardo González, *Análisis relacional del arte de performance: acercamientos de la física y psicología en torno a la constitución subjetiva de la acción*, (Chile: Geifco Magazine, s/f.)

Después de la desaparición de Santiago y Andrés Restrepo, la pareja Luz Elena Arizmendi y Pedro Restrepo, empezó a acudir cada miércoles a la Plaza Grande de la Independencia a exigir respuestas. Junto a ellos, estaban también Martha Cecilia Arismendi, periodista colombiana y tía de los desaparecidos y las hermanas Elsie Monge y Laura Glynn, ambas de la Comisión Ecuménica de Derechos Humanos (CEDHU).

En un inicio se presentaban con fotos y carteles, hasta que poco a poco todo se iría desvaneciendo con la muerte de Elena Arizmendi, de modo que fue Pedro Restrepo fue quien se encargó de seguir a diario una protesta personal sin descanso. Durante más de 20 años, el patriarca de los Restrepo se plantaba cada día miércoles frente a la Plaza de Independencia, acompañado de carteles y portando una camisa de color blanco con la imagen de sus hijos desaparecidos, Santiago y Andrés, y una lona gigante con la frase “Con mi corazón en yambo” y con las imágenes de Santiago y Andrés, en blanco y negro También incluyó la foto de su esposa fallecida dentro de la protesta , Luz Elena Arismendi.

Con este accionar y la sentencia « uno sabe cuándo comienzan las luchas, pero no cuando termina », cada miércoles Pedro Restrepo realizaba un acto el cual yo considero dentro de mi análisis como performance basado en la imaginación política de la colectividad, ya que los diferentes modos de identificación del lenguaje del poder y el



lenguaje de la protesta dentro de la idea de estereotipo estético, se encarnaron en aquellos cuerpos singulares como los de los protestantes, el matrimonio Restrepo Arizmendi y luego solo el de Pedro Restrepo, que con el pasar del tiempo logra convertirse en un icono en el desarrollo de la protesta contra el régimen de León Febres- Cordero. Precisamente, esta persistencia a lo largo del tiempo y la relación de la misma con silenciosa visibilidad de la presencia de Pedro Restrepo frente al Palacio de Carondelet, ahondan la noción de “elefante blanco” respecto al caso de los hermanos desaparecidos: un tema que sigue allí sin resolver y del que todos son conscientes, pero por el cuál nadie hace ni dice ya nada.

Esta representación tiene sus bases en el imaginario social y político de la época, el cual brinda una contextualización inmediata para los observadores, a partir de imágenes, vestimenta y la propia presencia del padre de los hermanos desaparecidos. Es por esta razón que la sola presencia del patriarca de los Restrepo ya se convierte en una propuesta, ya que trabaja con las ideas de inconsciente colectivo respecto del caso, y la vuelve a visibilizar con el acto de plantarse frente al Palacio de Carondelet, buscando con ello abrir nuevamente el debate y la investigación en torno a la tragedia. Pedro Restrepo está apelando a la memoria social mediante su accionar.

Al respecto de este tema, Oscar Bernal destaca lo siguiente:

A grandes rasgos el performance subraya la importancia del cuerpo y la acción como factores esenciales en la interacción del individuo con el mundo, haciendo visible las mediaciones materiales que determinan nuestra imagen del mundo y sobre las que se construyen los significados sociales.

Los medios y sus procesos pasan a ocupar el centro de la nueva “escena” de la realidad<sup>37</sup>”.

La potencia del gesto se articula a través de códigos visuales que se extienden en el transcurso del tiempo. De hecho, se ha llegado al extremo de que la eficacia política de tales manifestaciones se mida en términos de “potencia de imagen”. La capacidad de un levantamiento para transformar un determinado status quo político-social, depende de su habilidad para activar ciertos registros estéticos que la sociedad identifica con la idea de “revolución”.

Como subraya Kathryn Hochstetler, las protestas callejeras emplean procedimientos que se encuentran codificados de manera estandarizada. Sin embargo, en contra de lo que se pudiera pensar, la codificación de tales procesos no se produce solo en un nivel organizativo y estratégico, sino también visual. La principal contienda no se libra en la geografía de la ciudad o en la realidad del territorio, antes bien, ninguna revolución logrará un éxito efectivo si no conquista el imaginario social. Las imágenes han dejado de ser el medio a través del cual se comunica un determinado relato de sucesos con intención meramente informativa para convertirse en un auténtico acto de levantamiento y resistencia en sí mismas:

No existe acción política fuera del dominio de la estética. La legitimidad que se persigue mediante la insurrección es principalmente de orden visual; lo que quiere decir que la ocupación simbólica que busca la experiencia revolucionaria no es tanto la del territorio cuanto la de los

---

<sup>37</sup> Óscar Cornago Bernal, «Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso en *Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. (California: Universidad de California, Año 19, número 38, 2004), 13 - 34

canales de distribución mediática que construyen el referido imaginario social.<sup>38</sup>

Este “relato” canalizado por Pedro Restrepo dentro de la protesta ha proporcionado algunas de las imágenes más impactantes e indelebles dentro de la cultura audiovisual ecuatoriana. Las múltiples cadenas de televisión han realizado un seguimiento amplio desde el día en que se notificó la desaparición de los Hermanos Restrepo, pasando por todo lo acontecido dentro de las protesta, instalando en el imaginario social todo un caudal de imágenes en las que se podían observar grandes masas de personas ocupando avenidas y plazas. Ante el fulgor de las imágenes producidas dentro del performance de Pedro Restrepo, es necesario pensar en la activación de una serie de códigos visuales testados y definidos. En este sentido, es la imagen la que se encarga de organizar a la multitud a partir de estándares visuales socialmente interiorizados. Decir multitud a secas resulta inexacto por considerarse un término incompleto; la expresión correcta sería multitud estética, en la medida en que esta agrupación de personas genera una autoconciencia de sí misma a través de su propia representación en la imagen. Existe entonces una doble vía de sentido: la multitud es retratada en la imagen y a través de esa imagen, la masa adquiere noción de sí misma.

El concepto en el desarrollo de la acción de la performance desarrollada por Pedro Restrepo es relativamente independiente del espectador, puesto que esta existe y se significa no siempre estando presente el otro. La vulneración de los límites espaciales, es decir el espacio íntimo en un lugar físico potencialmente vulnerable, encuentra un contexto avasallante por la necesidad de enunciar una queja en ese

---

<sup>38</sup> La acción política como performance social, Pedro Alberto Cruz Sánchez,

espacio, lo suficientemente valida como para adentrarse en los límites físicos, morales o ideológicos, abandonando parcialmente la protección de sí mismo en ese cruce de significados contextualizados en el espacio performático.

El movimiento social, indica Ron Eyerman, es una forma de actuar en público, una performance que implica una representación en un modo dramático; ya no se trata solamente de subrayar que la insurrección constituye una proposición lingüística. En el caso de la protesta por los hermanos Restrepo por ejemplo, estas conexiones resultan evidentes: entre el ejecutor de la performance, el pueblo con su participación en algunas situaciones y el tiempo que va dotando de nuevas lecturas y resignificaciones. El concepto de performance social, pese a que hasta ahora se ha empleado de manera aporética, exhibe una serie de aristas y complejidades cuyo abordaje es necesario y digno de un análisis. De hecho, surge una pregunta clave dentro de su simple construcción: ¿se puede entender como performance la acción desarrollada por Pedro Restrepo por más de 20 años? En respuesta, conviene remitirse a la misma etimología de performance que, como explica Victor Turner, se remonta al término medieval inglés *parfournen*, el cual más tarde se transformaría en *parfourmen*. Esta expresión, a su vez, proviene del francés *parfournir*, resultado de la unión de “par” (completamente), y de “fournir” (proveer, suministrar). Como precisa Turner, lo que diferencia a la performance de cualquier otra modalidad de expresión es que no se limita a mostrar una forma o a llevar a cabo un simple hecho o acto, sino que posee más bien, el sentido procesual de completar algo. El paradigma estático de la forma acabada y lista para consumir es sustituido por otro dinámico, desde el cual lo prioritario es el proceso en sí, el desarrollo, el conjunto de la trayectoria recorrida hasta suministrar completamente una experiencia. De alguna manera esta acción ha operado como la catalizadora de las principales transformaciones dentro del ámbito protestante,



precisamente debido a ese carácter excesivo que la define. Y el exceso, es todo aquello que el sistema no puede digerir y tornar en fuerza productiva. De modo que su mismo desarrollo ya es su éxito.



Este acontecimiento tuvo lugar el 12 de enero de 2012, por la celebración de los “24 años de dolor” (como lo tituló un diario manabita). Esta es una de las actividades performáticas que también marcaron un lugar en el tiempo dentro de la protesta por la desaparición de los hermanos Restrepo. La acción aconteció en el lugar en donde se reunían los protestantes (Plaza de la Independencia) en la que uno a uno iniciaron su participación, encendiendo una vela y ubicándola dentro de contenedores para iluminar su propia llama de empatía con el caso de los hermanos Restrepo. En medio de la protesta que aun continua sin una respuesta, es más que interesante la línea que forma la silueta de un corazón (haciendo referencia directamente a una de las frases utilizadas en toda la protesta “Con mi corazón en yambo”), señalando los lugares en donde irían ubicadas cada una de las velas. En el lenguaje visual, esta acción corporal en el espacio público dentro del arte es identificada como *happening*.

El *happening* es un evento en el que participan los espectadores y que se caracteriza principalmente por el sentido que proporciona el evento en sí las personas

que participan en él, estableciendo un diálogo desde el espacio con el espectador y la suma de las fuerzas de la acción de cada uno de los miembros que participan. Se puede entender como un movimiento en el espacio que disminuye la distancia entre el cuerpo y el trabajo que se desarrolla, de modo que al mantenerse en el mismo espacio, se destaca una permeabilidad centrada en la curiosidad y empatía perceptiva de los que transitan por ese espacio, movilizados por el deseo de conocer e incluirse en el proceso de la acción. Por lo tanto, a través de esta proxémica dada por la espacialidad, queda plasmada la utilidad del *happening*. Es necesario considerar también el cruce espacial de los sucesos, tanto a nivel físico como psíquico; como por ejemplo la transición de espectador a participante, en la que los transeúntes se convierten de agentes observadores y pasivo a uno totalmente activo y determinante en la acción; es decir ser parte la performance, participando de la acción voluntariamente y llegando a alterar no solo la dimensión espacial, sino también la percepción interna de sí mismo, haciendo consciente la modificación de su significado anterior respecto al mensaje que está siendo representado.

El autor Jean-Jacques Lebel propone una reflexión sobre el *happening* que se inserta en este contexto:

El happening hace intervenir en el mito la experiencia directamente vivida.

El happening no se contenta con interpretar la vida, participa en su desarrollo en la realidad. Tal actitud postula un lazo profundo entre lo vivido y lo alucinatorio, lo real y lo imaginario. (...) Cuando Merleau – Ponty decreta que “el fenómeno alucinatorio no forma parte del mundo y que no es accesible” condenada al arte en tanto que lenguaje de los alucinados y le niega su sitio en la “vida normal”, tal como debemos sufrirla. El espacio extremadamente limitado que se le asigna al arte en la

sociedad no corresponde en absoluto a su espacio mítico. Pasar del uno al otro – a riesgo de violar la ley – es la función primordial del happening<sup>39</sup>.

A través del happening queda manifestada nuevamente la hibridación entre el imaginario colectivo y la dimensión política de una sociedad, los cuales se unen a través del arte y las acciones de carácter performático.

Las protestas diarias desarrolladas por más de veinte años por Pedro Restrepo y las consiguientes desarrolladas por su hija Fernanda Restrepo Arizmendi, podrían ser incluidas dentro del concepto relativamente reciente de performance social, deudor tanto del background teórico gestado en el ámbito de la dramaturgia como de las dinámicas de gestión del cuerpo identificables en el campo artístico desde los 60. Restablecer un sistema de mutualidad emocional constituyó el primer objetivo de la protesta, en la medida en que tener capacidad de afectar implica tener capacidad subjetiva y, en consecuencia, hallarse en disposición de participar en la construcción del imaginario visual colectivo. El imaginario visual construido por La familia Restrepo Arizmendi y la perseverancia en el tiempo de Pedro Restrepo y su hija, es la respuesta social que resalta una serie de cuerpos específicos que funcionan como enlace directo entre la situación, la memoria, el ejecutor y la multitud, y que se intercalan en esta cadena de producción icónica como asideros simbólicos, los cuales aumentan la eficacia y magnitud del discurso transmitido a través del tiempo.

---

<sup>39</sup> Jean – Jacques Lebel, *El happening* (Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967), 20

### 3.4 CAPITULO IV

#### DOCUMENTAL CON MI CORAZÓN EN YAMBO

Con mi corazón en Yambo es un documental, dirigido por Maria Fernanda Restrepo, hermana de Santiago y Andrés Restrepo, desaparecidos el 8 de enero de 1988. Este filme fue creado con el firme propósito de hacer un ejercicio de memoria. No solo es una propuesta que se cuenta de manera lineal y cronológica, sino que también es relatada íntimamente, desde el punto de vista más sensible de su directora, persistiendo en encontrar la respuesta a una sola pregunta ¿dónde están Santiago y Andrés?

Toda la historia que da paso al documental, se desarrolla casi en su totalidad en el gobierno de León Febres Cordero (1984 – 1988), específicamente en su último año de gobierno. Los 4 años de “febrescorderismo” estuvieron caracterizados por la represión al pueblo y por el terrorismo de estado, así como por la creación de grupos paramilitares por medio de los cuales el gobierno acallaba las voces populares que no estaban de acuerdo con el régimen y contra los atropellos a los Derechos Humanos que este propiciaba.

Durante los cuatro años de poder de derecha, dirigidos por L. Febres Cordero, se llevaron a cabo asesinatos extrajudiciales, se institucionalizó la tortura, además de las múltiples desapariciones forzadas de personas que tuvieron lugar. Entre los crímenes de Estado que más impactaron a la población están los de Consuelo Benavides y el de los Hnos. Restrepo, quienes son el hilo conductor de Con mi corazón en Yambo.

El contexto especificado se dio en el margen de un sinnúmero de situaciones que se dan a notar a simple vista, como una crisis económica en donde incluso se dio la devaluación de la moneda nacional, el sucre. Para paliar esta situación se

implementaron nuevas políticas económicas tales como como dar estímulos a la inversión extranjera, brindar subsidios y desgravamen para la industria, así como la aplicación de cambios en las políticas de aranceles. En general, el gobierno de León Febres Cordero es recordado por los atropellos a los Derechos Humanos que hubo en aquel tiempo, tanto a ecuatorianos como a los extranjeros que vivían en el país.

Empezando el análisis del filme encontramos que el título de la obra guarda estrecha con su contenido. Si bien es cierto es evidente el nombre del filme, pero cuando se ubica junto al nombre de la directora cobra su verdadero significado por el vínculo entre ellos. Además, el nombre como tal permite percibir la intencionalidad de la obra y su contenido.

Dentro de la construcción del filme, el documental contiene la historia resumida de alrededor de 20 años de lucha por parte de la familia Restrepo para encontrar a dos de sus miembros, los cuales fueron víctimas de desaparición forzosa provocada aparentemente por el Gobierno de Ecuador de ese tiempo (1988). De acuerdo a declaraciones de Pedro Restrepo (2016) todo el material con el que se contaba, hubiera permitido realizar una segunda e incluso una tercera parte del documental. Así, el documental *Con mi corazón en Yambo* (2011) contiene la historia de una forma comprensiva y completa, narrada de una forma cronológica de acuerdo se daban los hechos.

Esta narración cronológica permite el entendimiento en el espectador del desarrollo de la obra. En este punto se presenta el conflicto como tal, es decir, la lucha de la familia frente a los diferentes gobiernos de turno. Se emplean un sinnúmero de recursos de edición y producción para enlazar las entrevistas realizadas con los archivos históricos y los materiales suministrados por medios de comunicación como

grabaciones de audio y video familiares, que permitieron contar la historia sin dejar mayor vacíos en su cobertura.

En el primer punto de giro está el enfrentamiento de María Fernanda con los miembros del SIC10; parte fundamental de la historia que permite ahondar en la investigación del caso. Además, impacta por el grado de importancia del momento y por el esfuerzo de la producción en la realización de las tomas de la entrevista. De la misma forma, esto cambia el rumbo de las investigaciones al permitir identificar a más implicados y desencadenar nuevos supuestos sobre los lugares en los que podrían estar los restos de Andrés y Santiago.

El segundo punto de giro se encuentra en lo que concierne a la segunda escena más importante e impactante del filme: el encuentro coincidental con Aida y Doris Morán en las Fiestas de Cayambe. Este momento al igual que el primer punto de giro cambió las investigaciones y además modificó el ritmo de narración de la historia, en la cual se siente la rapidez con la que se llevó a cabo la grabación y la presión con la que tuvo que lidiar la directora para conseguir dicho material. “(...) después de esas escenas tuve migraña por días seguidos” (Restrepo M. F., 2016).

Finalmente, el desenlace. Toda historia tiene un cierre, sin embargo, en este caso no se resuelven las interrogantes; sino que más bien por medio de las últimas escenas de las investigaciones se da paso al que será la parte final del filme, el epílogo en el que se presentan formalmente la denuncia, la espera y el anuncio de que la lucha continúa con la única finalidad de saber la verdad y que se esclarezcan los hechos que llevaron a esta historia.

Al ritmo de la música original, creada por Iván Mora y con la presentación de imágenes de archivo estáticas finaliza la obra; dejando un tinte de suspenso, intriga e indignación.

En el documental *Con mi corazón en Yambo* existe la recreación de una época muy marcada por el autoritarismo, el totalitarismo y la represión en pleno período de neoliberalismo. En el marco de esto el filme se representa una historia de más de 20 de años, en la que existe una variedad de ideologías por el cambio de mandatarios; no obstante, la que predomina en el documental es la extrema derecha en la que los atropellos a los derechos humanos y la represión son las características principales. El documental en toda su extensión muestra dos ideologías, la izquierda y la derecha - conservadora.

El documental fue enfocado desde el punto de vista más sensible posible, ya que desde el ojo de María Fernanda Restrepo (la hermana menor) se observa todo el proceso que comenzó en su niñez hasta llegar a su adultez junto con su familia, sumergidos en un solo objetivo: encontrar a sus hermanos en pleno “febrescorderismo”, época de represión política sumamente fuerte en el país.

El documental es el retrato y documentación de la desaparición forzosa de Andrés y Santiago. Es una historia narrada en primera persona. Este documental fue construido a base de 40 horas de archivo histórico (material audiovisual de noticieros y grabaciones familiares) que van desde 1988, año de la desaparición, hasta 1998. Además, también se contaban con más de 80 horas de grabaciones telefónicas y 150 horas de material filmado entre el 2008 y el 2009, de los cuales fueron extraídos los minutos de mayor relevancia que permitirían contar la historia tal como sucedió (Báez, 2012). Todo este trabajo representó una gran labor de montaje y edición, en la que fue necesario ordenar cada uno de los momentos de forma que se pueda contar la historia como sucedió. La responsabilidad de estas tareas estuvo a cargo de Iván Mora Manzano y Carla Valencia, cineastas ecuatorianos, quienes asumieron el compromiso de

transformar más de 20 años de historia en una producción audiovisual de sólo 2 horas con 15 minutos.

Desde el comienzo del documental se puede sentir que es un filme testimonial íntimo y la voz en off de Ma. Fernanda incrementa este efecto, además de que cada una de las imágenes de archivo escogidas aportan a esta sensación. Al referirme a esto, no puedo dejar de lado las repeticiones constantes de los diez segundos de Andrés y Santiago, las tomas realizadas en la casa impregnadas de dolor y tristeza, además del recorrido de la directora con su padre, Pedro Restrepo, por el supuesto lugar en el que se accidentaron sus hermanos y la imagen emblemática de los hermanos Andrés y Santiago en tonos blanco y negro que representa un sello de su desaparición perenne en el tiempo.

Las escenas de enfrentamiento de los Restrepo con los implicados en el caso de la desaparición, después de 20 años del suceso; es decir con los miembros del SIC y con Doris y Aida Morán, son muy importantes en este filme. En ambos casos es totalmente diferente la situación. En el primero, es un encuentro planificado y en el segundo, fue inesperado; sin embargo, se debe reconocer que estas aportan de una manera muy significativa reconstruyendo parte de todas las investigaciones que se realizaron en torno a este caso que aún no tiene resolución. En una mirada general de la fotografía de *Con mi corazón en Yambo* transmite angustia y tristeza a más de una lucha o sufrimiento de los personajes del mismo; las entrevistas a Pedro Restrepo son las que más conmueven acompañadas por los audios de las grabaciones de los múltiples engaños de los implicados que manifestaban que ya aparecerían los hermanos.

Para finalizar, es importante mencionar que la motivación de este filme es de tipo realista, como su nombre lo indica corresponde a la vida diaria de un caso, suceso o hecho; todo esto logrado mediante la compilación de archivos que se manejaron en la



producción, además de la recreación de imágenes y situaciones que, con el transcurrir del tiempo, lograron trascender en la memoria colectiva de todo un país, no solo en el ámbito cinematográfico sino también en el campo de los derechos humanos

Con la desaparición de los hermanos Restrepo, el país entero ha crecido con la historia dentro de la tragedia sin solución. Los elementos visuales producidos dentro de la época por la familia han logrado trascender a una dimensión simbólica e histórica de hondas repercusiones. Las intenciones de la productora Maria Fernanda Restrepo encuentran un punto de equilibrio en donde establecen un lenguaje común en todos los sentidos audiovisuales, y logran construir un mensaje de protesta utilizando una producción artística relevante como lo es el cine, cuya definición radica en dos palabras  
**¡NO OLVIDAR!**

4.

## CONCLUSIONES

Habitualmente, el lugar común o la zona de confort logra ser siempre la primera opción en casi cualquier situación, uno siempre produce desde el lugar conocido, da clase de cosas más o menos sabidas, concluidas o publicadas. En este caso, decidí hacer un poco lo inverso. Si bien es cierto que este es un tema que nació en un aula de clases como una excusa para poder terminar una materia más, y poder por fin graduarme de la carrera que dio largas ya desde algún tiempo, es necesario también que destaque mi preocupación y mi interés sobre todo, por los lugares no conocidos al menos para mí, y exponer también lo que está en proceso, lo que todavía no sé del todo adonde me lleva.

En este sentido, una primera apertura fue la manera en cómo articular una serie de discursos que encontré de gran valía dentro del material producido específicamente en la protesta por la desaparición de los hermanos Restrepo, siendo este un tema que siempre generó morbo en mí desde tiempos pasados. El establecimiento de algún tipo de relación comprobable históricamente entre distintos episodios de las protestas por la desaparición de los hermanos Restrepo y los elementos visuales producidos sometiéndolos al análisis y al cuestionamiento, me hacen pensar en otros términos que tiene que ver con una suerte de elementos que muchas veces han sido gestados y que logran trascender con gran relevancia a través del tiempo como situaciones que logran encontrar, recuperar y construir una memoria a través de testimonios visuales.

El análisis de las múltiples piezas visuales producidas en la protesta desarrollada en el país no tiene esquemas o documentos estandarizados con los cuales se pueda tener como referentes al momento del análisis, sin embargo, esa doble capacidad de los elementos visuales producidos como territorio de la violencia y a la vez como territorio

de libertad, de experimentación, de mutación, de metamorfosis, me parece que son prácticas que se deshacen de todas las convenciones en las formas de hacer, o bien lo insepulto para pensar esa persistencia revulsiva de lo que no se ha procesado que son las decenas de miles de víctimas de la violencia política en el continente. Lo que me planteo en esta propuesta tiene que ver con las reformulaciones de ese vínculo entre arte y política pero también con esos hallazgos de categorías que permiten atravesarlos de maneras diferentes. Es la posibilidad de ver por primera vez que se corre la lógica más instalada del sistema artístico que es mostrar una y otra vez al infinito siempre las mismas diez cosas, que se repiten y son como cromos infaltables. Estoy consciente de las grandes dificultades, pero también potencialidades de este trabajo-experimental y es que este “algo” que se ve de esta manera por primera vez y que no sé qué tipo de reacción va a generar.

La siguiente cuestión tiene que ver con la pregunta ¿hasta qué punto se puede considerar este material visual como parte del sistema artístico? Obviamente, la investigación es claramente un ejercicio que no puede ser definido o considerado en términos exactos dentro del sistema arte. No me interesa exhumar esto por un mero devaneo arqueológico ante estos episodios olvidados, oscuros, desconocidos o poco legibles, sino más bien pensarlo en términos de qué capacidad tienen estas prácticas para interpelarnos hoy en nuestro presente, siendo esto un caso que cuenta con una trascendencia en el tiempo y en la memoria a través de elementos visuales y accionares contundentes. Hasta qué punto pueden conmover nuestros lugares comunes, nuestras formas aprendidas de ver el mundo y pueden desacomodar esos lugares comunes y un poco entenderlo, en otros términos.

En este mismo sentido, es importante repensar el término del arte y desligarlo de la academia ya que, si bien estos dos términos están intrínsecamente relacionados,

tienen también independencia semántica. El arte no se reduce a aquellos producido con una intención artística desde el estricto sentido de la palabra, sino también a la amplia gama de la expresión humana, una de nuestras más representativas marcas de identidad, razón por la cual el arte atraviesa transversalmente muchas de nuestras facetas como especie: política, sociedad, cultura, educación, etc. De este modo, el puente que existe entre los materiales visuales analizados en este trabajo y el medio artístico, radica en la dimensión estética de los primeros y en su capacidad de construir sentido.

Las múltiples lecturas y demás cuestionamientos alrededor de esta propuesta y básicamente lo que se intenta evitar es esta distinción entre lo que debe ser considerado obra de arte y el documento, eso lo dinamitamos. No es de mi interés establecer un aura ante el arte, mirar y comparar como una posible obra, los carteles, afiches, fotografía, grafitis, a excepción del documental el cual, si es reconocido como una pieza artística de altura, no recae dentro de mi interés en lo más mínimo. Lo que sí propongo es abrir la posibilidad de observar las dinámicas producidas por esas convivencias extrañas.

## 5. Bibliografía

- Andacht, Fernando. «Duas Variantes de representação do real na cultura midiática», en *Contemporânea*, v.3, 2005
- Barthes, Roland, *El mensaje fotográfico*- s/l: Paidós, s/f
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1982
- Checa, Paloma, *Arte contemporáneo como recurso: la curaduría de un archivo público*. *Entrevista a Sol Henaro* (28 de noviembre de 2016): <https://a-desk.org/magazine/arte-contemporaneo-como-recurso-la/>
- Capasso Verónica, *Arte, política y espacio: Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2015.
- Capasso, Verónica, Ana Bugnone, «Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano» *Hallazgos*, N.º 26: pp. 117-148
- Cornago Bernal, Oscar. «Cultura y performatividad: La puesta en escena del proceso» en *Revista Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*. California: Universidad de California, 2004
- Entrevista a Elsie Monge, CEDHU.
- Entrevista Mario Chuquimarca, CEDHU.
- Entrevista a Susana Díaz, CEDHU.
- Expósito, Marcelo. *El arte: lo real, lo político: retornos*. Gipuzkoa: Arteleku, 2002.
- Expósito, Marcelo. «La imaginación radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas», en *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. Granada: MACBA, 2005
- Freund, Gisèle. “*La fotografía como documento social*”. París: Editons du Seuil, 1974.
- Garin, Isabel. «Tucumán Arde: política y arte en llamas.» *ContrahegemoníaWeb* (2018)
- \*Gómez Noblecilla, Maria Isabel y López, Samy. *Análisis del impacto del documental Con mi corazón en Yambo*. 2014

- González, Leonardo. *Análisis relacional del arte de performance: acercamientos de la física y psicología en torno a la constitución subjetiva de la acción*. Chile: Geifco Magazine, s/f.)
- Gramuglio, María Teresa, Nicolás Rosa «Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde». Periódico de arte, cultura y desarrollo del Centro Cultural Parque de España, número. 6 (2009). Recuperado de <http://ccpe.org.ar/artistas-de-vanguardia-responden-con-tucuman-arde-por-maria-teresa-gramuglio-y-nicolas-rosa/>
- \* Greil, Marcus. *Rastros de carmín: Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama, 1993)
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo 1920 – 2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Guasch, Anna María. «Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar», en *Materia 5: Revista internacional d'Art*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2005.
- \* Guattari, Félix. «El nuevo paradigma estético.» En *Caosmosis, de Félix Guattari*. Buenos Aires: Manantial SNL, 1996.
- Hochuli, Jost. *El detalle en la tipografía*. Pontevedra: Campgrafic, 2005.
- Lebel, Jean - Jacques. *El happening*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1967
- \*Llerena puglla diana, *Propuesta de un modelo de análisis de cine documental político ecuatoriano, periodo 2006-2011. caso: Con mi corazón en Yambo de María Fernanda Restrepo*, 2017.
- Longoni, Ana. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- Longoni Ana, Seminario. *Perder la forma humana*, esfera pública, 2013.
- López Jaramillo, María Fernanda. «Democratización y democracia popular.» En *Culturas y política cultural en el DMQ*. Quito: Ayerbe, 2013.
- Mauricio Xandro. *Grafología elemental*. Almería: Herder, 2006.
- Gramuglio Ma. Teresa y Nicolás Rosa, «Artistas de vanguardia responden con Tucumán Arde». En *Trasatlántico*. (Rosario: Centro Cultural Parque de España/AECID, 2009)

Sontag Susan, *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Santillana, 2003

Teórica, Charla - *Política de la memoria vs. políticas del olvido*. Con Sol Henaro, video subido el 12 de septiembre de 2018, video en Youtube, 35:55, acceso el 13 de noviembre de 2018, [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=2204&v=MT9vUNcnFa0](https://www.youtube.com/watch?time_continue=2204&v=MT9vUNcnFa0)

Traverso, Enzo. «Historia y memoria, notas sobre un debate» En *Historia reciente Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*, de Marina Franco y Levín Florencia. Buenos Aires: Paidós, 2007.

Traverso, Enzo. «Historia y memoria: ¿Una pareja dicotómica?» En *El pasado. Instrucciones de uso Historia, memoria, política*, de Enzo Traverso. Madrid: politopías, 2007.

Whitener, Brian, y Brian Holmes. *Art:Radical Political Imaginatio*. Mayo de 2005. <http://transversal.at/transversal/0106/brumaria/en> (último acceso: 4 de octubre de 2017).

Zambrano, Alfonso. *Violaciones de los Derechos Humanos en Ecuador 1984-2008*. Quito:s/e, 2007