

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría

en Comunicación

“Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito.

Caso Plaza Grande”

María del Carmen Ramírez Soasti

2013



CLAÚSULA DE CESIÓN DE DERECHO DE PUBLICACIÓN DE TESIS

Yo, María del Carmen Ramírez Soasti, autora de la tesis intitulada “**Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito. Caso Plaza Grande**”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de magíster en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Septiembre 2013.

Firma:

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Programa de Maestría

en Comunicación

“Memoria social: Lugares y representaciones visuales del Centro Histórico de Quito.

Caso Plaza Grande”

María del Carmen Ramírez Soasti

Tutor: José Laso

Quito 2013

ABSTRACT

En este trabajo se exponen los resultados de la investigación histórica e iconográfica sobre las representaciones visuales de la Plaza Grande del Centro Histórico de Quito, que nos remiten a un ejercicio de memoria y re-contextualización de los momentos históricos desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Para eso se ubica a la fotografía como documento y fuente válida para reconstruir la mirada histórica de la ciudad en base a una memoria visual como un nexo y una identidad para construir un sentido de lugar, de tiempo, de historia y de recuerdos. Establece una relación entre ciudad, comunicación y memoria y sus articulaciones y contrastes para la activación de la memoria social.

DEDICATORIA

A Fabián, mi compañero de vida, por su amor y apoyo constante; por su tiempo y paciencia. Gracias por todos esos días y largas noches de compañía a prueba de mal genios; como siempre junto a mí brindándome, como buen lector, su aporte intelectual porque se dio el tiempo para comentar, criticar y leer detenidamente varios fragmentos de este trabajo.

AGRADECIMIENTO

A mi maestro José Laso, mi querido director de tesis y ejemplar académico, por toda su guía, consejos y opiniones que enriquecieron este trabajo porque fue él quien me motivó a involucrarme en este proyecto y en su posibilidad de aporte histórico.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I	
LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO Y FUENTE HISTÓRICA	
Introducción	12
1.1. La fotografía	12
1.1.1. La fotografía y su vínculo con lo histórico	15
1.1.2. La fotografía como fuente histórica	17
1.1.3. La fotografía como documento social	20
1.2. Las imágenes fotográficas	21
1.2.1. Contenido y valor documental de las imágenes	22
1.3. Antecedentes de la fotografía en Quito	24
1.3.1. Los primeros fotógrafos de Quito	25
1.3.2. Los primeros cronistas gráficos	26
1.3.3. Los fotógrafos del parque	28
1.3.4. Los fotógrafos que registraron la ciudad	28
CAPÍTULO II	
COMUNICACIÓN Y CIUDAD, MEMORIA Y PATRIMONIO DOCUMENTAL	
Introducción	30
2.1. La ciudad	30
2.1.1. La construcción simbólica de la ciudad	31
2.2. Comunicación, ciudad y memoria	34
2.2.1. Memoria social	35

2.3.	El patrimonio documental como continente de la memoria urbana y la memoria monumental	37
2.3.1.	Las fotografías patrimoniales como fuentes para la construcción de la memoria social	38
CAPÍTULO III		
LA PLAZA GRANDE Y SUS REGISTROS FOTOGRÁFICOS		
	Introducción	41
3.1.	De la Plaza Andina a la Plaza Grande	41
3.1.1.	La Plaza Grande	42
3.2.	Resultados de la investigación	44
3.3.	Registros fotográficos del complejo de la Plaza Grande	46
3.4.	Ejercicio interpretativo de los registros fotográficos de la Plaza Grande	48
	CONCLUSIONES FINALES	87
	BIBLIOGRAFIA	90

INTRODUCCIÓN

La Plaza Grande, fue el punto de partida desde el cual se desarrolló la ciudad de Quito, la vida pública, el comercio, los espacios simbólicos y las sedes del poder político, municipal y religioso. Sin embargo, hoy en día, el funcionamiento de este emblemático espacio es motivo de reflexión y debate público; también es el punto de partida para esta investigación.

Las imágenes fotográficas del Centro Histórico de Quito, en especial el entorno del complejo de la Plaza Grande, han provocado un imaginario sobre Quito y cómo fue representado. Muchos de esos imaginarios ya no se conservan en la memoria social actual, sobre todo porque la producción mediática deja de lado el legado colonial, artístico e histórico que le otorgaba ese sentido de profundidad histórica, política y sociocultural. Por eso, si consideramos que la imagen es historia, hay que regresar a los registros fotográficos del pasado para reconstruir el momento histórico que permita ubicar lugares, hechos, fechas, personajes, obras y edificaciones sobre un espacio tan representativo, cuyo imaginario urbano ha sido desplazado por estructuras urbanas modernas y comerciales que establecen otras formas de relacionamiento entre sus habitantes.

La pregunta central que sirvió de guía de esta investigación refiere a la necesidad de conocer ¿Qué papel desempeñan las fotografías en la re-construcción del relato histórico y la activación de la memoria social de la Plaza Grande? Uno no recuerda solo, no hace memoria solo, por eso la memoria social, hoy, depende de las posibilidades que la fotografía le ofrece para revalorizar este espacio, que funcionó como contenedor de la memoria social, la actividad social y la identidad local.

La pretensión de este trabajo requirió de enfoques multidisciplinarios que permitieron ubicar a la fotografía como documento y fuente válida para esta investigación, que se convierte en una iniciativa para reconstruir la mirada histórica en base a la selección y re-contextualización de registros fotográficos que conservan la imagen y la memoria. En este

proceso fue importante entender los modos de representación y las convenciones estéticas que dieron sentido y significado a la Plaza Grande.

Al ser parte interesada de la búsqueda e identificación de archivos y registros fotográficos, la investigación adquiere una importancia social porque también fue dejando sentidos y significados sobre la ciudad, cuya estructura, estética y arquitectura son trasladadas a un espacio comunicacional, que da forma a un sistema de visualidad que genera una mirada histórica distinta de la ciudad. En estas condiciones se ubica la memoria visual como un nexo y una identidad que permite construir un sentido de lugar, de tiempo, de historia y de recuerdos. Desde luego se trata de construir otras narraciones desde la mirada comunicacional particularizando situaciones, espacios y tiempos.

Se asumió implícitamente una posición determinista respecto a lo que son los registros fotográficos, a fin de contar con premisas de análisis que son fundamentales para entender el contenido de las imágenes y su incidencia en la construcción de la memoria social; también para saber qué tanto de esos registros se conservan en la memoria social actual. Al momento de concretar la investigación iconográfica que intenta hacer memoria sobre el significado que guarda el espacio público más importante de la ciudad, se analiza la vigencia de la plaza y la vulnerabilidad de su memoria en nuestros días; cabe señalar que el análisis no se reduce sólo a los espacios físicos perceptibles, sino que busca encontrar el significado social de la plaza, su función, historia e incluso su nombre. En cuanto a la investigación misma, se realizó una indagación histórica, documental y reflexiva que sirvió de base en la localización de fotografías realizadas desde 1860, que es el año que se tiene indicios sobre los primeros registros fotográficos de la ciudad, hasta los últimos registros de mediados del siglo XX.

La investigación inició en abril de 2011, con ejes temáticos de reflexión y análisis sobre: la fotografía como documento y fuente histórica; comunicación y ciudad; memoria y

patrimonio documental; y, la Plaza Grande y sus representaciones visuales, que se concretan en la secuencia del contenido capitular siguiente:

El primer capítulo indaga sobre la fotografía para conceptualizarla y plantea el hecho fotográfico como un fenómeno comunicacional; recurre a la interpretación de representaciones fotográficas y visuales como manifestaciones y documentos desde un punto de vista social e histórico; reflexiona acerca de la utilización de la fotografía como soporte de memoria y la intencionalidad del uso de las imágenes que impactan al imaginar el pasado. Para concluir, en un marco de antecedentes históricos sobre el oficio de la fotografía en la ciudad de Quito, se citan a aquellos fotógrafos que registraron, entre los mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, la modernización de la ciudad; fotografías que son fundamentales en la creación y construcción de una visualidad de la ciudad y, fueron aportes para esta investigación porque permitieron documentar visualmente y narrar los momentos históricos que describen la memoria social de la Plaza Grande.

El segundo capítulo habla de la ciudad como espacio de representaciones en un intento de visualizar su significación en la construcción social de relatos del pasado. Lo que se busca es comprender a la ciudad desde la producción de significados y el modo en que el espacio urbano es representado y utilizado, como escenario de marcas activadoras de la memoria que se procesa en el presente a través de las fotografías. Luego se habla de comunicación y ciudad como un sistema relacional y de intercambio simbólico que provoca que la ciudad sea vista como el gran medio que garantiza la comunicación. También se analiza el tema de la memoria social que está ligada a hechos sociales e imágenes que las habilitan para la memoria y la historia. Para concluir se destaca el vínculo estrecho entre la ciudad y los sentidos socialmente contruidos a través de las imágenes fotográficas, en particular las fotografías patrimoniales, que se constituyen en patrimonio documental y contenedoras de memoria.

El tercer capítulo concreta -un ejercicio de memoria- sobre todo histórica, respecto a la Plaza Grande; se expone los resultados de la investigación iconográfica de los archivos y registros fotográficos de este complejo, que permitieron relatar cronológicamente las diferentes transformaciones y mutaciones que, a través del tiempo y la historia, ha sido objeto la plaza. Finalmente para retomar la simbología de la plaza como el punto de origen y partida de la memoria social, el desarrollo urbano y la vida pública social, se presentan, de manera cronológica, registros fotográficos que contienen la memoria sobre la Plaza Grande.

Por eso, este estudio se ha convertido en un permanente desafío y pretende ser, más que un aporte, un intento de activar la memoria social y servir de referencia para nuevos intentos para quienes se interesen en la fotografía como fuente histórica para diferentes áreas de conocimiento.

CAPÍTULO I

LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO Y FUENTE HISTÓRICA

Introducción

Este capítulo abre camino a las ideas que se desarrollarán en los capítulos siguientes respecto a las imágenes como activadoras de la memoria de un espacio público como es la Plaza Grande.

Se trata de indagar sobre la fotografía, conceptualizarla, conocer algunos aspectos de su devenir histórico, su dimensión documental y plantear el hecho fotográfico como un fenómeno comunicacional. En primer lugar se busca hablar sobre la interpretación de representaciones fotográficas y visuales, como manifestaciones y documentos desde el punto de vista social e histórico; para ello se hace un análisis acerca de la utilización de la fotografía como soporte de memoria y su valor documental histórico. También se reflexiona respecto a la intencionalidad del uso de las imágenes como testimonios visuales y transmisores de información que impactan al imaginar el pasado. Luego se habla sobre los antecedentes de la fotografía en la ciudad de Quito, para ofrecer una visión de la labor de los fotógrafos quiteños entre los mediados de los siglos XIX y XX, y dar soporte a la construcción del registro fotográfico.

1.1. La fotografía

La fotografía es uno de los aspectos principales de esta investigación porque permite abordar la dimensión documental del registro visual y sus usos en la construcción de la memoria social como fuente para acercarse al pasado; es un nexo y una identidad que, ubicada en el espacio comunicacional, genera una construcción de sentidos de lugar, tiempo, historia y recuerdos.

Se la definió como el arte y ciencia de obtener imágenes visibles de un objeto; es una representación plástica, es decir, una forma de expresión visual cuyo soporte es resultado de

un proceso tecnológico que la materializa¹. Es una de las invenciones ocurridas en el contexto de la revolución industrial en el que se produce un notable desarrollo de las ciencias; su impacto cultural como fuente innovadora de información y conocimiento, influyó decisivamente en la investigación de diferentes campos de las ciencias y en la producción de nuevos equipos y materiales fotosensibles, que propiciaron el surgimiento de imperios industriales y comerciales, ya que se constituyó en un nuevo medio de conocimiento del mundo y una herramienta de comunicación, información y expresión.

Desde su invención en 1839, se realizaron una serie de procedimientos fotográficos que la fueron perfeccionando, sin embargo hay que destacar tres de ellos: el primer proceso fue el *daguerrotipo*, que consistía en la obtención de una única fotografía basado en la utilización de sales de plata para fijar la imagen; el segundo proceso fue el *calotipo*, con el que se obtenía un número ilimitado de copias fotográficas utilizando un negativo de papel encerado para su revelado; y, el tercer procedimiento fue el *colodión*, que utilizaba placas de vidrio de colodio húmedo que permitió obtener la imagen instantánea con un revelado inmediato. Pero es en 1888, que se produce una revolución en el campo de la fotografía con inicio a la portabilidad, cuando Kodak introduce al mercado la primera cámara que utilizaba carretes de 100 fotos circulares, iniciándose con ello las primeras reproducciones de fotografías en los medios de prensa. Luego en 1907, la fábrica Lumiere comercializa cámaras para fotografía a color; más tarde con la invención del flash en 1931, se amplía su uso ya que con este dispositivo se pudo tomar fotografías en lugares y espacios que no disponían de suficiente luz.

Posteriormente, en 1948, ya se cuenta con una cámara Polaroid de fotografía instantánea que revelaba la imagen en tan solo un minuto, esto permitió su popularización y uso doméstico por las facilidades económicas y técnicas; así rápidamente a finales de 1990 aparece la cámara digital que, en lugar de placas, utiliza sensores o dispositivos electrónicos

¹ Boris Kossoy, “*Fotografía e historia*”, Buenos Aires, la marca, 2001, p. 32-33.

que registran la imagen, controlan la luminosidad, corrigen los contrastes y almacenan las imágenes en memorias digitales.

Por la capacidad de capturar de forma mecánica lo que figuraba delante del objetivo, rasgos que la hacen única la fotografía, la distinguieron de otras formas de representación visual. La rápida propagación de esta nueva tecnología y de la diversificación de sus usos, aplicaciones y significados, fue determinante ya que se convirtió en el primer medio de comunicación y expresión de la sociedad contemporánea formada ya en una cultura tecnológica que cambió al mundo y al ser humano.

Todos aquellos procedimientos mecánicos y químicos permitieron la reproducción mecánica, es decir que la realidad sea impresa en una fotografía, eso configuró a la imagen como registro de lo real, cuya reproducción tendrá lugar una sola vez, como señala Barthes: “*La fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente [...]*”². Ofrece así, un conocimiento o idea del pasado, porque es más que una evidencia o prueba de lo que existe o existió, lo importante es que permanece en ella su esencia, ese referente que siempre estará ahí, como congelado, a pesar de que esté en un tiempo que no le puede ser propio.

Las fotografías son entonces experiencias capturadas por quien fotografía a través de una cámara que las traduce en imágenes que nos sobrevivirán, una especie de taxidermia de un determinado momento; a través de ellas podemos confirmar la realidad visible, dar testimonio y extraer de la memoria la presencia y el retorno a un lugar en un tiempo remoto. Si bien todas las fotografías pasan por un filtro cultural, a juicio de Barthes, hay dos elementos en la fotografía que establecen un sentimiento de interés humano³: uno es el *studium*, o significado universal de la fotografía que nos remite a una información clásica, que produce un sentimiento de interés general ya sea porque recogen un testimonio, un hecho

² Ronald Barthes, “*La Cámara Lúcida*”, Barcelona, Paidós, 2009, p. 31.

³ (R. Barthes, “*La Cámara Lúcida*”, 64-68).

histórico o el acontecimiento en sí; está unido al aspecto cultural y social de quien la percibe, es decir, son objeto de la intención que pueda tener el fotógrafo, los espectadores y lo que sea fotografiado. Otro es el *punctum*, o significado personal lo que te marca, “[...] *Gracias a la marca de algo la foto deja de ser cualquiera. Es ese algo que me ha hecho vibrar [...]*”⁴. Es ese gusto que no se lo puede explicar, algo íntimo que conmueve; es ese azar que toca el mundo de la subjetividad. (Barthes 1989)

Su naturaleza testimonial y su condición de registro posibilitan el recuerdo ya que las imágenes preservan la memoria visual de personas, lugares y acontecimientos; su advenimiento fija el inicio de los medios de comunicación de masas y se configura en un tipo de dato testimonial de la realidad, que demuestra la existencia de lo representado por su carácter de prueba indiscutible de lo que ha existido. La fotografía es un documento visual que se constituye en un medio de conocimiento e información sobre el pasado, a pesar de que para muchos no alcance el estatus del documento escrito y se preste, por efectos químicos y ópticos, a montajes y alteraciones en el que se atestigua y revela el trabajo de la manipulación.

Por ello la decisión de tomar a la fotografía como punto de partida para este trabajo, no es sólo por el reconocimiento como unidad de significado y de expresión, sino por el contenido que guardan.

1.1.1. La fotografía y su vínculo con lo histórico

La fotografía posee un vínculo directo con la evolución y la historia de las sociedades contemporáneas, no sólo porque transformó la forma de percibir el mundo, sino porque ha aportado una fuente documental histórica abierta a múltiples significaciones por su amplio potencial de información visual, que deja registro de acontecimientos que marcaron un antes y un después en la historia de la humanidad.

⁴ *Ibidem*, 96.

Toda fotografía guarda una historia, como lo señala Kossoy, es un residuo del pasado porque el mirar una fotografía implica recorrer episodios para situarla en un momento histórico específico y en un contexto determinado; tiene indicios que se materializan para darle forma y contenido, así el registro fotográfico se constituye en fuente histórica, por el conjunto de técnicas y materiales que la configuran y por la imagen que la individualiza. Su resultado final es una imagen original, que como tal tiene importancia específica por su valor documental e histórico. (Kossoy 2011)

Por otra parte, hay que referirse al acontecimiento fotográfico, aquel proceso de mediación creativa de quien realiza el acto fotográfico -el fotógrafo- que mira, elige y dirige el proceso creativo con la finalidad de lograr una imagen que se convertirá en testimonio. A criterio de Kossoy, el testimonio y la creación son un binomio que caracteriza el contenido de la imagen fotográfica puesto que, no sólo cualquiera sea el asunto registrado en la fotografía, ésta también documentará el deseo o interés del fotógrafo en la fotografía: *“Toda fotografía tiene su origen en el deseo de un individuo que se vio motivado a congelar en imagen un aspecto dado de lo real, en un lugar y época determinados”*⁵.

Desde ese punto de vista, toda fotografía nos ofrece un doble testimonio: lo que ella muestra del pasado y la elección o mediación del autor; nos hace caer en cuenta que en la fotografía hay que distinguir entre lo que la imagen muestra y la mirada del fotógrafo, que busca acercarnos a contextos pasados o presentes. Por eso está destinada de preservar y difundir la memoria histórica, porque tras de sí hay una historia, un residuo del pasado y la creación de un testimonio.⁶

Ubicarse en la historia y reconocer su vínculo es un proceso necesario para ampliar la mirada a los contextos, cambios e innovaciones a las que se ve expuesta al momento de dar

⁵ (B. Kossoy, *“Fotografía e historia”*, 29-30).

⁶ *Ibidem*, 41-42.

testimonio de las transformaciones que ha sufrido la Plaza Grande desde el acto fundacional de la ciudad hasta estos momentos.

1.1.2. La fotografía como fuente histórica

Si bien las fuentes históricas *-cualquier testimonio-* constituyen la materia prima de la historia, hoy ya no se limitan a documentos escritos, orales o materiales para reconstruir, analizar e interpretar acontecimientos históricos, sino que integran a la fotografía, al cine, y más tarde a la televisión y el video, como fuentes que pueden aportar con alguna evidencia del pasado, puesto que son las mejor dotadas para proporcionar imágenes, lo que las convierte en fuentes con enorme potencial documental.

Sobre la base de que toda fotografía es un vestigio del pasado y que, tanto sus elementos constitutivos (asunto-fotógrafo-tecnología) que la originaron, como el registro visual que contiene información del preciso fragmento de espacio y tiempo registrado fotográficamente, se constituye en una fuente histórica para el historiador de la fotografía y demás historiadores, científicos sociales y otros estudiosos. Se sabe que desde sus inicios la fotografía fue interpretada como fuente de conocimiento y que se vinculó con la creación artística y lo documental o testimonia; se popularizó con finalidades casi utilitarias porque permitía documentar y crear inventarios visuales con valor documental. De ello se da cuenta a finales de 1976 cuando, Gisele Freund,⁷ le otorga a la fotografía un valor documental. Este aspecto documental de la fotografía, que incorpora en sus registros las prácticas más cotidianas y familiares de las personas, es lo que se califica como documentalismo social.

De conformidad a lo señalado, la fotografía, es un registro visual y como tal es un documento que se constituye en una fuente visual, así lo refiere Emilio Lara, señalando que cuando un investigador se acerca a un archivo fotográfico, lo que busca es: “[...] *historiar un*

⁷ Gisele Freund, socióloga y fotógrafa activista de origen alemán, nacionalizada francesa; su obra fotográfica comenzó con el fotoperiodismo y una de sus obras más relevantes fue *-La fotografía como documento social-* publicada en 1974.

*suceso [...]”*⁸, sobre la base de los atributos (tema, argumento narrativo visual y significado) que cada fotografía tiene. Nos hace caer en cuenta que el investigador al analizar el contenido de una fotografía: “[...] *discierne entre tres aspectos diferentes: la denotación (lo que aparece en la fotografía), la connotación (lo que sugiere la fotografía), y el contexto (en el que se produce la fotografía) [...]”*⁹. Sobre el contexto, que lo configuran espacio, tiempo y acontecimiento, señala que este aspecto es importante en la fotografía de carácter histórico, porque se constituye en el marco de referencia en el que se realiza la fotografía y porque sitúa la época histórica en que sucede. (Lara 2005)

Las fuentes fotográficas constituyen documentos básicos para la recuperación de información sobre diferentes aspectos del pasado en momentos históricos específicos. Son un medio de conocimiento porque preservan fragmentos de ese mundo visible y prestan la posibilidad de recuperar la memoria visual del ser humano y de su entorno socio cultural. Respecto a su criterio de selección se pueden realizar en función de un determinado periodo o temática; además, acudir a memorias fotográficas públicas y privadas que guardan y archivan registros específicos que se hallan organizados ya sea por fechas, lugares, temáticas o autoría. Las fuentes fotográficas permiten visualizar microescenarios de diversa naturaleza que ayudan en la interpretación del pasado, así como también, nos remiten a la intención del registro, al acto del registro y a su contenido.¹⁰

La importancia de las fuentes fotográficas radica en considerar su condición documental como medio de conocimiento visual del pasado y por ende fuente de conocimiento histórico. Al referirse a la metodología de la investigación histórica Galindo señala que si “[...] *el*

⁸ Emilio Lara, “*La Fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología*”, Revista de Antropología Experimental, Universidad de Jaén, No. 5, t. 10, 2005, p. 3-6, en <<http://www.ujaen.es/huesped/rae/indice2005.htm>>

⁹ (E. Lara, “*La Fotografía como documento histórico, artístico y etnográfico: una epistemología*”, 21).

¹⁰ (B. Kossoy, “*Fotografía e historia*”, 45-48).

*objetivo de la investigación histórica es reconstruir el proceso comunicativo [...]*¹¹, entonces las fotografías, como fuentes, no son tan sólo documentos que están al servicio de los investigadores sociales, sino que son parte de un proceso de comunicación en el que confluyen información, acto comunicativo y conocimiento.

Esto motiva a señalar que las fuentes fotográficas son utilizadas como registro, testimonio y verificación de lo que ha sido, como lo decía Barthes, se refieren a contextos y acontecimientos pasados, que permiten el conocimiento visual de las representaciones a las que llamamos lo real. Como documento son un método de aprendizaje que ofrece la posibilidad de creación artística, autoconocimiento y recuerdo, sin embargo, aún existen prejuicios que la borran mediante procesos de diferenciación.

El estudio de las fuentes fotográficas representa un esfuerzo para la reconstrucción del proceso que dio origen al documento mismo o la debida interpretación del contenido respecto al fragmento visual de la realidad pasada. Kossoy, destaca que la fotografía es un documento visual cuyo contenido es al mismo tiempo revelador de informaciones y denotador de emociones, pero que lo más importante es que el esfuerzo de comprensión esté siempre presente cuando se analiza los documentos fotográficos, caso contrario no será explotado suficientemente su potencial informativo, su valor y sus límites. (Kossoy 2011)

La utilización de las fuentes fotográficas para este trabajo de memoria social van ha demostrar las posibilidades que la fotografía ofrece para revalorizar un espacio tan significativo para la identidad de la ciudad. Por eso es importante que se reconozca la categoría de la fotografía como fuente histórica es fundamental para este estudio, que se basa en la utilización de los registros visuales para la descripción y re-contextualización de momentos históricos en torno a la Plaza Grande.

¹¹ Luis Galindo, *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*, México, Person Educación, 1998, p. 202.

1.1.3. La fotografía como documento social

La facultad que tiene la fotografía de transmitir, conservar y visualizar todas las actividades que la sociedad realiza, es lo que le da el carácter de documento social. Con relación a esto, Gisele Freud, señala que la fotografía es parte de la vida cotidiana porque tiene un uso masivo y es aceptada por todas las clases sociales; hace referencia al vínculo que existe entre la fotografía, las formas artísticas y la sociedad, debido a que la utilización permanente de la fotografía en los medios de prensa desde la década de los 60, le dieron el carácter ilustrativo y la configuró como documento histórico con valor estético. A medida que los diarios la fueron incorporando como parte de los contenidos informativos, la imagen cobra gran importancia porque se considera que es información en sí misma.

Desde ese punto de vista no sólo se constituye en un instrumento que proporciona conocimientos, sino que también puede ser usada para manipular y modelar nuestra visión de lo real a pesar de que al hacerlo exista, en determinados momentos, un problema de procedimiento ético cuando la imagen fotográfica es usada premeditadamente para falsear hechos. Sin embargo, Giselle Freud, nos hace caer en cuenta que es preciso desligar este aspecto negativo respecto al uso de las fotografías, debido a que existe una ética profesional y control social que asegura su validez. (G. Freund 1983)

También es importante señalar que toda fotografía pasa por un filtro cultural¹² que está dado por el papel decisivo que tiene el fotógrafo y su intención o de quien encargó hacerlo; es un doble testimonio de la complejidad del proceso de producción, consciente o no, del autor y su densidad cultural. En este contexto, la profundización en la investigación histórica sobre la Plaza Grande y la utilización de los registros fotográficos seleccionados, permitirán en primera instancia, activar la memoria del investigador y, al momento de describir la imagen y el momento histórico de cada registro.

¹² La actuación del fotógrafo como filtro cultural está dada en la selección y elección de un aspecto determinado de lo real, su tratamiento estético, la organización visual de los detalles y el uso de los recursos tecnológicos, que son factores que influirán decisivamente en el resultado final. (B. Kossoy, “*Fotografía e historia*”, 35).

Actualmente las fotografías se constituyen en documentos insustituibles más allá de los debates y reflexiones sobre su valor y los límites como fuentes históricas; sus contenidos ya no son entendidos como simples ilustraciones que acompañan al texto escrito. Son una posibilidad de investigación y descubrimiento porque a pesar de todas sus peculiaridades no excluye la actitud reflexiva, ni tampoco el cuestionamiento que debe existir por parte de la persona o sujeto de conocimiento en relación con el objeto de investigación.

A pesar de su nueva posición y de la superioridad frente a los registros verbales, todavía existen prejuicios sobre la fotografía como fuente histórica. Las razones son la atadura a la tradición escrita como forma de transmisión del conocimiento y el prejuicio sobre la habitual resistencia a aceptar, examinar y explicar la información que no es emitida de acuerdo a las normas tradicionales de la comunicación escrita. Para Kossoy, *“toda y cualquier fotografía, además de ser un residuo del pasado, es también un testimonio visual donde se pueden detectar -tal como ocurre con los documentos escritos- mucho más que los elementos constitutivos que le dieron origen desde el punto de vista material”*¹³.

1.2. Las imágenes fotográficas

Para hablar de la imagen fotográfica se ha redefinido a la fotografía como documento, sobre la base de que no sólo es un objeto artístico o una técnica, sino un registro visual de un acontecimiento desarrollado en un momento y en un tiempo concreto. Su uso la convierte en una práctica social a causa de que las imágenes fotográficas están siendo usadas en todos los ámbitos sociales: medios de comunicación, las ciencias, álbumes familiares, redes sociales, técnicas de identificación, publicidad, propaganda, libros, documentación histórica, expresiones artísticas y demás usos.

Las imágenes fotográficas tienen una expresión y una estética propias que son testimonio de una época, costumbres y circunstancias en que se encontraban quienes las

¹³ (B. Kossoy, *“Fotografía e historia”*, 117).

registraron; por ello no todas las imágenes pueden ser leídas de la misma forma y no todas proporcionan el igual nivel de información. Cuando se hace referencia a las imágenes fotográficas se está considerando el contexto, es decir, no sólo su contenido y donde se muestra, sino los aspectos geográficos, históricos y socioculturales que la identifican y que tienen de por medio procesos de la memoria individual y colectiva. (Lara 2005)

Respecto a las imágenes, Peter Burke, observa que éstas son importantes para interpretar la sociedad desde la vida cotidiana de la gente o para reconstruir la cultura material del pasado. Sin dejar de impugnar la disimulada inocencia de los testimonios oculares, Burke propone un conocimiento más profundo del pasado y señala que “[...] *las imágenes nos permiten <<imaginar>> el pasado de un modo más vivo [...]*”¹⁴, sobre la base de que las imágenes no son sólo reflejos objetivos de un tiempo y un espacio, sino parte del contexto social que las produjo.

Desde ese punto de vista, cuando se miran imágenes fotográficas, hay que reconocer el contexto para poder integrar la imagen en él; esto es fundamental para el análisis de los registros visuales que proporcionan el testimonio existente de las prácticas sociales a través de las cuáles se puede conocer el pensamiento de determinada época. Este método de interpretación visual, propuesto por Burke, proporcionará una mirada más aguda a la hora de analizar imágenes y distinguir entre lo auténtico y lo falible. (Burke 2005)

1.2.1. Contenido y valor documental de las imágenes fotográficas

El contenido de las imágenes fotográficas no se reducen solo a la lectura de componentes o estructuras significantes (formas, texturas, colores, y demás), hay otras particularidades que condicionan el posible significado de la imagen, el aspecto cognoscitivo, el grado de iconicidad¹⁵ y el contexto socio cultural en la que la fotografía es realizada y presentada.

¹⁴ Peter Burke, “*Lo visto y no visto*”, Barcelona, Crítica, 2005, p. 17.

¹⁵ Iconicidad es la capacidad que la imagen tiene de asemejarse al objeto representado.

Las fotografías muestran, en sus contenidos, las más variadas informaciones sobre la realidad seleccionada, en esas condiciones existe un original fotográfico de primera generación que se constituye en una fuente primaria; y, una reproducción fotográfica de segunda generación cuya reproducción puede hacerse en diversos medios, se multiplica su contenido y es instrumento de difusión de información, esa reproducción se constituye en fuente secundaria. Esta consideración es importante tanto para la organización y sistematización de archivos de imágenes para preservar la memoria histórica, como la multiplicación y difusión de información, en donde la función social de la fotografía está presente¹⁶.

Respecto al valor documental histórico de las imágenes fotográficas, Burke, señala que resulta imposible estudiar el pasado sin la asistencia de intermediarios que posibiliten contar no sólo con imágenes como testimonios, sino con vestigios del pasado que den cabida al uso de la imagen como documento y a la incorporación de ella en la imaginación y análisis histórico. Así, a través de las imágenes, se podrá describir momentos históricos integrados al contexto social de cada época.

Desde ese punto de vista, Burke, propone reflexionar respecto a la intencionalidad del uso de las imágenes como testimonios visuales y transmisores de información que impactan al imaginar el pasado. Por ello, habrá que guardar precaución frente a los testimonios visuales capturados en imágenes, para poder tener a través de los relatos visuales un conocimiento más profundo sobre el pasado. (Burke 2005)

Por eso, y sobre la base de que toda fotografía fue producida con cierta finalidad, cualesquiera que fuese el encargo de retratar, en este caso de interés, edificaciones patrimoniales, calles, obras, lugares, personajes y aspectos que identifican al complejo de la

¹⁶ (B. Kossoy, “Fotografía e historia”, 33-35).

Plaza Grande, lo que se intenta es preservar la memoria visual y social en base a la re-contextualización de los registros fotográficos existentes.

1.3. Antecedentes de la fotografía en Quito

Desde su advenimiento y popularización, la fotografía ha sido parte de la vida cotidiana, ha registrado personas, familias, lugares, paisajes y todo tipo de acontecimientos, su actuación en la construcción de la expresión cultural de los pueblos ha sido fundamental. Es un documento visual que capta la realidad, la preserva para perennizarla en el tiempo y ha podido ser reproducida con fines informativos, estéticos y de socialización.

Se conoce que la fotografía llegó a Quito a mediados del siglo XIX e inmediatamente se convirtió en una herramienta que registró diversos testimonios visuales de la ciudad, su gente, sus edificios y sus costumbres. Sin embargo, como lo señala la investigadora Betty Salazar, no se puede establecer con precisión cuándo llegó la primera cámara fotográfica al Ecuador, ni quién la trajo; lo que existen son indicios de que en 1849 en la ciudad de Guayaquil, existía un sistema de daguerrotipia¹⁷ que pertenecía al señor Manuel Noboa Baquerizo. Respecto a Quito, señala que existe un pequeño indicio de que este aparato llegó a la ciudad en manos de un fotógrafo “itinerante” que se radicó en una vivienda ubicada en la esquina del Carmen Bajo (entre las calles Guayaquil y Olmedo), y que a través de un anuncio en el periódico ofrecía a los habitantes la posibilidad de retratarse con una máquina daguerrotípica. Ese anuncio publicado el 9 de abril de 1849 en el periódico El Ecuatoriano es un indicio de su existencia en la ciudad.

Parece ser que en sus inicios la fotografía estaba dedicada al retrato, sobre todo de las familias más pudientes y personajes públicos que podían pagar sus altos costos de producción; más tarde con el avance tecnológico y su masificación también fue ampliada a otros estratos

¹⁷ Es uno de los formatos fotográficos más antiguos. Para la obtención de la imagen se extiende una capa sensible de nitrato de plata sobre una base de cobre. A partir de una exposición en la cámara, el positivo se plasma en el mercurio. Finalmente, la imagen se fija tras sumergir la placa en una solución de cloruro sódico o tiosulfato sódico diluido.

de la población. En estas circunstancias la ciudad de Quito fue un lugar importante para el crecimiento del mercado fotográfico, ya que se fueron instalando en distintos puntos de la ciudad varios estudios fotográficos como el del francés Louis Gouin, que en 1860 abre una casa comercial en la esquina de la Plaza Mayor y se especializa en retratos de personalidades de familias acomodadas, el formato que utilizaba era conocido como tarjeta de visita¹⁸ que tuvo gran acogida por su tamaño. Este formato abrió la producción de imágenes a gran escala porque todo el que lo deseara podía tener varios retratos de sí mismo, lo que significó un gran impulso para el lento negocio de la fotografía, rápidamente se expandió como una nueva industria en la que el fotógrafo adquirió la doble condición de artista y artesano.

Otro, es el norteamericano Enrique Morgan y su ayudante alemán Teodoro Biener, que llega a Quito en 1877 y permanece en la ciudad por casi 13 años, estableciendo la moda de las tarjetas de familia, su estudio fotográfico, uno de los más concurridos y elegantes, estuvo ubicado en la calle García Moreno; entre los personajes que visitaron su estudio están Marieta de Veintimilla, José María Plácido Caamaño, Ignacio de Veintimilla y Juan Montalvo.

1.3.1. Los primeros fotógrafos de Quito

Entre los fotógrafos de Quito que más destacan a inicios del siglo XX, está Benjamín Rivadeneira, premiado con medalla de oro en la Exposición Nacional del Ecuador de 1892, quien ofrecía sus servicios en la calle Sucre, en la actual casa Gangotena, frente a la Plaza de San Francisco. Se debe mencionar el trabajo de Rafael Pérez y su hijo José María, que junto a José Domingo Laso¹⁹, son considerados precursores de la fotografía ecuatoriana en Quito. Laso nació en 1870 y realizó parte de sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios²⁰; en 1899 en la calle Venezuela abrió su estudio fotográfico, uno de los más reconocidos que fue

¹⁸ Las tarjetas de visita, eran fotografías de formato pequeño, de 6 x 9 centímetros, inventadas por el francés André Adolphe Disdèri hacia 1854. En sus inicios, este formato de fotografías se popularizó entre las elites, por lo que los ejemplares más tempranos de este género, son retratos individuales.

¹⁹ José Domingo Laso, es uno de los primeros fotógrafos y cronistas de la ciudad de Quito.

²⁰ La Escuela de Artes y Oficios Sagrado Corazón tutelada por los salesianos tiene un antecedente que no debe pasar desapercibido: en 1871, el presidente García Moreno fundó el Protectorado Católico de Quito, destinado a ser la Escuela de Artes y Oficios para la educación artesanal desde una perspectiva católica.

creciendo hasta ofrecer los servicios de fototipia, fotograbado e imprenta. Con su colega Roberto Cruz, editó varias obras como Quito a la vista, Álbum de Quito y Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha²¹; Laso fue quien introdujo el fotograbado en Ecuador y fundó la revista “La Ilustración Ecuatoriana”.

También está Remigio Noroña, fotógrafo de la época que destacó por sus retratos artísticos; en la misma línea se halla Carlos Rivadeneira Cruz, hijo de Benjamín Rivadeneira, que fue muy solicitado por su notable trabajo y exposiciones. A ellos se suma Luis Ignacio Pazmiño, que atendía todo tipo de trabajos en revelado; en el mismo perfil estaba el fotógrafo manabita Álava Estrada, quien junto a Carlos Rivadeneira y Remigio Noroña, cubrió la sección “Mundo Social” de diario El Comercio.

Con el crecimiento urbano y comercial de la ciudad, entre 1940 y 1950, fue aumentando la demanda de la fotografía, por lo que muchos de los oficiales o aprendices abrieron varios foto estudios dedicados en su mayoría al retrato fotográfico, con ello los estudios fueron saliendo de los alrededores de la Plaza Grande. Durante el siglo XX, cada uno de los fotógrafos, con su estilo, registraron las manifestaciones de cada momento histórico y su trabajo nos permite una identificación de la ciudad y del pasado familiar de sus habitantes. (Salazar Ponce, Novillo Rameix y Bedoya 2011)

1.3.2. Los primeros cronistas gráficos

En 1907 se ubican las primeras fotografías que acompañan la crónica diaria en la prensa; se sabe que el primer periódico que se preocupó por modernizar sus talleres fue El Comercio, que incorporó un equipo de fotograbado cuya técnica era desconocida en la ciudad de Quito. Por eso la utilización de fotografías en el periódico eran contadas. Un año más tarde ya se evidencia una propuesta entre el texto y las fotografías.

²¹ Betty Salazar, “Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la actividad de los fotógrafos en Quito (siglos XIX y XX)” en El Oficio de la fotografía en Quito del Siglo XIX al XX, Quito, revista Museo de la Ciudad, No. 17, 2011, p. 9-12.

La mayoría de fotografías de prensa no tienen referencias de autor, puesto que los editores de los periódicos no citaban a quienes realizaban este trabajo; como en muchos casos los periódicos no hacían noticia gráfica ni ilustraban frecuentemente sus páginas con fotografías. Debieron transcurrir cuatro años para que la fotografía fuera utilizada en la construcción de la nota informativa; para eso se debió importar una cámara fotográfica apropiada que fue la que hizo nacer la imagen del *cronista gráfico*.

Según Betty Salazar, en la década de 1920 la Escuela de Artes y Oficios, frente a los adelantos tecnológicos que implementó El Comercio y a la creciente necesidad de mantener informada a la población de Quito, puso en funcionamiento un taller de fotograbado al que acudían los cronistas gráficos de periódicos y revistas para ilustrar sus páginas y diseñar sus publicidades. En esta época otro taller de renombre era el del fotógrafo José Domingo Laso, que gozaba de gran prestigio por las técnicas de impresión fotograbado, litografía y fototipia.

La intención de citar estos hechos es para evidenciar que los primeros cronistas gráficos no eran parte de ningún periódico, su trabajo era independiente, polifacético y ofertaban sus fotos según los requerimientos. Si queremos ubicar a los primeros cronistas gráficos hay que hacerlo a finales de 1929, año en el que el presidente Isidro Ayora, crea un organismo gubernamental de relaciones públicas llamado “informaciones” encargo de informar al país sobre su gestión, el fotógrafo oficial fue Luis Ignacio Pazmiño, que tenía un taller artesanal con tres ayudantes; dos de ellos fueron Víctor Jácome y Augusto de la Rosa, que fueron también cronistas gráficos. Otro de los cronistas gráficos es Víctor Jácome; en 1950 se identifica a Luis Humberto Pacheco, que fue cronista de El Comercio sin ser empleado de planta, contaba con varios colaboradores que más tarde abrieron sus propios estudios fotográficos.

Hay que mencionar que el oficio del cronista gráfico no era sólo el de tomar fotos pues debía conocer bien el proceso de laboratorio y desempeñarse en ciertos momentos como

periodista, práctica que no fue regular; solía escribir al reverso de las fotografías datos que identificaban cada imagen que entregaba. (Salazar 2011)

1.3.3. Los fotógrafos del parque

La creciente demanda de la fotografía y la introducción de nuevas técnicas para fotografiar harán que se sitúen nuevos espacios para ejercer el oficio. Así comienzan su trabajo los fotógrafos del parque, ellos ofrecían sus servicios en estudios improvisados y solían utilizar una cámara de cajón con dos mangas y un trípode de madera que sostenía la cámara; llevaban un muestrario de fotos y algunos contaban con un caballito de madera, un balde de agua en el que lavaban las fotos, un espejo en trípode y un cajón de telas de varios colores.

El proceso fotográfico era artesanal con un revelador en pomada, para luego hacer el positivo ubicando el papel sensibilizado a la luz del sol, por lo que dependía del estado del tiempo para que la fotografía pudiera ser revelada. El fotógrafo del parque tenía un trabajo itinerante porque se desplazaba con su cámara a distintos pueblos y provincias; no se guardaban los negativos por lo que son pocos recuerdos que se conservan. La Alameda y El Ejido eran los lugares donde estaban los fotógrafos en las décadas de los sesenta y setenta. Esta labor ha ido desapareciendo debido al cambio tecnológico y hoy apenas quedan cinco fotógrafos que trabajan en formato digital, perdiéndose con ello la seducción de entrar a esa especie de exhibición pública, que sentían quienes eran fotografiados en el parque.

Si bien la tecnología ha desplazado el oficio del fotógrafo del parque en la ciudad, todavía se guarda en la memoria individual y social, el recuerdo de imágenes y momentos particulares de quienes asistían al parque para ser fotografiados.

1.3.4. Los fotógrafos que registraron la ciudad

La fotografía inscribe un relato sobre las ciudades, en el caso de Quito, algunas publicaciones atestiguan los modos en que se fue construyendo un discurso urbano de poder y

de mercado, generados desde sectores de la sociedad vinculados al municipio cuyo interés era el impulso y promoción de los procesos modernizadores de la ciudad, que tenían como objetivo establecer un área central que organice la ciudad en función de la nueva dinámica socioeconómica y que se diferencie de la periferia. Como lo señala Kingman, el crecimiento de la ciudad no es sólo en metros cuadrados, sino en el cambio de la concepción del habitar que trae consigo nuevos códigos funcionales que toma forma en los espacios de vida diferenciados. (Kingman 1992)

Este proceso de modernización de la ciudad fue registrado por los fotógrafos José Domingo Laso y Roberto Cruz, que publicaron en 1911 el libro “Quito a la Vista”. Según María Elena Bedoya, el trabajo de Laso es fundamental dentro del proceso de creación y construcción de una visualidad urbana de Quito, porque retrató sus calles, plazas, edificaciones, iglesias, parques y residencias de los quiteños que vivían en las afueras de la ciudad. Señala que en las primeras décadas del siglo XX surgieron notables fotógrafos de la ciudad: José Domingo Laso, Remigio Noroña, Carlos Moscoso, Carlos Rivadeneira, Ignacio Pazmiño, José Guevara Aguirre, Fernando Cruz, Víctor Mena Caamaño, Guillermo Illescas, Davenport, entre otros. Sus fotografías fueron parte de varias publicaciones que visibilizaban un entorno de la ciudad, pero también invisibilizaban otros porque el resultado final de sus imágenes dependía de las expectativas de quienes iban a mirirlas. (Bedoya 2011)

Es importante citar a los fotógrafos de Quito, ya ausentes, porque sus fotografías son aportes para esta investigación y se constituyen en la memoria visual de la ciudad. Quizás no estén todos o no puedan ser citados porque sus nombres quedaron en el anonimato, sin embargo, sus imágenes nos permiten documentar visualmente y narrar los momentos históricos que describen la memoria social de la Plaza Grande. También se incluyen algunos fotógrafos de mediados del siglo XX.

CAPÍTULO II

COMUNICACIÓN Y CIUDAD, MEMORIA Y PATRIMONIO DOCUMENTAL

Introducción

La ciudad es el escenario principal de este estudio porque nos permite ubicar a la plaza como un espacio de representaciones. Lo que sigue es un intento de visualizar la significación que tiene la ciudad en la construcción social de relatos del pasado. En primera instancia, se busca comprender a la ciudad, desde la producción de significados y el modo en que el espacio urbano es representado y utilizado como escenario de marcas activadoras de la memoria que se procesa en el presente, así aparece el vínculo estrecho entre la ciudad y los sentidos socialmente construidos a través de las imágenes, que se constituyen en patrimonio documental y contenedoras de memoria.

Se habla de comunicación y ciudad como un sistema relacional y de intercambio simbólico que provoca que la ciudad sea vista como el gran medio que garantiza la comunicación. También se analiza el tema de la memoria social que se construye en la cotidianidad de la interacción y la comunicación; se intenta observar cómo se construye una posibilidad de memoria que no responda a la historia oficial, sino que plantee, a través de la narración de momentos históricos, una visión más plural sobre los hechos sociales del pasado. Para concluir se reflexiona sobre la crisis de representación y de identificación de la ciudad con los espacios públicos en donde se construyen las relaciones y la memoria social.

2.1. La ciudad

Si bien las condiciones materiales son necesarias para hablar de ella, no son suficientes, porque la ciudad entendida como lugar de acontecimientos políticos, económicos y socioculturales; es también escenario de múltiples percepciones y deseos que van construyendo, en las relaciones socio-comunicativas, una imagen de ella. Así adquiere un estatus de lenguaje, que hace posible mirarla desde la construcción física y simbólica de sus

espacios. Es también un referente de identidad a partir del cual las personas se auto-definen, por eso la ciudad se ha ido convirtiendo en un referente para la historia y la memoria social.

La imagen de la ciudad, a criterio de Kevin Lynch, es la suma de impresiones y percepciones que una persona o colectividad tienen de la ciudad; es la representación mental que los ciudadanos tienen de ella en base a las experiencias. En esas circunstancias, la imagen de la ciudad no siempre refleja lo que ésta es en realidad, sino la forma como es pensada. Así las representaciones que hacen de un lugar no se limitan a cualidades físicas, sino a las dimensiones emocionales de las personas que habitan la ciudad.

Según Lynch, la imagen de la ciudad es la *-imagen pública-* resultado de la superposición de muchas imágenes individuales, que son conservadas por un gran número de sus habitantes. No obstante, cada representación individual es única y rara vez o nunca se comunica, pese a ello es más o menos forzosa que la aproximen a la imagen pública, no sólo para darle forma visual sino para verse y recordarse. (Lynch 2012)

La ciudad puede ser leída de diversos modos, en este caso se busca estudiar la ciudad de Quito, partiendo del conocimiento y la comprensión de sus procesos de constitución, esto permite incorporar elementos de juicio respecto de aquellos detalles y acontecimientos descuidados, ignorados, cortados o recortados en la construcción de la memoria histórica y social sobre la Plaza Grande.

2.1.1. La construcción simbólica de la ciudad

Sobre la base de que los discursos y las representaciones visuales, en este caso las fotografías que son de interés en esta investigación, han contribuido a configurar un sentido de ciudad cuya dimensión simbólica la configura como espacio imaginado con relatos que nos hablan de lugares, espacios y sistemas que son claves explicativas de la vivencia en la ciudad. Hoy, las representaciones de la ciudad, que a causa de que los medios de comunicación generan una imagen de inseguridad e incertidumbre que, reforzada por los miedos

sociales, originan la pérdida de sentido de pertenencia, pérdida de memoria social y debilitamiento de las identidades.

En relación a la ciudad y la dimensión de lo imaginario, Armando Silva, señala que los imaginarios actúan como reguladores de conductas, es decir, como dispositivos móviles que cambian permanentemente, pero que son contundentes, porque se materializan en el cuerpo y en la mente de las personas que, no sólo habitan la ciudad, sino que se envuelven en un juego de representaciones que sirven de base para su relación cotidiana con los otros y con sus espacios. De esa manera, la ciudad se reconfigura en función de lo que piensan sus habitantes; los imaginarios urbanos son la realidad que percibimos, experimentamos, vivimos y sentimos, es decir, nos hacen vivir en función de ellos; eso quiere decir que los imaginarios configuran la realidad cuando la conciben, producen y viven. Existen imaginarios comunes que se convierten en visiones continuas y simultáneas que determinan la dinámica de las ciudades. (Silva 1992)

Esa dinámica de la ciudad se relaciona con los “lugares y no lugares”, término acuñado por Marc Augé, sobre los cuales manifiesta que “[...] *El lugar y no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación [...]*”²². El lugar es entonces el sentido inscripto, simbólico y antropológico del espacio que, tiene la posibilidad de ser recorrido por los discursos que allí se sostienen y por los lenguajes que los caracterizan; mientras que el no lugar es la dimensión de la época, funcional, de paso y sin memoria.

Los lugares entonces, tienen algunos rasgos comunes que los identifican: ser identitarios, relacionales e históricos. En ellos la particularidad es la conciliación del pasado y el presente, y la presencia del pasado en el presente, para no borrar los lugares y los

²² Marc Augé, “*Los no lugares espacios del anonimato*”, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 84.

tiempos antiguos que la modernidad les puso en un segundo plano. A medida que lo contemporáneo, sujeto a constantes cambios y transformaciones, es productor de no lugares, es decir aquellos que no tienen los rasgos comunes de los lugares y están, por un lado, atados a experiencias individuales que la época actual impone; y, por otro lado, son liberados de toda historia, relación y referencia de identidad. Allí las personas sólo viven el presente, en ellos la única historia es la noticia del día "[...] *como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente*"²³. (Augé 2008)

De este modo, la ciudad se presenta como lugar, es decir, como manifestación de la cultura evidenciada en sus procesos de construcción histórica y social, que ha dejado huellas por sus diversos sentidos y significados que son expresados en su estética, fisonomía, estructura, arquitectura y dinámica urbana. Existe, por otro lado, una nueva cotidianidad de la ciudad y un cambio en la comprensión de lo público y privado, como lo indica Thompson, cuando se refiere a esos cambios de comprensión y de visibilidad que son provocados por los medios de comunicación y por el uso de las tecnologías de información y comunicación, que inciden en nuestras formas de vida, lógica urbana, movilidad y por supuesto en su estética. Todo ello provoca un entramado de situaciones, memorias, visibilidades y mediaciones que modifican la comprensión de la ciudad. (Thompson 1999)

Por otra parte, las culturas tecnológicas y toda la iconósfera²⁴ contemporánea, cambian nuestra mente, nuestro cuerpo y marcan profundamente la interacción que tenemos, en este caso en la ciudad, recreando y manipulando tiempos y espacios, obligando a las personas a

²³ (M. Augé, "*Los no lugares espacios del anonimato*", 108).

²⁴ La iconósfera hace referencia al imaginario producido por los medios de comunicación, es un concepto creado en 1959 por el francés Gilber Cohen-Seát, fundador del Instituto de Filmografía en París, para designar al universo imaginario surgido a partir del invento del cine y sus vertientes derivadas como la televisión.

usar la ciudad en función de la seducción de un discurso publicitario de miedo que nos la hace percibirla de distinta manera.²⁵

La imagen de la ciudad y su nueva visualidad convierten a la ciudad en el espacio de expresión geopolítica, social, ideológica y cultural, profundamente marcada por una nueva referencialidad de sus espacios públicos y de sus prácticas, que son trasladadas a un espacio comunicacional que se forma en un sistema de visualidad estructural²⁶, que genera otras miradas y otras lógicas con respecto a la dinámica cotidiana de la comunicación en la ciudad, que se expresa en nuestras formas de vida, en la lógica urbana, en su movilidad y por supuesto en su estética, ya que modifican el ambiente urbano con un entramado de situaciones, hechos y acciones que proliferan en los espacios mediáticos y que afectan, fragmentan y transforman las formas de intervención urbana.

La ciudad, entonces, según Jesús Martín Barbero, Armando Silva y Marc Augé, debe ser entendida como espacio de construcción de sentidos, de múltiples miradas y de recuerdos personales y colectivos, determinados por un entorno socio cultural y por prácticas comunicativas que no están fuera de las prácticas sociales. Esa dinámica se ve expresada también en las prácticas simbólicas que desbordan, moldeando la ciudad con otras subjetividades y con nuevos procesos de movilidad humana en los que se genera la construcción de sentidos de lugar, tiempo, historia y recuerdos. De acuerdo con ello, la ciudad no puede ser pensada por fuera de la memoria.

2.2. Comunicación, ciudad y memoria

La comunicación es entendida como un sistema organizado donde tienen lugar las interacciones sociales a partir de una serie de normativas y saberes que se articulan con el ámbito de lo simbólico; la ciudad desde sus inicios es una producción material de la sociedad

²⁵ Para entender cómo las culturas tecnológicas y la iconósfera visual cambian las formas de interacción, véase Michel Chión, *“La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido”*, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 139-161.

²⁶ Ver Martín Jay, *“Ojos Abatidos”*, Madrid, Akal, 2007, p. 41-60.

que posee una estructura política, social y urbana, con una población que comparte lugares, espacios de experiencia y demás manifestaciones culturales y simbólicas; que si bien expone su condición territorial²⁷ y sus formas de organización social, se constituyen en el espacio no sólo urbano sino de la comunicación que produce el intercambio de conocimientos, saberes, comercio, servicios e información.

De esta manera, la comunicación y ciudad es relacional, se establece desde las relaciones sociales que se construyen en ciudad y en sus formas de organización social y territorial, que redefinen el espacio social en el que se producen procesos de intercambio simbólico, que provocan que la ciudad sea hoy vista como el gran medio que garantiza la comunicación. (Carrión 1997)

Desde ese punto de vista, la relación que se crea entre comunicación y ciudad permite conocer, en las experiencias pasadas y en las prácticas cotidianas de la vida urbana, los significados culturales y sociales que permitan a la vez pensar en cómo se realiza la construcción social de la memoria que hoy se tiene con respecto a la ciudad, sus lugares y sus formas de representación.

La comunicación y ciudad constituye entonces, un sistema que articula lo social con un valor central respecto a los sentidos públicos y a la existencia de diálogos y sensibilidades presentes en los recuerdos, las interacciones sociales, las prácticas cotidianas y las imágenes, que se constituyen a la vez en vínculos de pertenencia, referencialidad, expresión, testimonio y memoria.

2.2.1. Memoria social

La memoria social es un tema que actualmente va ocupando un lugar importante en los debates sociales, no sólo por la reivindicación de la herencia cultural sino por las propuestas interculturales de enfoques patrimoniales y multiculturales. Las formas de ver o entender la

²⁷ Armando Silva, “*El territorio: una noción urbana*”, en Revista Signo y Pensamiento, No. 12, 1985, p. 81.

cultura están relacionadas con la memoria; una memoria que, al igual que la cultura está en permanente transformación.

En esas circunstancias, la memoria social se construye en la cotidianidad de la interacción y la comunicación; se cimenta en el presente evocando un pasado cuya memoria también está en permanente reconfiguración. Sin embargo, cuando la memoria social está relacionada con representaciones que tienen una carga simbólica, base de la identidad, el mito, y simbolismos, respecto de épocas, lugares, edificaciones patrimoniales, personajes y acontecimientos, las fotografías se constituyen en vestigios, evidencias y testimonios de esas transformaciones.

Por eso, se trata de darle a la fotografía el valor como documento histórico y como fuente para la memoria, que no se refiere a la comprensión de museo que preserva, ni siquiera a la fotografía que congela parte de la realidad, sino al contexto, que le dota de la información necesaria para reconstruir ese sentido de profundidad histórica que ha sido desplazado. No es posible hablar de memoria social sin los lazos que nos unen con la sociedad y sin el pensamiento y reflexión sobre ella, ya que es ahí donde las personas adquieren sus recuerdos, evocan, reconocen y sitúan.

Por otra parte, la memoria social hoy requiere de la imagen, que es lo que convoca con mayor fuerza los recuerdos de las sociedades actuales respecto a adquirir conocimientos de la realidad histórica, esto consolida nuevas formas de comunicación fundamentadas en la imagen. Así se configura una memoria visual y es ahí donde la fotografía desarrolla su función de memoria. (Pantoja 2007)

El desarrollo tecnológico y la evolución de la imagen permiten construir una memoria visual colectiva gracias a los nuevos soportes que dotan a la imagen de un lenguaje propio y autónomo, que no sólo posibilita la reproducción, sino que además, ha sustentado un sistema

de comunicación y de transmisión de información que nos hace tener una visión respecto del mundo.

A propósito de esto y sobre la base de que la memoria no sólo es un recuerdo, sino un derecho que posibilita reconstruir la historia, cambiar los relatos y transformar los imaginarios; lo que se busca en este trabajo es hacer memoria en base al relato de los momentos históricos representados en los registros fotográficos, que permitan generar una memoria social que devuelva el sentido de pertenencia e identidad con un lugar emblemático para la ciudad.

2.3. El patrimonio documental como continente de la memoria urbana y la memoria monumental.

La memoria urbana tiene que ver con diseño arquitectónico de la ciudad y la memoria de las formas de vida que surgieron en sus barrios, calles y plazas; mientras que, la memoria monumentalista está relacionada con los lugares y escenarios representativos de hechos y gestas heroicas, que son parte de la historia de cada ciudad. Las dos son parte de un proceso de reconstrucción del pasado elaborado, ya sea por quienes están vinculados a la arquitectura y al tema urbano, o por historiadores y demás estudiosos. En ambos casos la memoria está mediada por quienes reconstruyen el pasado en el presente, ya que existe un proceso de selección e interpretación de acuerdo a su conocimiento del pasado y su experiencia con la ciudad.

Con relación al patrimonio documental²⁸, la historiadora Elena Noboa, señala que las sociedades en cada época interrogan el pasado de manera diferente y al hacerlo seleccionan ciertos bienes y testimonios, como testigos de ese pasado. Desde ese punto de vista, las fotografías son parte de ese patrimonio documental, que permiten mostrar los procesos históricos, identificar referencias culturales, aportar en la construcción de la identidad y

²⁸ El patrimonio documental es conjunto de bienes manuscritos, impresos, sonoros, fotográficos y cinematográficos, que permiten evidenciar los procesos históricos y culturales de épocas pasadas y del presente.

contienen la memoria que no se encuentra sólo en los recuerdos, sino en las huellas que deja el pasado. (Noboa 2013)

En ese sentido, la materialidad de las fotografías se constituye en dispositivo de activación de la memoria y permite a las personas construir sus propias narrativas, reconstruir la historia y alimentar su sentido de pertenencia. Por ello el patrimonio documental, en este caso las fotografías, tienen un gran valor histórico y patrimonial, y tienen mucho que ver con la construcción y reconstrucción de la memoria social.

2.3.1. Las fotografías patrimoniales como fuentes para la reconstrucción de la memoria social.

Sobre la memoria, Martín Barbero, afirma que con la globalización la tecnología ha roto con la continuidad de la memoria tradicional en las localidades, sin importar la región, el país, en este caso la ciudad, ya que existiría una situación caracterizada por la falta de vínculos entre la tecnología y el legado cultural; así como una deslocalización que hibrida las culturas a consecuencia de los cambios en las condiciones de producción y la concentración del poder. Sin embargo, el mismo Martín Barbero, señala que la propia presión tecnológica está suscitando la necesidad de encontrar otros ritmos de vida y de relaciones. (Martín Barbero, *Al Sur de la Modernidad*, 2011)

Respecto a ello, lo que se plantea es comprender que la reconstrucción de la memoria no necesariamente se opone a la concepción patrimonial, quizá sí a la de rescate cultural, que se la remplazaría por revitalización. Otro aspecto importante en la propuesta de reconstrucción de la memoria es que, se debe dejar de mirar a la ciudad de Quito y al patrimonio como un referente turístico, para pasar a ser un referente de residencia, que genere encuentros. Es preciso nuevos relatos o reconstruirlos para recuperar el sentido de profundidad histórica que ha desaparecido, porque la memoria social de la ciudad está siendo olvidada o silenciada por una nueva memoria globalizada.

La memoria autoriza la construcción de una identidad de lugar que nos remite a las formas de vida que surgieron en un determinado lugar o sector, en este caso de interés el complejo de la Plaza Grande, ubicado en el Centro Histórico de Quito a 2.800 msnm, cuya configuración y edificaciones patrimoniales que la rodean permitieron que la UNESCO la declare como Primer Patrimonio Cultural de la Humanidad.

En estas circunstancias, y de conformidad con lo señalado en el primer capítulo, se puede afirmar que las fotografías son importantes para la reconstrucción de la memoria, no sólo porque son una fuente histórica en tanto documentos patrimoniales, sino porque también son una prolongación de esa memoria que opera en nuestra mente como una especie de pasado preservado. Al resistir el paso del tiempo, las fotografías, nos permiten conservar un recuerdo en imágenes; por eso se ha generalizado el recurrir a fuentes visuales para hacer memoria y preservar el patrimonio visual y los recuerdos que permitirán recuperar la memoria social.

A criterio de las investigadoras Martha Selva y Anna Sola, la novedad tecnológica que significó la fotografía marcó una nueva relación entre sujeto y representación: Sin embargo, reconocen la dificultad de fijar la forma cómo la fotografía ha elaborado un modelo convencional de expresión que va determinando la construcción de un imaginario; la relacionan con la memoria individual, la historia y la memoria social.²⁹

Desde ese punto de vista, las fotografías, permiten la creación de documentos gráficos propios de las memorias individuales, que a medida que se intercambian y difunden los recuerdos individuales se convierten en experiencias compartidas y en un patrimonio memorístico colectivo, que generaliza el conocimiento e interioriza el carácter testimonial de la fotografía. (Selva Martha 2004)

²⁹ Martha Selva, Anna Sola, “*Modos de representación sujeto y tecnología de la imagen*”, en Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea, Barcelona, Editorial UOC, 2004, p. 175-179.

De este modo se hace posible vincular fotografía y memoria, no sólo porque el alcance masivo de las imágenes sea un elemento significativo en la construcción del imaginario sobre la ciudad, comprendiendo por imaginario a las realidades sociales construidas por los propios habitantes y a sus modos de vivirlas y proponerlas³⁰, sino porque las imágenes que identifican la ciudad, habilitan la memoria de los lugares y la valoración que los habitantes tienen sobre ella.

Para Kossoy, *"El fragmento de la realidad grabado en la fotografía representa el congelamiento del gesto y del paisaje, y por lo tanto la perpetuación de un momento; en otras palabras, de la memoria: memoria del individuo, de la comunidad de las costumbres, del hecho social, del paisaje urbano, de la naturaleza"*³¹. De acuerdo con ello, la fotografía proporciona una imagen precisa de lo representado, estimulando el recuerdo y la imaginación. Lo que se trata, a través de la fotografía patrimonial, es colocar nuevos recuerdos en imágenes, en el registro de una historia que va mutando, para conservar los recuerdos en imágenes y la memoria colectiva.

La fotografía patrimonial como fuente para la memoria permite, en el caso particular de este trabajo sobre la memoria social y las representaciones visuales de la Plaza Grande, volver aunque sea visualmente a épocas que marcaron el devenir de la ciudad, sus transformaciones y mutaciones. Desde luego, no se trata de habilitar una memoria histórica escolarizada, sino crítica sobre referentes que son parte de la imagen pública de la ciudad y la mirada de sus habitantes. A propósito, será indispensable filtrar la historia haciendo puentes con el presente, para evitar sacralizar el recuerdo que siempre estará interpelado.

³⁰ Armando Silva, *"Imaginos urbanos"*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, p. 27.

³¹ (B. Kossoy, *"Fotografía e historia"*, 118).

CAPÍTULO III

LA PLAZA GRANDE Y SUS REGISTROS FOTOGRÁFICOS

Introducción

Este capítulo presenta una visión de la plaza desde sus orígenes y seguidamente se habla de la Plaza Grande, llamada también Plaza Mayor o Plaza de la Independencia; luego se presentan los resultados de la investigación iconográfica e histórica del lugar más representativo de la ciudad y se construye de manera cronológica un repositorio fotográfico con una descripción de las imágenes y momentos históricos que permiten realizar un ejercicio de memoria.

3.1. De la Plaza Andina a la Plaza Grande

La plaza, desde sus orígenes, es decir, desde la conquista española, fue el lugar central a partir del cual se conforma la ciudad diseñada para consolidar el dominio del conquistador-fundador, a través de un sitio organizado socialmente en el que la diferencia de nivel social se afirma y expresa en el lugar, la forma y tamaño de las casas, en las prácticas laborales y cotidianas, la comida, la vestimenta y las fiestas. La plaza se convierte así en la matriz desde la cual se estructura y expande la ciudad de Quito; el damero³² fue la estructura urbana que se sobrepuso a otras formas de estructura espacial indígena como la Plaza Andina³³.

Según Díaz Navarrete, la plaza es el producto histórico de los ajustes sucesivos que desde las “pampas” o “patas” se produjeron de acuerdo a las circunstancias culturales de cada momento, pero fueron los actos de posesión y fundación los que definen la estructura espacial determinante. Señala que es a partir de allí que se erige la plaza y que se levantan, en su derredor, las construcciones del poder político y eclesial; también para definir la forma de la

³² El Damero es un trazado o plano en forma de cuadrícula que organiza la ciudad mediante el diseño de sus calles en ángulo recto, creando manzanas o cuadras rectangulares.

³³ La Plaza Andina es un conjunto de edificaciones que se organizaban en torno a grandes espacios ortogonales descubiertos, en cuyo centro, frecuentemente se erigía el ushno, una estructura piramidal de piedra. En ese espacio se realizaban actividades astronómicas, religiosas, militares y de intercambio. Las ciudades incas tenían por lo menos una “pampa” si era un espacio plano o una “pata” si era un espacio con declive, que podía medir hasta 500 metros por lado. Este tipo de espacios se los denomina Plaza Andina.

plaza y señalar la diferencia entre lo urbano y lo rural. La primera edificación en construirse es la iglesia, en consecuencia plaza e iglesia son dos elementos complementarios sobre los cuales se hace uso del resto del espacio. (Díaz Navarrete 2013)

3.1.1. La Plaza Grande

La Plaza Grande, llamada así no por su tamaño sino por su importancia simbólica, es el corazón de la ciudad de Quito y de la nacionalidad ecuatoriana. De acuerdo con Paul Aguilar, antes de la fundación de la ciudad, el espacio de la plaza era punto de confluencia comercial y ceremonial de los pueblos indígenas y, más tarde, a inicios del siglo XVI centro administrativo del Imperio Inca. Por eso, los conquistadores la convirtieron en 1545 en Obispado y en 1575 en Real Audiencia. (Aguilar 1995)

Se conoce que a partir del acto fundacional de la ciudad de Quito realizado por Sebastián de Benalcázar el 6 de diciembre de 1534, que la determinó como plaza central, se fue edificando en su rededor el antiguo complejo colonial delimitado por las edificaciones más representativas del poder: el Palacio Episcopal como sede del poder de la Iglesia; la Catedral como símbolo del poder de Dios; el Cabildo en representación del poder del pueblo; y, las casas de la Real Audiencia en representación del Rey de España, en cuyos linderos se situaron las viviendas de las familias más importantes de la época. Según Ortiz Crespo, el trazado de la ciudad se efectuó 14 días después del acto fundacional en la ahora llamada plazoleta de la Fundación o de Benalcázar ubicada a tres cuadras de la actual Plaza Grande, que en sus inicios fue un rectángulo de tierra con una fuente de piedra en donde la población se proveía de agua a través de aguateros, quienes cargaban en sus espaldas pesados pundos de arcilla de donde repartían el agua a las casas cercanas.³⁴

La Plaza Grande, en su concepción original, fue un espacio amplio de tierra donde se desarrollaba la vida urbana y se realizaban las actividades comerciales, sociales, oficiales y

³⁴ Alfonso Ortiz Crespo, “*La Plaza Mayor de Quito*”, ponencia presentada en el Seminario Taller “La plaza, un lugar de encuentros”, Ministerio Coordinador de Patrimonio, Organización de Estados Iberoamericanos, Municipio del Distrito Metropolitano de Quito y Municipio de la ciudad de Ibarra, Ibarra, 27-29.04.11.

religiosas, tanto en la época colonial como en la vida republicana. Las edificaciones originales de la Plaza Grande fueron, en unos casos, objeto de un sin número de modificaciones y adecuaciones y, en otros casos, fueron reemplazadas por otras construcciones debido a que sufrieron serios daños a consecuencia del terremoto de 1627 que obligó a un proceso de reconstrucción que se sabe duró un siglo.³⁵ Al parecer, en 1747 hubo otro terremoto que obligó a una segunda reconstrucción de las casas alrededor de la plaza, especialmente de aquella que era el Palacio de la Audiencia y que, según el jesuita Juan Domingo Coleti, era apenas una buena casa, de un solo piso o solar como todas las otras casas frente a la plaza.³⁶ Se tiene información de que después de la Revolución de Quito de 1809, también se realizaron hasta 1816, algunas reparaciones a las edificaciones de la plaza.

Con respecto a la plaza misma, desde la fundación se mantuvo sin cambios por más de tres siglos hasta que el presidente Gabriel García Moreno, la transformó en un jardín afrancesado, con plantas nativas, cuya forma era de una estrella con ocho avenidas, en cuyo centro se mantuvo la fuente de agua. En 1888 la Municipalidad de Quito la nombró oficialmente como Plaza de la Independencia; el mismo año el Congreso Nacional decretó la edificación de un Monumento a la Independencia para rendir homenaje a los próceres y se encargó su diseño en 1892 al escultor italiano Juan Bautista Minghetti³⁷ y la ejecución de la obra a los arquitectos Durini, su develación oficial se realizó el 10 de agosto de 1906. (Ortiz Crespo 2013)

En los siguientes años se mejoraron los jardines y en 1910 se cercó la plaza con verjas de hierro y con portones de piedra en las esquinas. Sin embargo, en 1940 las verjas fueron retiradas de la plaza, devolviendo a la ciudad un espacio público abierto para el reencuentro

³⁵ Eliécer Enríquez, *"El Palacio de Gobierno, testigo de los acontecimientos de nuestra patria"*, Comp. en tríptico, Quito, Imprenta Municipal, 1938.

³⁶ Juan Domingo Coleti, *"Relación Inédita de la Ciudad de Quito, en Quito a Través de los Siglos"*, t. II, comp. Eliécer Enríquez, Imprenta del Ministerio de Gobierno, Quito, 1941, p. 52.

³⁷ Juan Bautista Minghetti, escultor italiano, fue profesor de la Escuela de Artes y Oficios, regentada por los religiosos salesianos.

de sus habitantes. A mediados de 1990, a través del Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito (FONSAL), se realiza un proceso de intervención para el mejoramiento del sistema de iluminación y adecentamiento de las áreas verdes y peatonales de la plaza.

Hay que señalar que en torno a la Plaza Grande las edificaciones coloniales fueron en unos casos remplazadas y en otros adecuadas por un estilo neocolonial o republicano a finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, dando inicio a lo que algunos autores denominan la primera modernidad o el Quito moderno, que lleva consigo la expansión territorial con nuevas ciudadelas residenciales y la dotación de servicios básicos a la ciudad.

Al respecto es preciso señalar que este proceso está definido por dos factores que determinan este cambio: uno, es la llegada del ferrocarril en 1908 a Quito; otro, es la inauguración en 1914 del primer sistema de transporte público denominado Sistema de Tranvías Eléctricos. Con ello las distancias se fueron acortando y los distintos gobiernos y municipios desde la era republicana hasta la fecha, han realizado nuevas obras públicas y de infraestructura que han provocado, sin proponérselo, que la Plaza Grande deje de ser el espacio público de ejercicio de derechos y pase sólo a ser un espacio referencial de la ciudad para las nuevas generaciones.

En el caso particular de la Plaza Grande, motivo de este estudio, se evidencia que a pesar de ser el espacio público más importante de la ciudad, también es el espacio más vulnerable a la pérdida de la memoria social.

3.2. Resultados de la investigación

De inicio se ubicó a la fotografía como documento y fuente válida para reconstruir la mirada histórica en base a la selección de fotografías, descripción de imágenes y momentos históricos, que conservan la imagen y la memoria del complejo de la Plaza Grande; este proceso fue importante para entender los modos de representación y las convenciones estéticas que dieron sentido y significado a la Plaza Grande. Esto es ubicar a la memoria

visual como un nexo y una identidad que da un sentido de lugar, de tiempo, de historia y de recuerdos.

El lineamiento metodológico para procesar la evidencia se enfocó, en primera instancia, en la recopilación y construcción de datos que dejaron sustentar teóricamente y reunir criterios respecto a cómo la fotografía se constituye en fuente de información, tomando mayor profundidad en el momento en que se establece como documento histórico en cuya “alma” se concentran micro-memorias o infra-historias que representan la memoria social.

Desde luego, se construyó otras narraciones desde la mirada comunicacional particularizando situaciones, espacios, personajes y leyendas; esta mirada es importante porque la relación que se crea entre comunicación y ciudad permite conocer, en las experiencias pasadas y en las prácticas cotidianas de la vida urbana, los significados culturales, sociales y religiosos a través de los cuales se realiza la construcción social de la memoria.

En el caso particular de este trabajo lo que se intenta es hacer memoria para revalorizar el significado social de la plaza, su función, historia e incluso su nombre. En lo relativo a las fotografías que se utilizaron para la construcción del repositorio fotográfico, la mayoría de ellas responden a la expresión de la sensibilidad de los primeros fotógrafos que registraron la ciudad y que tuvieron, en cierto momento, la responsabilidad de hacerlo. Sus imágenes que hoy forman parte de los archivos fotográficos que guardan las instituciones en físico y en publicaciones por la necesidad de preservarlas y evocar el pasado, son parte del patrimonio visual de la ciudad, no sólo por su calidad de fuente histórica, sino por constituirse en documentos con invaluable información.

La importancia de esta investigación radica en este ejercicio de memoria para activar la memoria social y servir de referencia para nuevos intentos.

3.3. Registros fotográficos del complejo de la Plaza Grande

Los registros fotográficos sobre el complejo de la Plaza Grande, son el resultado de una amplia indagación histórica, documental y reflexiva que sirvió de base en la localización de las fotografías realizadas desde mediados del siglo XIX, que es la época en que se tiene indicios sobre los primeros registros fotográficos de la ciudad, hasta los registros de mediados del siglo XX. Este primer estudio de carácter cualitativo se basó en la revisión y selección de documentos y registros fotográficos que permitieron describir el contenido de las imágenes, su narrativa y representación social de la Plaza Grande. Para ello se utilizó el método de análisis documental de fotografías, que tiene como objetivo primordial la recuperación de los documentos a partir de distintos criterios, formales, morfológicos o temáticos.

El material fotográfico, en soporte digital y físico, corresponde a los archivos fotográficos de imágenes clasificadas de las siguientes fuentes: Museo de la Ciudad, Academia Nacional de Historia, Ministerio de Cultura (antiguo archivo del Banco Central), Fondo Quito del Centro Cultural Metropolitano, Biblioteca Nacional Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión, Biblioteca Aurelio Espinosa Polit, Archivo Blomberg y fotografías localizadas en sitios web.

Inicialmente se trabajó con un corpus de 350 fotografías que refieren al complejo de la Plaza Grande. De éstas se seleccionaron 56 fotografías tomando como criterios: la calidad de la fotografía, acontecimientos históricos, los cambios y mutaciones que a lo largo de la historia republicana, han sido objeto las edificaciones que integran este complejo. Se asumió implícitamente una posición determinista respecto a lo que son los registros fotográficos, para contar con premisas de análisis que fueron fundamentales en la descripción y reconstrucción explicativa del tratamiento de la memoria social en los archivos que reposan en las instituciones referidas y en los sitios web. El objetivo de esta primera clasificación fue esclarecer la relación de los registros con los criterios configurados en torno a la información

histórica de los textos; se aplicó un sistema de clasificación documental de registros, considerando algunos componentes que propone Kossoy³⁸ para los estudios históricos específicos que permiten el análisis cualitativo de las fotografías y que sintetiza el proceso en que una fotografía tiene origen.

Se utilizó una *guía de clasificación* que arrojó información con la descripción de cada una de las fotografías en base a los siguientes datos: temática o lugar, autor, tipo de registro, referencia del año en que fue tomada la fotografía, fuente o archivo, la fecha de fichaje y observaciones de las características de las fotografías. También se estableció un mecanismo de sistematización de la información fotográfica catalogando temáticamente las imágenes que guiaron la selección y el análisis documental visual sobre la Plaza Grande, organizada por fuentes de registro.

Una vez sistematizada la información fotográfica con la técnica del archivo fotográfico, que permite construir un repositorio de imágenes temáticas, que posibilitan describir las imágenes y los momentos históricos de cada una de las fotografías que integran un repositorio, se realizó una segunda y definitiva clasificación con un orden cronológico organizado en una *ficha iconográfica* que contiene la siguiente información: la imagen, la descripción de la imagen y el momento histórico y, datos de la guía de clasificación. Esta ficha es la base de la construcción del repositorio fotográfico, en ella no solo se identifica el archivo al que pertenece sino que se construye un nuevo relato histórico a partir de la investigación histórica respecto al año en que fue tomada la fotografía.

A partir del repositorio fotográfico se han seleccionado 56 imágenes del complejo de la Plaza Grande, organizadas cronológicamente y en las que se puede evidenciar las diferentes transformaciones, mutaciones, adecuaciones y readecuaciones que, a través del tiempo y la historia ha sido objeto este complejo. Considerando además, que uno de los objetivos de esta

³⁸ (B. Kossoy, “*Fotografía e historia*”, 31-32).

investigación era saber qué tanto de esos registros se conservan en la memoria social actual, y sin olvidar que cada imagen tiene su propia narrativa, se referencia al autor y el año en que fue tomada la fotografía.

Las fotografías utilizadas son en blanco y negro y, a pesar de que han sido digitalizadas, en la época en que fueron tomadas requirieron de un auténtico proceso de creación que las hacen únicas. Las fotografías pertenecen a: Fernando Cruz (1), Benjamín Rivadeneira (6), José Domingo Laso (13), Carlos Simón Rivadeneira (12), Carlos Luis Rivadeneira (1), Remigio Noroña (7), Guillermo Illescas (5), Roberto Cruz (2), Carlos Moscoso (2), Davenport (1), familia Durini (2) y Rolf Blomberg (2). En suma se trabajó con 56 registros fotográficos.

Más allá de las versiones oficiales respecto a la historia de la Plaza Grande y a sus edificaciones emblemáticas, lo que se quiere en este trabajo es evidenciar a través de registros fotográficos los procesos, tiempos, lugares y momentos, que fueron registrados por los primeros fotógrafos de Quito y por ende el tipo de memoria que se propuso.

3.4. Ejercicio interpretativo de los registros fotográficos de la Plaza Grande

La interpretación de las imágenes, en este caso particular, fotografías de mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, permite conocer las condiciones de producción de la época dentro de un ámbito social y cultural en el que se muestran. Ellas representan la memoria visual de la ciudad y nos permiten reflexionar sobre el acto fotográfico y el tipo de memoria de la Plaza Grande que nos proponen los fotógrafos, toda vez que al ser tomada una foto se va cargando de sentidos intencionales de cómo se representaba la realidad o realidades de este lugar en particular.

Las imágenes nos cuentan y refieren que la fotografía configuró la posibilidad de construcción de un discurso visual particular sobre la ciudad.

Registro fotográfico de Fernando Cruz (1)

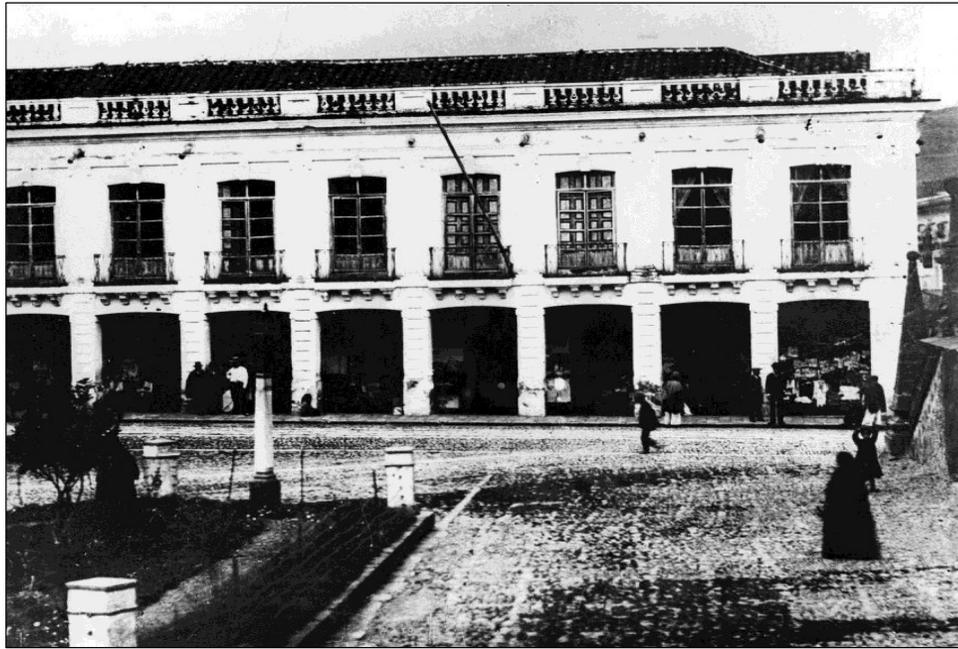
Se conoce que Fernando Cruz fue colega de José Domingo Laso y colaboró en la edición de las obras fotográficas “Quito a la vista”, “Álbum de Quito” y “Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha”. Su interés fueron siempre los primeros planos, en este caso particular nos propone una memoria respecto a la cotidianidad de la Plaza Grande, reflejando el entorno y las personas que transitaban por el lugar en una época en la que se encontraba en medio de la plaza la fuente que abastecía de agua a la población del sector.



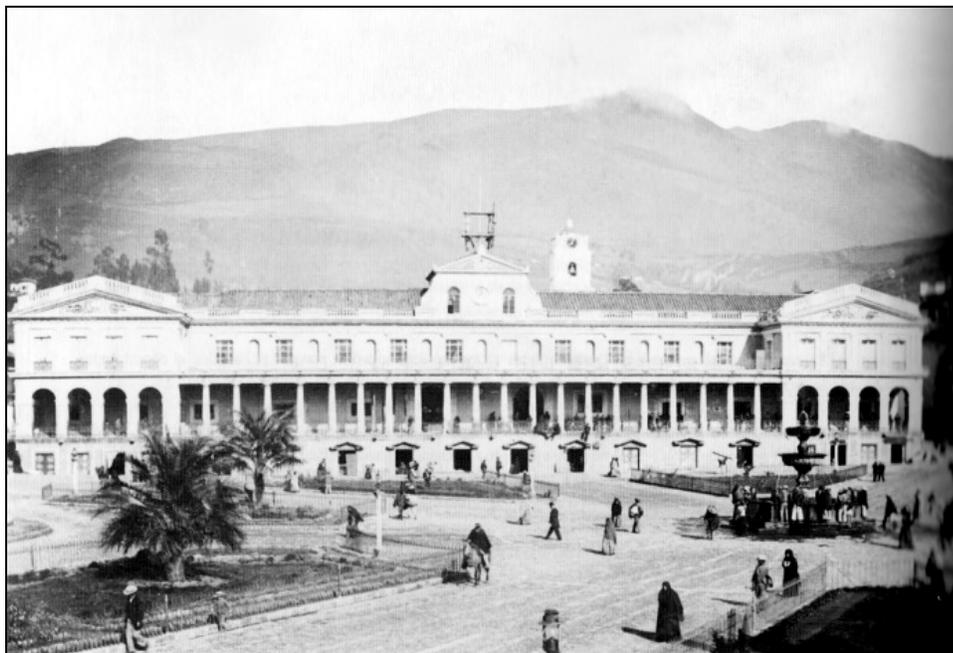
Plaza Grande, 1880

Registros fotográficos de Benjamín Rivadeneira (6)

Benjamín Rivadeneira es el fotógrafo más antiguo de Quito y el que más se destaca, su trabajo fue premiado por varias ocasiones debido a su especialidad en torno al retrato; sus obras se realzan por aquellas cualidades que, como parecido al original, son el alma de la fotografía. También es importante su trabajo de fotografías iluminadas y naturales que fueron parte de la muestra “Vistas Fotográficas del Ecuador” y de otras ilustraciones del naciente ámbito editorial de la ciudad de Quito. (M. E. Bedoya 2011)



Palacio Municipal, 1880



Plaza Grande, 1880



Plaza Grande, 1880



Calle Chile – Procesoión de Corpus Christi, 1886



Calle García Moreno, 1886



Calle García Moreno – procesión Corpus Christi 1886

Su interés fue fotografiar la realidad local, la presencia de personas y los edificios y espacios públicos de Quito. Entre las fotografías escogidas se encuentra una del antiguo Palacio Municipal y su portal ubicado en la calle Venezuela.

La segunda fotografía es una panorámica general de la Plaza Grande en la que se destaca la fuente de agua, aguateros, transeúntes y áreas verdes de la plaza; lo que Benjamín Rivadeneira nos presenta en esta fotografía es la Plaza Grande que ha sido remozada y se han agregado cercas a las jardineras.

Otro aspecto de interés es fotografiar las fachadas de las iglesias y las procesiones religiosas de Jueves Santo y Corpus Cristi. Como se observa a partir de su tercera fotografía, lo que nos propone Rivadeneira es perpetuar algunos ritos importantes y grandes ceremonias o procesiones ligadas a las prácticas religiosas a las que también se suman el registro de acontecimientos noticiosos.

Registros fotográficos de José Domingo Laso (13)



Palacio Municipal en la calle Venezuela, 1880



Monumento á los Próceres de la Independencia
(Quito — Ecuador) *Fototip. Laso*

Monumento de la Independencia formato tarjeta postal, 1910



Plaza de la Independencia, 1910



Plaza de la Independencia, 1910



Palacio Arzobispal, 1920



Panorámica de la calle Chile, 1920



Palacio Presidencial en la calle García Moreno, 1920



Fachada Palacio Arzobispal en la calle Chile, 1920





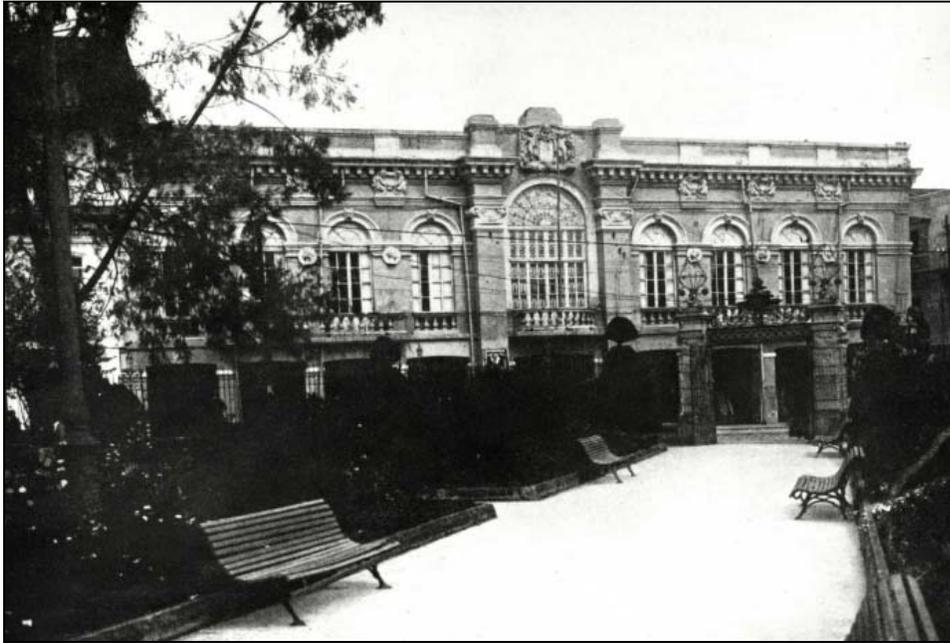
QUITO — Vista exterior de la Iglesia Metropolitana. (Exterior view of the Metropolitan Church.)

Iglesia de La Catedral en la calle Espejo, 1920



QUITO — Una sección de la Plaza de *La Independencia*. (A section of *Independencia Square*.)

Plaza de la Independencia, 1920



Palacio Municipal, 1920



Plaza de la Independencia, 1920



Jardines de la Plaza de la Independencia y edificaciones calle Venezuela, 1922

José Domingo Laso es uno de los fotógrafos más reconocidos por su trabajo y por ser uno de los precursores de la fotografía ecuatoriana en Quito³⁹. Su especialidad fue creciendo y se especializó en diferentes vistas de la ciudad y rostros de personajes; editó varias obras como “Quito a la Vista”, “Álbum de Quito” y “Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha”. Hay que exaltar la labor realizada por Laso en el escenario fotográfico de las primeras décadas del siglo XX, que demuestra el adelanto que tuvo la fotografía en la ciudad de Quito.

En el trabajo de Laso se puede apreciar su interés por fotografiar distintos aspectos y planos con vistas de monumentos, edificaciones y paisajes; se puede decir que sus fotografías presentan diferentes rostros urbanos de la ciudad como se observa en los registros seleccionados que muestran primeros y segundos planos, por ejemplo, la primera fotografía que destaca la calle Venezuela, conocida como la calle del comercio o de la platería por sus talleres que ofrecían fina artesanía en plata. En la segunda fotografía, de formato tarjeta postal

³⁹ José Domingo Laso, fotógrafo quiteño nace en 1870, sus estudios de los realizó en la Escuela de Artes y Oficios, de la que más tarde dictaría la clase de fotograbado. Gracias a una beca fue a estudiar a España donde se especializó en fotografía y fototipia; conocimientos que le permitieron ofrecer su estudio taller fotográfico ofertar estos servicios a los que se sumo el de imprenta.

iluminada, en primer plano sobresale el Monumento a los Héroes de la Independencia del 10 de Agosto de 1809, en cuya cúspide destaca una efigie de mujer que simboliza la libertad. Las tres siguientes fotografías son de la Plaza de la Independencia, en ellas se puede apreciar el nuevo diseño arquitectónico de la plaza con espacios de descanso y circulación peatonal, jardinerías y piletas ornamentales, cerramiento con verjas de hierro y portones de piedra, con un fondo de las fachadas del Palacio Presidencial y la Catedral con sus cúpulas y torres.

En las demás fotografías son de 1920 y se aprecian primeros planos de las prolongaciones tanto de la calle Chile como de la calle Venezuela, en ésta última se observa la aglomeración de personas y coches; los segundos planos de estas fotografías muestran los ladeados del portal del Palacio Arzobispal, el enrejado de la plaza, las fachadas de las casas esquineras y las rieles del tranvía. Entre otros aspectos, las fotografías dan evidencia de los llamativos elementos ornamentales como balaustradas y molduras, portones, banquetas, espacios peatonales y los jardines de la plaza; las covachas del Palacio Presidencial eran los locales comerciales de moda, allí se instalaron las primeras librerías, agencias de alquiler de vehículos, venta de estampillas y productos extranjeros. Cabe mencionar que las covachas y esquinas de la plaza fueron puntos de encuentro de personajes y actores políticos, como es el caso de “el tertulladero de la plaza”, “la banca tigre”, “la esquina del Congreso” a los que se suma el hotel Metropolitano, la librería Cruz y la esquina de la ex Universidad Central.

La memoria que propone José Domingo Laso es monumentalista y modernizadora acorde al desarrollo de las dos primeras décadas del siglo XX; a partir de la idea de álbum de ciudad, retrató a Quito con sus iglesias, plazas, fachadas de las edificaciones monumentales del complejo de la Plaza Grande, edificios comerciales, vistas de calles y residencias de las afueras de la ciudad. El trabajo de Laso es determinante en la construcción de una visualidad urbana de Quito y parece responder al imaginario modernizador creado desde la municipalidad.

Registros fotográficos de Carlos Simón Rivadeneira (12)



Plaza de la Independencia, 1910



Palacio Municipal, 1910



Calle Chile, 1910



Conflicto limítrofe en 1910



Calle García Moreno, 1910



Calle Venezuela, 1918



Plaza de la Independencia, 1920



Calle Chile, 1920



Palacio Municipal, 1922



Palacio Municipal, 1922



Palacio Presidencial en la calle García Moreno, 1930



Calle Espejo, 1940

Carlos Simón Rivadeneira, hijo de Benjamín Rivadeneira, es uno de los fotógrafos de Quito, que acorde a las grandes ventajas que les presentaba el mercado fue modernizando su taller fotográfico y su técnica; era muy solicitado por su notable trabajo fotográfico, cubrió la

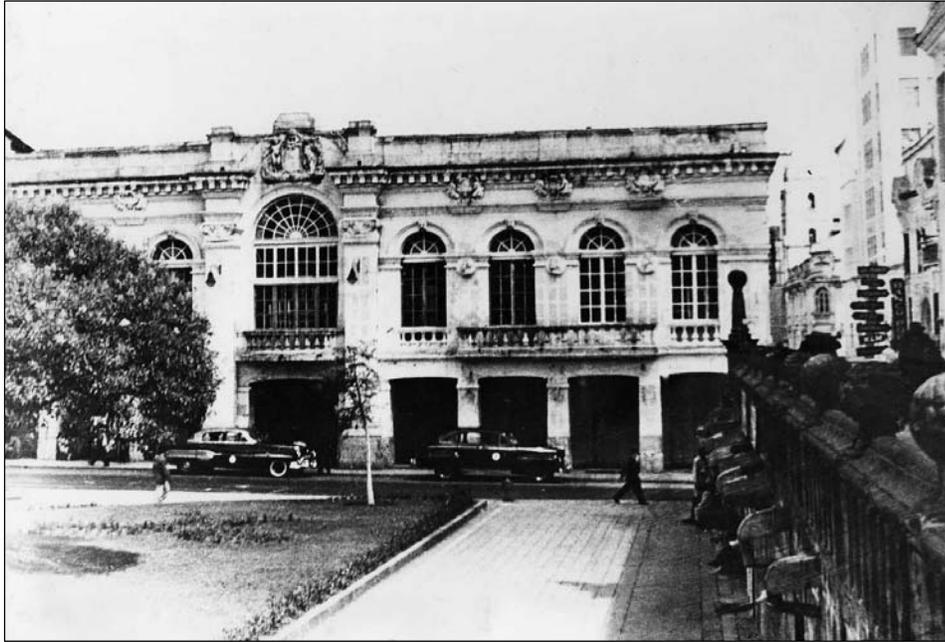
sección “Mundo Social” de diario El Comercio que publicaba los domingos los rostros más bonitos de la ciudad de Quito. Con la implementación de nuevas tecnologías en la prensa escrita incursionó también en la fotografía publicitaria. (Salazar 2011)

Con el crecimiento urbano y comercial de la ciudad, Carlos Rivadeneira, no sólo fotografió los edificios y fachadas más importantes del Centro Histórico, sino que registró todos los eventos familiares, sociales y políticos de la capital. Su trabajo se puede apreciar en los registros que han sido considerados para este análisis, cuyas imágenes presentan varias panorámicas de la Plaza Grande, las fachadas de la Catedral, el Palacio Municipal y el Palacio Presidencial, el Monumento a la Independencia, la actividad en la calle Venezuela en la que se evidencia el tránsito de carruajes y movimiento comercial en los locales del portal. Otra fotografía con un primer plano de un rebaño de llamas guiado por dos indígenas, en una perspectiva longitudinal de la calle Venezuela; esta imagen data de 1918 y presenta la cara rural de la ciudad que a lo largo de la historia se ha querido esconder, borrando de los registros y archivos de la ciudad a los indígenas.

Las fotografías que siguen presentan a la plaza remodelada y cercada con rejas de hierro y portones esquineros que datan de 1910; otras registran imágenes de un desfile cívico-militar con formaciones del cuerpo de caballería del ejército ecuatoriano y las fachadas de las edificaciones de la calle Chile abarrotada de espectadores en su portal y en el enrejado de la plaza; La siguiente fotografía es un primer plano de la comitiva del presidente José Luis Tamayo en 1922, en la que se destaca el uso de carruajes y carrozas tiradas por caballos, la misma que se extiende hasta la esquina de las calles Venezuela y Espejo; la imagen da cuenta de la finalización de un acto protocolario realizado en el Palacio Municipal.

Carlos Simón Rivadeneira nos propone un tipo de imágenes que evocan una memoria política, pública y modernizadora de la ciudad que sitúa a la Plaza de la Independencia como centro referencial de acontecimiento políticos y demás manifestaciones.

Registro fotográfico de Carlos Luis Rivadeneira (1)



Palacio Municipal, 1920

Carlos Luis Rivadeneira, hijo de Benjamín Rivadeneira y hermano de Carlos Simón Rivadeneira, se destacó bajo la misma línea fotográfica y periodística de los Rivadeneira; se sabe que trabajaban juntos, sin embargo deja este oficio y abre un negocio de librería que no duraría mucho tiempo, lo que le hizo volver al estudio familiar ubicado en la calle Sucre. Sus fotografías también referencian a la ciudad; una de ellas nos muestra el Palacio Municipal en 1920, de estilo neoclásico en el que se puede observar que la calle Venezuela está habilitada a la circulación vehicular.

Cabe señalar que el Palacio Municipal, no sólo por su diseño arquitectónico sino por su significado en el espacio público, era una de las edificaciones más importantes del entorno de la Plaza Grande. En esta fotografía de Luis Rivadeneira, la imagen evidencia que fue retirada la escultura de la liberta y existe un deterioro de la edificación que se agravó con el pasar de los años, lo que provocó su derrocamiento en 1963.

Registros fotográficos de Remigio Noroña (7)



La Catedral, 1920



Plaza de la Independencia, 1926



Plaza de la Independencia, 1926



Palacio Presidencial, 1926



Esquina García Moreno y Chile, 1930



Calle Chile, 1930



Plaza Grande, 1930

Remigio Noroña, es uno de los fotógrafos que destacó en la segunda década del siglo XX, se especializó en la elaboración de postales, álbumes de la ciudad y retratos artísticos de estudio. Formó parte del proyecto editorial de la revista *Caricatura*⁴⁰ publicada entre 1918 y 1924. Se sabe que tenía un vasto conocimiento de la cámara y un perfecto gusto artístico, por lo que sus fotografías podrían haber participado en cualquier tipo de concurso fotográfico. Su gusto artístico lo llevó a dedicarse a la fotografía artística, lo que le acreditó como uno de los mejores en el retoque por su sensibilidad para el uso de las líneas y de las formas. (M. E. Bedoya 2011)

⁴⁰ La revista *Caricatura* fue una de las primeras publicaciones que cultivó el arte moderno de la ciudad de Quito, promovía un entorno de críticas sobre el medio local y el arte en general. También apoyaba la divulgación de la caricatura y el impulso a la literatura modernista; sus comentarios referían a la conventual ciudad de Quito.

Los registros seleccionados para este análisis datan de 1920, 1926 y 1930, sus imágenes muestran las edificaciones monumentales del entorno del complejo de la Plaza Grande. En la primera fotografía se observan varios planos como la prolongación de la calle Espejo abierta al tránsito vehicular, el enrejado de la plaza, el acceso principal al templete de Carondelet de la Catedral y, al fondo la fachada del antiguo Palacio Municipal. Como dato adicional hay que mencionar que la calle Espejo, conocida antiguamente como la calle del Chorro o de los Enamorados, se mantuvo abierta al tráfico vehicular hasta 1940; respecto a los vehículos de alquiler, los quiteños los llamaban “carros de plaza” porque sus espacios de parqueo fijo eran las plazas públicas.

La segunda fotografía muestra un ángulo panorámico de la Plaza de la Independencia, con un enfoque en el Monumento a los Héroes de la Independencia del 10 de Agosto de 1809, la distribución de la plaza con sus piletas, jardineras y áreas peatonales carente de personas; en segundo plano al fondo las fachadas de los palacios Arzobispal y Municipal. Es importante señalar que la Plaza Grande, llamada así no por su tamaño sino por su importancia, es el corazón de la ciudad de Quito.

La tercera fotografía también presenta una panorámica de la Plaza de la Independencia con un primer plano en su monumento, punto de encuentro de personas, en el que se resalta el trazado de la plaza con sus piletas, jardineras y áreas peatonales; en segundo plano al fondo las fachadas de las edificaciones de la calle Venezuela.

En la cuarta fotografía se puede apreciar parte de la Plaza de la Independencia con un enfoque en el templete de Carondelet de la Catedral y el frontón del Palacio Presidencial. Esta fotografía corresponde a 1926 y un detalle a resaltar del Palacio Presidencial es la restauración del color blanco original de su fachada.

La quinta fotografía expone un primer plano de la esquina de las calles García Moreno y Chile abiertas al tranvía eléctrico; los automóviles aparcados frente al enrejado de la plaza son

de alquiler. En segundo plano el andar de transeúntes y las fachadas de las viviendas familiares sobre el portal de la plaza. La edificación que hace esquina se la conocía antiguamente como el Palacio Hidalgo y se observa que le ha incrementado un tercer nivel, que originó un malestar ciudadano por romper la armonía arquitectónica del sector, posteriormente se la derrocó para la construcción en 1936 del hotel Majestic.

La sexta fotografía tiene una imagen panorámica de la prolongación de la calle Chile desde uno de los balcones del Palacio Presidencial, donde se distingue la circulación vehicular en el sector, palmeras, enrejado de la plaza, fachadas del hotel Majestic y del Palacio Arzobispal, con un fondo que destaca la torre de la iglesia de San Agustín; en un marco de columnas dóricas se expone una imagen renovada y próspera de la calle Chile.

La última fotografía presenta parte del interior de la Plaza Grande, en la que se destacan los perfiles de la fuente de agua y el árbol que data de finales del siglo XIX, en el marco del cerco de hierro y el portón de piedra, tras el que se observa la edificación de arquitectura belga de la esquina de las calles Venezuela y Espejo, actual Banco Pichincha.

Remigio Noroña propone a través de sus fotografías una memoria histórica, urbanística y estilizada de la ciudad que presenta a la Plaza Grande, bajo un estilo arquitectónico de moda que se introdujo en las nuevas edificaciones del centro histórico y en los nuevos barrios residenciales de Quito, que en el primer tercio del siglo XX provocaron un proceso de expansión urbanística. Se conoce, además, su gusto por registrar las fachadas de las iglesias de todo el país lo que provoca también una memoria religiosa.

Registros fotográficos de Guillermo Illescas (5)

Los registros fotográficos de Guillermo Illescas, presentan a la Plaza Grande como el lugar más emblemático de la ciudad y escenarios de los más importantes acontecimientos cívicos, religiosos, sociales y políticos del país.



Calle Venezuela, 1925



Monumento a la Independencia, 1925



Palacio Presidencial, 1925



Calle Espejo, 1925



La Catedral, 1925

En la primera imagen se observa en primer plano la prolongación del empedrado de la calle Venezuela, la misma que está resguardada por militares a la espera del paso del desfile cívico-militar por el 10 de Agosto, que se sitúan delante de las fachadas de los palacios Municipal y Arzobispal.

La siguiente fotografía muestra un primer plano del Monumento a los Héroes de la Independencia del 10 de Agosto de 1809, la escultura posee un sin número de elementos tanto en la parte inferior como superior alusivos a la libertad y lucha de los próceres, al fondo se observa parte de la fachada del Palacio Presidencial.

En la tercera fotografía se puede apreciar la circunvalación de la calle Espejo, las gradas de acceso principal a la Catedral y el Palacio Presidencial con la bandera izada en lo más alto.

Una cuarta fotografía presenta un primer plano de la calle Espejo en la que se destaca la esquina del edificio del antiguo Palacio Municipal con su portal y sobre la calle la circulación de una carroza tirada por caballos; también se observan las gradas largas de acceso al templete

de Carondelet de la Catedral. Como información complementaria, en el portal del Palacio Municipal se realizaban las principales actividades comerciales y administrativas de la ciudad.

La última fotografía muestra parte de la Plaza Grande en la intersección de las calles García Moreno y Espejo, en la que sobresale el frontispicio de la Catedral, el enrejado de la plaza y transeúntes en la acera.

El fotógrafo Guillermo Illescas, es uno de los fotógrafos locales que logra plasmar con su cámara un tipo de memoria colectiva local, que de alguna forma buscaba generar una identidad nacional que estaba por construirse en la segunda década del siglo XX.

Cabe mencionar que en su fotografía también se destaca su interés por el tema indígena, específicamente los rostros de indígenas locales ubicados en el entorno urbano o en el espacio teatral del estudio fotográfico, es decir, se trata de fotografías posadas.

Registros fotográficos de Roberto Cruz (2)



Palacio Arzobispal, 1910



Palacio Arzobispal, 1920

Roberto Cruz se convirtió en uno de los editores más importantes de revistas y álbumes ilustrados en las primeras décadas del siglo XX. Es uno de los fotógrafos que realiza fotografías tipo postal y álbumes de la ciudad, en una época en que los fotógrafos se mantenían al tanto del avance tecnológico en su rama a través de publicaciones especializadas en donde se presentaban artículos e imágenes sobre la ciudad.

Los dos registros considerados para este trabajo son fotografías tipo postal: en la primera fotografía de 1910 se observa un primer plano la fachada del Palacio Arzobispal en donde confluyen las calles Chile y Venezuela en las que transitan varias personas. Cabe mencionar que el Palacio Arzobispal fue escenario de decisiones importantes para la vida pública y política del Ecuador, desde la colonia hasta inicios de la república, allí se expidieron varias leyes y reglamentos que influyeron en la sociedad ecuatoriana, por ejemplo la promulgación de la Constitución liberal de 1906, que consagró el Estado laico y se puso fin a la injerencia de la iglesia Católica en la política.

La segunda fotografía presenta una imagen de la Plaza de la Independencia en 1920, en ella se destaca una de las cuatro nuevas fuentes de agua, jardines y áreas peatonales con espacios para el ocio o descanso; en esta década a la plaza se le ha agregado un nuevo elemento: faros de alumbrado público. En segundo plano también se destacan casas vecinas al Palacio Arzobispal, una de ellas pasó a manos de la Curia y hoy es el pasaje Arzobispal; la casa contigua fue adquirida a finales del siglo XIX por la familia Cajiao Pazmiño, sus herederos posteriormente la vendieron al Municipio y desde 1992 es la residencia del Alcalde. De acuerdo a sus registros, Roberto Cruz, también nos propone una memoria modernizadora de la ciudad, de eso dan cuenta las postales y álbumes de la ciudad que se vendían en su estudio fotográfico.

Registros fotográficos de Carlos Moscoso (2)



La Catedral, 1930



Plaza de la Independencia, 1938

El fotógrafo Carlos Moscoso se especializó en fotografías artísticas que reflejaban los cambios de la urbe.

El primer registro muestra la profundidad del atrio de la Catedral en 1930, en una proyección de la Plaza de la Independencia; como dato complementario hay que señalar que la Catedral fue construida e intervenida en varias etapas que finalizaron en 1930, en un proceso de reconstrucción desde los cimientos, bajo la dirección del arquitecto y sacerdote alemán Pedro Brüning; luego 1987 el FONSAL realizó una profunda restauración estructural con tecnología de micropilotes.

El segundo registro es de 1938, presenta una panorámica de la prolongación de la calle Espejo abierta al tránsito vehicular, en la que también se aprecia el cercado de la plaza con su ornamentación acicalada así como el perfil de la Catedral con su templete de Carondelet en su extensión longitudinal. En suma lo que Moscoso nos propone es una memoria modernista que es reflejada artísticamente en sus fotografías los cambios de la Plaza de la Independencia.

Registro fotográfico de Devenpot (1)



Plaza Grande, 1930

Este registro de Devenport es de 1930 y refleja una panorámica del sur de la Plaza de la Independencia, con un enfoque en el Monumento a los Héroes del 10 de Agosto de 1809, la distribución de las jardineras y áreas peatonales, con un fondo de la fachada frontal de la Catedral con su torre reconstruida. Como dato adicional se observa la torre del campanario de la Catedral en un estilo diferente, llamado por los quiteños “casco prusiano”, porque el autor de la obra fue del sacerdote alemán Pedro Bruning. Cabe señalar que en 1995 fue elevada a Catedral Primada de Ecuador, convirtiéndose en el templo católico de mayor jerarquía del país.

Registros fotográficos de la familia Durini (2)

Los dos registros que se presentan pertenecen al archivo de la familia Durini, la primera es una fotografía autografía por el arquitecto Francisco Durini en homenaje a su padre el día de la inauguración del Monumento a los Héroes de la Independencia realizada el 10 de agosto de 1906. El monumento lo inauguró el presidente Eloy Alfaro, en cuya parte inferior se

colocó el Acta del 10 de Agosto de 1809 y los nombres de los próceres de la independencia en relieves de bronce.



Plaza de la Independencia, 1906



Plaza de la Independencia, 1910

La segunda fotografía muestra una imagen panorámica durante un acto oficial en la que también se observa la plaza cercada con verjas de hierro y portones de piedra desde donde las personas miran uno de los actos conmemorativos del 10 de Agosto, en el que se puede apreciar ya concluida la remodelación de la Plaza de la Independencia a cargo de los arquitectos Durini. Si bien no existen referencias de cuál fue el fotógrafo que realizó estos registros, sus imágenes provocan una memoria histórica cargada de civismo por la representación que el monumento tiene en honor a los Héroes de la Independencia.

Registros fotográficos de Rolf Blomberg (2)

El fotógrafo sueco Rolf Blomberg llegó a nuestro país debido a los problemas que Europa atravesaba a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial y por su interés en lo exótico. Sus fotografías fueron más bien costumbristas, sin embargo los registros que se consideran en este análisis son 1949 y muestran en la primera imagen la gran concurrencia de personas en las calles Chile y García Moreno y la siguiente imagen es de la Plaza Grande.



Calles Chile y García Moreno, 1949



Plaza de la Independencia, 1949

CONCLUSIONES FINALES

Es significativo cómo un documento histórico como la fotografía y sus registros acumulan funciones sociales y culturales tan fundamentales para recuperar la memoria social. Las fotografías son manifestaciones y documentos importantes para la visualización, conservación y difusión, es decir, son el soporte de la memoria porque, si bien los documentos escritos son una fuente histórica para la comprensión de los momentos históricos, las fotografías se constituyen en verdaderos documentos sociales con información visual sobre el pasado.

Las fotografías han elaborado un modelo convencional de expresión que va determinando la construcción de imaginarios que se relacionan con la memoria individual, la historia y la memoria social. Permiten la creación de registros gráficos propios de las memorias individuales; así, al intercambiar y difundir los recuerdos individuales se van convirtiendo en experiencias compartidas y en un patrimonio memorístico colectivo, que generaliza el conocimiento e interioriza su carácter testimonial.

Hoy, las fotografías son documentos insustituibles porque ofrecen una posibilidad de investigación, descubrimiento y reflexión, por eso la representación del complejo de la Plaza Grande es la suma de impresiones y percepciones, que generan una imagen visual del carácter del Centro Histórico de Quito y de sus edificaciones.

El análisis de las imágenes seleccionadas para este trabajo permite conocer la época, los fotógrafos y las condiciones de producción de las fotografías dentro del contexto social, cultural y religioso en el cual ellas se emplean. Esto permite interpretar no sólo el acto fotográfico, sino los sentidos intencionales para provocar una memoria y una significación imaginaria, situada en contextos históricos específicos.

Las fotografías de mediados del siglo XIX y del siglo XX difundidas en el ámbito editorial promovieron una visión sobre la ciudad, específicamente sobre la Plaza Grande. La

presencia del trabajo de fotógrafos de la talla de: Benjamín Rivadeneira, José Domingo Laso, Remigio Noroña, Carlos Rivadeneira, Carlos Moscoso, Fernando Cruz, Guillermo Illescas y Davenport, fueron claves durante las primeras décadas del siglo XX para la construcción de una visualidad urbana de Quito, cuyo centro de referencia era la Plaza Grande, que sigue siendo el lugar más importante de la ciudad, no sólo porque concentra a las diferentes estructuras del poder político, eclesial y local, sino porque no ha dejado de ser ese lugar de encuentro en donde las prácticas cotidianas de frecuentación, celebración y protesta que ocurren en la plaza, renuevan constantemente el mito fundacional de la ciudad.

Uno de los aspectos que se evidencia en las fotografías de finales del siglo XIX del complejo de la Plaza Grande, es que sus imágenes, en su mayoría, representan únicamente las fachadas de las edificaciones, muy pocas representan los hechos sociales, políticos y religiosos de la época; parecería ser que la idea era el hacer fotografía bonita y comercial, retratando a personas, familias y edificaciones.

Si bien se pretende darle una especial validez a la imagen fotográfica para hacer memoria, su contextualización y descripción de los momentos históricos son los que la hacen adquirir significación, para preservar la memoria social recreada en el patrimonio visual que guardan los registros seleccionados para este trabajo.

Las fotografías de las primeras décadas del siglo XX están vinculadas al proceso de modernidad de la ciudad, en ellas los fotógrafos de la ciudad representan esa idea del progreso articulado al ornato de su lugar más referencial. La década del veinte se marca como el inicio de la migración de los residentes del centro hacia las nuevas ciudadelas al norte y el sur de la ciudad y la Plaza Grande es el centro de nuevas mutaciones y recomposiciones urbanas. De ahí que la idea de trabajar con estos registros fotográficos se debe a que la mayoría de ellas son como una memoria eternamente presente que construye imágenes que se quiere seguir mirando.

La memoria social está entrecruzada con las fotografías para reinaugurar, constantemente una trayectoria de la vida de la Plaza Grande, testimoniada en imágenes por los fotógrafos de la ciudad que permitieron que se constituya una memoria visual desde su propia perspectiva artística y su peculiar visión sobre la ciudad, sus calles y específicamente sobre la Plaza Grande.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Paúl. *Quito, arquitectura y modernidad 1850 - 1950*. Quito: Municipio de Quito - Museo Municipal Alberto Mena Caamaño, 1995.

Andrade Marín, Luciano. *Reminiscencias en Quito a través de los siglos*. Vol. I. Quito: Imprenta Municipal, 1938.

Ardévol, Elisenda. *Visualidad y Mirada*. Barcelona: UOC, 2004.

Augé, Marc. *Los no lugares Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 2008.

Báez Christian, Piñeiro Javier. «Más allá de las imágenes la fotografía como documento histórico.» *Revista digital Akademeia*. 08 de 2010. <http://www.revistaakademeia.cl/wp/wp-content/uploads/2010/08/Mas-alla-de-las-imagenes.pdf> (último acceso: 13 de 09 de 2013).

Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1989.

—. *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 2009.

Bedoya, María Elena. *Las imágenes nos cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito*. 17 vols. Quito: Museo de la Ciudad, 2011.

Bedoya, María Elena. «Las imágenes nos cuentan: Usos sociales de la fotografía en Quito.» En *El Oficio de la Fotografía en Quito del siglo XIX al XX*, de Victoria Novillo y María Elena Bedoya Betty Salazar, 88. Cuenca: Don Bosco, 2011.

Burke, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

Carrión, Fernando. «Ciudad, comunicación y cultura.» *Dialogos de la comunicación*, 1997: 10-19.

Carrión, Fernando. *Ciudad, memoria y proyecto*. Quito: OLACHI, 2010.

Carrión, Fernando, entrevista de María del Carmen Ramírez. *La Plaza Grande como espacio público* (18 de Julio de 2013).

Carrión, Fernando. «Espacio público, punto de partida para la alteridad.» Quito: FLACSO.

- Certau, Michel De. *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: ITESO-Universidad Iberoamericana, 1995.
- Deleuze, Gilles, y Felix Guatari. *Mil Mesenas*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Díaz Navarrete, Guido, entrevista de María del Carmen Ramírez. *La Plaza Andina* (23 de Julio de 2013).
- Española, Real Academia. «Diccionario de la Lengua Española.» Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Freund, Gisele. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1983.
- Galindo, Luis. *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México: Pearson Educación, 1998.
- González Suárez, Federico. *Historia General de la República del Ecuador*. Vol. II. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1970.
- González, Martha de Alba. «Sentido de lugar y memoria urbana: envejecer en el centro histórico de la ciudad de México.» *Alteridades*, 2010: 115-143.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- . *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos, 2004.
- Jaramillo, Diego, entrevista de María del Carmen Ramírez. *Espacio público y memoria social* (25 de Noviembre de 2012).
- Jay, Martin. *Ojos Abatidos*. Madrid: Akal, 2007.
- Kingman, Eduardo. «Quito, Vida social y modificaciones urbanas.» En *Enfoques y Estudios Históricos. Quito a través de la Historia, Volumen 6, Serie Quito*, de Paúl Aguilar, editado por I. Municipio de Quito - Junta de Andalucía, 237. Quito, 1992.
- Kossov, Boris. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca, 2001.
- . *Fotografía e historia*. Buenos Aires: la Marca, 2011.

Lara, Emilio. «La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología.» *Revista de Antropología Experimental*, 2005: 3-4.

Lynch, Kvin. *La imagen de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

Maffesoli, Michel. *El tiempo de las tribus, el declive del individualismo en las sociedades de masas*. Barcelona: Icaria, 1990.

Martin Barbero, Jesús. *Al sur de la modernidad*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2001.

Martín Barbero, Jesús. *Al Sur de la Modernidad*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2011.

—. *De los medios a las mediaciones*. México: G.Gili, 1987.

—. *La ciudad virtual*. Cali: Revista Universidad del Valle, 1996.

—. *Mediciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación*. Caracas: Fundarte/Atena de Caracas, 1994.

Noboa, Elena. «El patrimonio documental.» *Nuestro patrimonio*, 2013: 34.

Ortiz Crespo, Alfonso, entrevista de María del Carmen Ramirez. *La Plaza Grande* (16 de Mayo de 2013).

Pantoja, Antonio. *Fuentes de la Memoria La fotografía como documento histórico*. Universidad de Extremadura, ponencia presentada en el I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea, Zaragoza. 26, 27 y 28 de septiembre de 2007. http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/14/antonio_pantoja_chaves_taller14.pdf.

(último acceso: 11 de septiembre de 2013).

—. *Fuentes de la Memoria La fotografía como documento histórico*. Universidad de Extremadura, ponencia presentada en el I Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea de la Asociación de Historia Contemporánea, Zaragoza. 26, 27 y 28 de septiembre de septiembre de 2007. http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/14/antonio_pantoja_chaves_taller14.pdf.

[//www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/14/antonio_pantoja_chaves_taller14.pdf](http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/14/antonio_pantoja_chaves_taller14.pdf).

(último acceso: 11 de septiembre de 2013).

Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. México: Siglo veintiuno, 1984.

Salazar Ponce, Betty, Victoria Novillo Rameix, y María Elena Bedoya. «El oficio de la Fotografía en Quito del siglo XIX al XX.» *Museo de la Ciudad No. 17*, 2011: 88.

Salazar, Bettyr. «Historia de un rayo de luz: breves apuntes sobre la fotografía en Quito (siglos XIX y XX).» *Museo de la Ciudad No 17*, 2011: 37.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado*. Argentina: Siglo XXI Editores Argentinos, 2005.

Selva Martha, Solá Anna. «Modos de representación Sujeto y tecnologías de la imagen.» En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, de Elisenda Ardevol y Nora Muntañola (coordinadoras), 440. Barcelona: UOC, 2004.

Silva, Armando. *Imaginarios Urbanos*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1992.

Sodré, Muniz. *Reinventando la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1998.

Thompson, J.B. *Los media y la modernidad: Una teoría de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 1999.

Villarruel, Antonio. *Ciudad y derrota*. Quito: FLACSO - ABYA YALA, 2011.