

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

Imágenes del habitar

Usos sociales del espacio en el álbum familiar, a mediados del siglo XX

Alicia Nataly Maya Santacruz

Tutor: Manuel Eduardo Sarmiento Torres

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Alicia Nataly Maya Santacruz, autora de la tesis intitulada “Imágenes del habitar: Usos sociales del espacio en el álbum familiar, a mediados del siglo XX”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para 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 formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Quito, 10 de julio de 2019

Firma:

Agradecimientos

A mis tías, Mary y Martha, y mi tío Milton que colaboraron desinteresadamente con sus testimonios para esta investigación.

A Manolo Sarmiento, tutor de este trabajo, cuya fina mirada ayudó a centrar mis inquietudes.

A la mirada del abuelo, que me dio la fuerza para sobrevivir al reencuentro con la casa de mi infancia.

A mis padres, Nelly y Fernando, y a mis hermanos, Luis y Marcelo, que enriquecen mi vida con su amor y compañía.

A Tomás, por el álbum de familia que estamos construyendo.

En el orden de los recuerdos difíciles, mucho más allá de las geometrías del dibujo, hay que encontrar de nuevo la tonalidad de la luz, y después llegan los suaves aromas que quedan en las habitaciones vacías, poniendo un sello aéreo en cada una de las estancias de la casa del recuerdo (Bachelard 2000, 70).

El acceso a la cultura comienza cuando el hombre ordinario se convierte en el narrador, cuando define el lugar (común) del discurso y el espacio (anónimo) de su desarrollo (De Certeau 2000b, 9).

Resumen

La fotografía, además de una herramienta de registro, es un mecanismo a través del cual individuos y colectivos narran su existencia. Sobre la fotografía familiar, Susan Sontag (2006, 23) señala que “mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma”. Por esta razón, el álbum familiar, conjunto editado de estas fotografías, tiene la posibilidad de representar las relaciones sociales que atraviesan su constitución.

Uno de los elementos que condicionan y modifican la vida de las familias es la relación que construyen con el lugar que habitan. El territorio y sus usos cambian en función de las dinámicas sociales, las relaciones económicas y la política pública que rodean a las poblaciones. En este sentido, el uso del espacio puede ser entendido como un conjunto de prácticas que marcan la cotidianidad y el habitar de las familias.

Es interesante el caso de la fotografía familiar de quienes viven en el Centro Histórico de Quito, debido a las dinámicas propias de este territorio y a su manera de concebir al espacio como un elemento constitutivo de la narración sobre su identidad. Siguiendo esta línea, se puede estudiar el uso del espacio a través de los álbumes fotográficos de las familias que lo habitaron.

En función de estas reflexiones, la pregunta que dirigirá esta investigación es ¿Cuáles son los usos sociales del espacio que se retratan en el álbum familiar de Luis Alberto Maya, habitante del centro histórico de Quito, a mediados del siglo XX?

Se busca abordar esta temática debido a la relación personal, familiar y de vida que este territorio constituye para la autora. Pero también porque el debate político y académico sobre la transformación del espacio en las ciudades acompaña esta época, desde una perspectiva que prioriza la planificación urbana, pero que, cada vez más, incluye como punto de partida las voces de los habitantes a partir de una mirada específica de los estudios de la cultura y en particular de los estudios visuales, retomando los aportes de Susan Sontag (2006), Annette Kuhn (1991) y Armando Silva (1998).

Tabla de contenido

Resumen	7
Tabla de contenido.....	9
Lista de ilustraciones	11
Lista de fotografías	13
Lista de tablas	15
Recordar el espacio.....	17
Habitar	20
El álbum familiar de Luis Alberto Maya.....	25
1.1 [Suerte de] Historia del objeto	26
1.2 Sujetos representados.....	31
1.2.1 El fotógrafo	31
1.2.2 “Ni la Reina de Inglaterra se iguala con mi Alicia”	34
1.2.3 Las hijas e hijos.....	36
1.2.4 Unos otros cercanos	40
1.3 Espacios recurrentes	41
1.3.1 <i>Público o privado</i> : indeterminaciones y mixturas	42
1.3.2 ¿Escenarios o elementos mnemónicos?	48
El espacio fotografiado y sus intersecciones	57
2.1 Personajes [no] naturales de ciertos espacios	57
2.1.1 Mujeres acompañadas afuera	57
2.1.2 La vida pública.....	64
2.1.3 La habitación de la convaleciente	66
2.2 Tiempo libre y espacio.....	68
2.2.1 Balnearios y rehabilitación del cuerpo.....	68
2.2.2 Salir al espacio rural.....	70

2.3	Divergencias testimoniales	71
2.3.1	La madre del fotógrafo: su vida y su origen étnico.....	71
2.3.2	El recuerdo de la madre y la fotografía de la esposa.....	75
2.4	El espacio invisible y las prácticas no fotografiadas	78
2.4.1	Control a través del espacio	78
2.4.2	Cuarto de baño e higiene.....	80
2.4.3	El barrio.....	82
	Nuevas memorias sobre el álbum	85
	Bibliografía.....	89

Lista de ilustraciones

1. Álbum de Luis Alberto Maya.....	25
------------------------------------	----

Lista de fotografías

1. Retrato Iluminado de Luis Alberto Maya.....	25
2. Retrato de amigos (con temporizador)	32
3. Retrato de familia (con temporizador).....	32
4. Retrato de Luis Alberto Maya en su juventud (Pág. 1)	33
5. Fiesta de cumpleaños de uno de los primeros nietos (Pág. 3)	33
6. Alicia y los niños lavando la ropa	35
7. Retrato de Alicia Díaz y Luis Alberto Maya.....	36
8. Teresa y Martha luciendo vestidos nuevos.....	37
9. Extracto de la página 87	39
10. Los inquilinos en la terraza.....	40
11. Los amigos del fotógrafo.....	41
12. Hermano del fotógrafo.....	43
13. Teresa en una fiesta	44
14. Alicia y los niños asistiendo a desfile militar	45
15. Paseo en el parque	47
16. Fiesta en exterior	48
17. Día de la madre en la terraza	50
18. Vista de El Panecillo desde la terraza.....	51
19. Celebración en la terraza	52
20. Alicia y los niños	58
21. Celebración del día de la madre	59
22. Formación en la escuela María Auxiliadora.....	60
23. Descanso en el parque de Tulcán	61
24. Vista de la Plaza de San Francisco	64
25. Buses del circuito Colón-San Diego (1)	65
26. Buses del circuito Colón-San Diego (2)	66
27. Planta docente del Colegio Ricardo Jaramillo.....	62
28. Visita al aeropuerto.....	63
29. Martha en reposo	66
30. Martha en reposo tomando luz del sol.....	67

31. El fotógrafo descansado en un balneario	69
32. Las hijas en un balneario	69
33. En la estación de tren del Quinche	70
34. Celebración del día de la madre	72
35. Paseo en camioneta.....	73
36. Margarita Segovia en fiesta infantil.....	75
37. Alicia y los niños jugando en el pasillo	76
38. Sombra de la ducha en la terraza	81
39. Primera página del álbum	86
40. Última página del álbum	87

Lista de tablas

1. Resultados de taxonomía por delimitación temporal	29
2. Resultados de taxonomía por representación de personajes.....	31
3. Resultados de taxonomía por usos del espacio.....	42
4. Resultados de taxonomía por espacios retratados	49

Introducción

Recordar el espacio

El álbum de familia es una herramienta de la memoria que centra la atención en las experiencias de un grupo social reunido por su parentesco. Este registro no opera de manera autónoma: posee un narrador y, por ello, constituye un relato que, además de depender de las condiciones materiales de su producción, se encuentra condicionado por el recuerdo y la experiencia del grupo familiar. Uno de los elementos que condicionan y modifican la experiencia de las familias es precisamente el espacio que habitan. El enlace de los dos conceptos –fotografía familiar y espacio– propone varias interrogantes.

Por un lado, el espacio trae consigo una problemática compleja: Henri Lefebvre señala que “el espacio deviene cada vez más un espacio instrumental” donde la experiencia óptica y el valor de cambio cada vez importan más, en detrimento de la experiencia corporal que puede suscitar y el valor de uso. A pesar de los avances del proceso de urbanización y de las contradicciones y violencias que en él se expresan, es necesario posar la mirada en esta “otra relación de la sociedad con el espacio” (Lefebvre 1974, 220).

Este trabajo indagará sobre las funciones sociales del espacio. Por lo tanto, es indispensable que la investigación presente al espacio, como concepto, pero haciendo referencia a aquello que Lefebvre describe como el espacio social. Esta delimitación de los enfoques de estudio sobre el espacio responde a un interés por desnaturalizar el rol que se le ha dado, como un contenedor o como una pieza del sistema productivo, y regresar la mirada hacia el espacio como un eje de las prácticas sociales y culturales.

Por otro lado, la fotografía familiar atrae las más variadas preguntas sobre cómo se conservan las memorias de la vida cotidiana, de la infancia y de la familia y qué diferencias existen entre los recuerdos del espacio público y del espacio privado. El acto de fotografiar a la familia significa la posibilidad de construir una historia del grupo. Para Patricia Holland, hacer y preservar una fotografía instantánea de la familia es un “acto de fe en el futuro”. Permite el autorreconocimiento y la identificación con el pasado; pero significa también la creación de memorias propias que se “entretajan con la fantasía privada y la historia pública” (Holland 2003).

A pesar de sus particularidades, los álbumes muestran características que casi todas las familias comparten. Por un lado, prácticamente ningún ritual familiar es absolutamente propio; si bien estas prácticas pueden ser “privadas” y presentar particularidades o variantes, en su mayoría, los protocolos familiares son construidos de forma social; por ejemplo, los eventos y festividades, la comida, la disposición de las casas, la organización interna del hogar. Incluso las relaciones de pareja, que poseen altos niveles de intimidad, están construidas, condicionadas e incluso vigiladas por distintas instituciones de la sociedad en la que se desenvuelven. Por otro lado, los álbumes también incluyen en su narración prácticas consideradas propias del espacio público –la educación formal, la vida del barrio, el trabajo–.

Como bien indica Patricia Holland, la función de la fotografía doméstica permite una “unión entre memoria personal e historia social, entre el mito público y el inconsciente personal”. Y aunque “*ambigüedades peligrosas*”, los álbumes de la familia constituyen la “infraestructura de la memoria popular, de recuentos populares de la historia” (Holland 2003).

A partir de estas reflexiones, este trabajo explorará en las memorias familiares, particularmente sobre el espacio, a través de sus representaciones fotográficas. Las memorias objeto de este estudio tienen un marco específico: el álbum familiar de Luis Alberto Maya, mi abuelo. El documento constituye a la vez una delimitación geográfica, puesto que su experiencia familiar fotografiada se desarrolla – mayoritariamente– en el espacio privado de su casa, ubicada en el barrio La Tola, de la ciudad de Quito; y temporal porque el origen de su familia data de mediados de los años 40 y se representa en su álbum familiar hacia el fin de los años 70 del anterior siglo.

En el párrafo anterior, se puede notar el uso de la primera persona en la referencia al dueño del álbum. En el caso de esta tesis, la primera persona entraña no solo un problema sobre el correcto uso del lenguaje en su estilo académico, sino que también implica una serie de complejidades a nivel investigativo.

El principal riesgo es la habituación de mi mirada hacia los escenarios y los personajes ya conocidos. Para sortear este peligro –y conseguir la recolección de las *memorias familiares del espacio*– se realizó una taxonomía de las 324 imágenes que componen el álbum. Se utilizaron cuatro criterios para esta clasificación. El primero es una delimitación temporal estimada, que se ha calculado en base a las edades de los personajes que aparecen en las fotografías y –solo en algunas imágenes– las fechas inscritas. Por ello, ya que en su mayoría se habla de fechas estimadas se proponen

cuatro etapas: antes del año 1949, entre los años 1950 y 1960, entre los años 1961 y 1970, a partir del año 1971. El siguiente criterio de clasificación son los personajes que se encuentran presentes. Estos serían: papá, mamá, hijas, hijos, abuela paterna, familia extendida y otros (amigos, vecinos, compañeros de trabajo o escuela). A continuación, se utilizó el criterio de usos del espacio. Estos serían: privado, público, indeterminado y mixto. Y finalmente el criterio de los espacios que son escenarios de las fotografías, a saber: habitaciones, habitación de la convaleciente, cocina/comedor, sala, terraza, balcones, patios, sala de baño, parques, plazas, lugar de estudio, lugar de trabajo, balnearios, campo/espacio rural, estudio fotográfico, iglesia, calle y otros. Esta información se sistematizó en una matriz codificada que permitió tener resultados cuantitativos y observaciones cualitativas¹. Es decir que el corpus de esta investigación es la totalidad del álbum, compuesto por 324 fotografías.

Además, por motivos metodológicos y prácticos se seleccionaron 56 imágenes para la realización de entrevistas de foto-elucidación (EFE)²; este conjunto se escogió no porque fuese porcentualmente representativo, sino porque permite interrogar, durante las EFE, sobre las temáticas que se presentarán en los capítulos 1 y 2; es decir que este subconjunto es temáticamente –no porcentualmente– representativo. Las EFE se realizaron a cuatro miembros de la familia, dos hijos y dos hijas del dueño del álbum. Dichas entrevistas arrojaron testimonios que se tomarán en cuenta para contextualizar y explicar los contenidos de las fotografías. Adicionalmente, se utilizarán otras fuentes históricas, como planos y escrituras, de modo ilustrativo.

Se retoma el consejo de Annette Kuhn (1991), quien plantea que la fotografía doméstica es un material que permite la interpretación, de ahí su naturaleza como escenario y evidencia. Para la autora, las fotografías pueden ser resueltas; es decir que en su calidad de evidencias tienen la capacidad de referirse a algo que está fuera de sí mismas. Aquello que queda por fuera del cuadro –un universo de prácticas o relaciones– puede ser recordado a partir de elementos que sí están representados en la fotografía. En consecuencia, se podría señalar que los relatos sobre las memorias familiares requieren un análisis crítico, que permita la contextualización de estas, así como una visión crítica

¹ Se presentarán los resultados en el capítulo 1.

² Las entrevistas de foto-elucidación o EFE son entrevistas realizadas en un formato tradicional, pero acompañadas de fotografías, imágenes o gráficos que permiten la profundización de los contenidos presentes en el diálogo. Las EFE facilitan el trabajo de la memoria a través del uso del sentido de la vista, lo que en ciertos casos puede potenciar los demás sentidos, atrayendo entonces la recreación de memorias o remembranzas corporales. Se puede consultar en (Meo y Dabenigno 2011).

de los hechos a pesar de que en el marco de la memoria se presenten como verdaderos o irrefutables.

En este sentido, este trabajo está organizado en dos capítulos. El primero de ellos presenta el álbum a partir de una historia del objeto, de los sujetos representados y de los escenarios recurrentemente representados, a través de la propuesta metodológica de la investigación. Y en el segundo, la pregunta que guía su contenido es ¿qué dicen y qué no dicen los relatos familiares –fotográficos y orales– sobre el espacio? Se pretende responder a esta interrogante a través del análisis crítico del relato familiar fotográfico y oral, además de cuestionar por los silencios, los olvidos y las divergencias de los relatos. En este camino, se analizarán las relaciones entre la familia, el control, el espacio y el género. Por último, en las conclusiones se cuestionará por la posibilidad de construir nuevos relatos en torno al álbum familiar y al espacio.

Con el fin de graficar las nociones a través de las cuales se estudia al espacio en esta tesis, a continuación, se presenta una breve discusión sobre reflexiones teóricas y filosóficas que analizan la práctica de habitar el espacio y los significados que esta supone. A modo de advertencia al lector, debo indicar que son las fuentes las que han llevado a la búsqueda de un marco de interpretación y, por ello, este debate –aun cuando pudiese enriquecer otros estudios– debe ser leído en función del objeto específico de esta investigación.

Habitar

A pesar de que la noción de *espacio* sea algo abstracta, o esté subordinada al estudio desde las ciencias duras, se la puede considerar como un elemento de la producción intelectual humana, a partir de la antropología (Provansal 2000, 5). Esta perspectiva permite una comprensión social y cultural del espacio. Para De Certeau existe una diferenciación entre el concepto de *lugar* y aquel de *espacio*. El primero hace referencia al sitio que ocupan los elementos físicos, es su orden y una “configuración instantánea de sus posiciones”. El segundo, es posible gracias al “conjunto de movimientos que ahí se despliegan”; es decir que el espacio es la consecuencia de las actividades u operaciones que “lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas o de proximidades contractuales”. La diferencia entre ambas definiciones reside en que mientras el lugar “implica una indicación de estabilidad”, el espacio “es un lugar practicado” gracias a la

actividad que en él ocurre (De Certeau 2000a, 129)³. Así también para el filósofo Martin Heidegger (2014, 6), al hacer referencia al espacio, se incluye la referencia al ser humano; para él, el espacio es un elemento unido al ser humano y viceversa. Considera también que “los espacios [...] están ya siempre dispuestos a la residencia de los mortales” (Heidegger 2014, 6).

Por su parte, Henri Lefebvre propone una caracterización crítica del espacio social y su función en la sociedad capitalista. En el juego de las relaciones económicas actuales, el espacio es un escenario de la reproducción de las relaciones de producción dominantes. Además, su función es cada vez más instrumental, y eso ha derivado en que ya no sea “un espacio sensorial que interesa al conjunto del cuerpo; [ahora es] es un espacio óptico, que entraña problemas de signos, de imágenes, que se dirige únicamente a los ojos” (Lefebvre 1974, 220). El espacio visible se ha construido, desde la imagen como un objeto de deseo, o sea, cuya propiedad es deseable.

Sin embargo, para Lefebvre, no todo es negativo: él considera que a pesar de los avances del proceso de urbanización y las contradicciones y violencias que en él se expresan, es necesario posar la mirada en la “otra relación de la sociedad con el espacio” (Lefebvre 1974, 220). Es decir que, a pesar del avance de los valores de la urbanización capitalista sobre el espacio, la sociedad no ha dejado de construir significados y sentidos con el espacio, a partir de su propia experiencia cotidiana.

En consecuencia, la puesta en valor del uso del espacio por sus habitantes permite estudiar las demás formas en las que la sociedad puede relacionarse con su hábitat. Las reflexiones anteriores sugieren que el espacio tiene un valor de uso que rebasa su valor de cambio. En su relación con la sociedad, el espacio permite la recreación de la identidad⁴, la memoria y las prácticas culturales. Esta postura no se defiende solamente desde las ciencias sociales: teóricos e historiadores de la arquitectura también lo proponen, en consideración de la importancia cultural que tiene la producción de espacio.

Norberg-Schulz señala que “en general una de las necesidades fundamentales del hombre es la de experimentar ‘significados’ en el ambiente que lo circunda”. Esta

³ Es importante considerar que para otros autores, como Setha Low (2009, 21) es el *espacio* el que se convierte en un *lugar* cuando se practica.

⁴ Por identidad, en este trabajo, se partirá de la visión de Stuart Hall (2003, 20) que la considera como un “punto de encuentro” entre las práctica y discursos que sitúan socialmente a un individuo y las prácticas y discursos que constituyen subjetivamente a un individuo. Dicho de otra forma, la identidad como un “encadenamiento exitoso del sujeto en el flujo del discurso” (Hall 2003, 20).

referencia le permite plantear que la arquitectura no surge solamente de la necesidad espontánea de abrigo, sino que sus formas entrañan símbolos y por lo tanto se podría hablar de un lenguaje arquitectónico plenamente determinado por la cultura y la sociedad (Norberg-Schulz 1999, 223).

Se puede indicar así que el espacio habitado no solo que ha sido producido por la cultura, sino que, en su función simbólica, también determina ciertos aspectos de la vida social. Los espacios, desde grandes territorios, como países y regiones, hasta expresiones más íntimas, como alcobas y casas, generan marcas esenciales en la identidad, la cosmovisión y la memoria de los colectivos e individuos.

La actividad de habitar se encuentra ligada al construir y al pensar. Para Heidegger (2014, 1) “al habitar llegamos, así parece, solamente por el medio de construir. Este, el construir, tiene aquel, el habitar, como meta”; sin embargo, el acto mismo de construir es también una forma de habitar; de tal forma que, para este filósofo, habitar y construir son acciones humanas que no deben separarse.

Debido a que “cada acción humana tiene un aspecto espacial” (Norberg-Schulz 1999, 225), las sociedades e individuos han construido y producido espacios que tienden cada vez más a ser especializados, desde un punto de vista arquitectónico, pero también desde un punto de vista simbólico. Una de las especializaciones espaciales fundamentales del mundo moderno es la diferenciación entre lo público y lo privado. Antes del siglo XX el trabajo productivo se encontraba plenamente integrado a la vida familiar y la mayor parte de los miembros de este grupo participaban de él, puesto que cada actividad, por más pequeña que fuese permitía la sobrevivencia del grupo; mucho más, en ámbitos rurales, donde el resultado directo del trabajo familiar era la comida. Así el espacio de lo doméstico también era el espacio de la producción. En el caso de los artesanos, habitantes de las incipientes ciudades modernas, era frecuente que tanto sus esposas, como sus hijos e hijas participasen de las labores del taller, siendo frecuente que las familias habitasen también en el sitio de trabajo. A inicios del siglo XX, y con el influjo de la industrialización, se produjo de manera gradual una escisión entre los espacios de la vida doméstica y los del trabajo; ámbitos que posteriormente se convirtieron en mundos radicalmente diferentes (Prost 2001, 23).

Esta división trastoca la organización de la vida en sociedad: la familia no podrá seguir siendo la misma, si antes todos sus miembros participaban de la actividad productiva y ahora solo lo hace el padre; entonces se concentrará sobre él no solo la administración de los recursos económicos de la familia, sino también la legitimidad

social de haber ganado esos recursos con un trabajo que es reconocido como tal a nivel social. En ese marco, a las mujeres amas de casa se les reconocen otros valores –el sacrificio y la entrega, por ejemplo–, pero no la legitimidad del trabajo, debido a que sus labores no se consideran productivas y no generan ingresos de manera directa, aunque sin su actividad sería imposible la generación de riqueza en el mundo público del trabajo. Por ello, Prost indica que “la especialización de los espacios rompe la igualdad conyugal y hace de la mujer una sirvienta” (Prost 2001, 39).

Henri Lefebvre (1974, 219-29) considera que el espacio y sus funciones reproducen las relaciones de dominación y sumisión que existen en la sociedad. Las expresiones de estas relaciones violentas pueden ser tanto físicas, como simbólicas. Así, la vivienda, que es precisamente una de las expresiones de los usos sociales y culturales que el ser humano da al espacio, cumple con una función de reproducción ideológica de la exclusión, de acuerdo con Rosa Tello (2000). En este sentido, la forma espacial de la vivienda privada es representante del sistema actual de propiedad sobre la tierra, donde el territorio “está pulverizado para ser comprado y vendido” (Lefebvre 1974, 223). Coincide Mona Chollet quien, en su defensa de la necesidad humana del hogar indica que actualmente “no tenemos derecho a habitar nuestra casa, so pena de chocar contra censura inmediata. Sólo tenemos derecho a consumirla” (2017, 32).

Para Iván Illich (1983), “el arte de habitar no sólo crea espacios interiores. También fue siempre y en todas partes habitable el espacio situado más allá de nuestros umbrales”. La dimensión de lo público también forma parte de una construcción social e histórica del orden espacial. Lo público y lo privado se inter-determinan de manera dinámica; por ello, “la vida privada solo tiene sentido en relación a la vida pública” (Prost 2001, 19). En ese sentido, las sociedades no habitan tan solo los espacios privados, sino que construyen y habitan también los espacios del orden público.

El espacio público tiene una dimensión social, política e histórica relacionada indiscutiblemente con la ciudad y en ese sentido puede cumplir las funciones que las dinámicas de la ciudad le otorgan:

Puede cumplir, por ejemplo, una función mercantil (ejemplo: tianguis), posteriormente puede asumir un rol político (ejemplo: ágora) y luego predominantemente estética (ejemplo: monumento), lo cual significa que el espacio público cambia a lo largo de la historia y que en cada momento tiene una lógica distinta (Carrión, s. f., 5).

A pesar de su variabilidad, la ciudad concentra distintas expresiones de la diferencia, y en ese sentido alberga:

la heterogeneidad social de un grupo poblacional grande y denso, [que] requiere espacios de encuentro y de contacto, tangibles (plazas) o intangibles (imaginarios), que permitan a los diversos reconstruir la unidad en la diversidad (la ciudad) y definir la ciudadanía (democracia). Esos lugares son justamente los espacios públicos (Carrión, s. f., 7).

A pesar de la tajante distribución de funciones espaciales de la urbanidad moderna “la frontera entre lo público y lo privado parece, pues, más bien difuminarse” (Prost 2001, 133) en distintos momentos y lugares. Para Prost esta difuminación de la frontera entre lo público y lo privado responde a un debilitamiento de la misma y no su desaparición. De hecho, “la especialización pública o privada de los espacios y situaciones se ha acentuado por el hecho de que las normas y los códigos sociales en circulación en ambos universos se han aproximado” (Prost 2001, 133). Sobre este tema –y más– se profundizará más adelante. A continuación, se puede revisar la presentación del álbum familiar que es objeto de este estudio.

Capítulo primero

El álbum familiar de Luis Alberto Maya

El álbum fotográfico tiene una función auxiliar en el recuerdo y en la construcción de una historia familiar, pues muestra una sucesión de etapas de la vida compartida, que se confunden con series de contenidos similares entre sí, como la infancia, la juventud, la pareja, los pasatiempos. Entre líneas, las fotografías suelen informar sobre las aspiraciones, el modo de vida y escenarios frecuentes de los miembros de la familia.

En el marco de esta reflexión, el álbum familiar fotografiado y editado por Luis Alberto Maya constituye un relato individual y a la vez colectivo, sobre la historia de su familia. Por un lado, los rostros y detalle de las historias que encarnan las fotografías pueden ser descifrados solo por quienes conocen al grupo o lo conforman. Por otro, la construcción del álbum como objeto, sus escenarios, la representación de sus personajes y los relatos tejidos a partir de su remembranza tendrán características compartidas con seguridad por muchas familias.

La siguiente imagen es una fotografía del dueño y principal fotógrafo del álbum. Se estima que fue realizada en su juventud, en algún momento de los años de 1930. Ya que su tamaño es reducido, llama la atención que sea un retrato iluminado, algo que solo sucedía con imágenes grandes, comisionados generalmente para ser enmarcadas.

Fotografía 1

Retrato Iluminado de Luis Alberto Maya



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En la mayor parte de casos, para entender estas fotografías domésticas se requiere explicaciones y contextualizaciones. Por ello, Langford indica que los álbumes tendrían una:

práctica inutilidad [...] si no se examinan en compañía de sus compiladores o al menos de miembros del círculo capaces de interpretar las disposiciones y los signos sociales. Tomando como base esos encuentros, alegan que los álbumes de fotos conservan una gran cantidad de relatos, recuerdos fotográficos que son revividos cuando se cuentan y que pueden ser grabados. Sin embargo, los antropólogos, los folcloristas y los teóricos culturales agregan cierta complicación al sostener que ninguna narración de un álbum, por muy cercana que se encuentre de la fuente, debe considerarse como algo fijo, pues las historias vitales individuales y colectivas evolucionan con el paso del tiempo según quien las cuente y las escuche (Langford 2013, 63).

Desde el punto de vista de Peter Burke, al respecto de las fotografías como fuentes históricas, el uso de las imágenes no debe limitarse a su comprensión como testimonio en sentido estricto; sino que debe considerarse que la imagen se produce y se observa a partir de la “imaginación histórica” de la época (Burke 2001, 16).

Aplicando este consejo, se puede considerar que el estudio de la fotografía familiar necesariamente requiere la participación de los sujetos retratados, así como de una contextualización en términos históricos.

1.1 [Suerte de] Historia del objeto

El álbum fotográfico que figura como objeto de esta investigación perteneció a Luis Alberto Maya. Sus antecesores vivieron en el barrio La Tola a partir de los inicios de los años 20 del siglo XX, después de migrar desde la provincia de Cotopaxi. El fotógrafo y editor del álbum nació en Quito, hacia finales de los años 20. En 1944 se casó con Alicia Díaz, con quien tuvo diez hijos, de los cuales tres han fallecido ya. Fue contador de profesión y trabajó la mayor parte de su vida como auditor de la Contraloría General del Estado, lo que le permitió estabilidad económica.

Después de la muerte del autor del álbum, en 1992, y a partir de los procesos de pauperización de ciertas zonas del centro de la ciudad, su esposa e hijos se desplazaron hacia otros barrios ubicados en el norte y en los valles aledaños entre 1990 y 2010, siguiendo el flujo de urbanización que llegó a esos sectores. Finalmente, la casa que habitó en el barrio La Tola se abandonó y las posesiones que se encontraban allí se fueron deteriorando. A inicios de la presente década, uno de sus hijos, Fernando –mi

padre– [re]encontró el álbum en la casa que se había desatendido, lo llevó consigo y lo conserva hasta hoy.

Patricia Holland señala que al mirar fotografías familiares es necesario tomar en cuenta que la cámara es parte de un estilo de vida, el *american way of life*. La cámara fotográfica instantánea es parte de un conjunto de anhelos de las familias de los países occidentales, donde el estado de bienestar brinda una prosperidad relativa a la clase trabajadora. Así, las fotografías familiares están influidas por “las convenciones públicas de la imagen”, como la publicidad. Pero además existen otro tipo de convenciones, que se concentran en las poses, escenarios, personajes y objetos del retrato.

Estas no son posibles sin el acceso cierto a la tecnología que constituyeron las cámaras instantáneas y los rollos fotográficos económicos (Holland 2003). Sobre la cámara utilizada se conocen algunos aspectos técnicos, pero no dónde está o quién la conserva. Se sabe que era una cámara de fuelle⁵, para fotos en blanco y negro, de marca Kodak que utilizaba un rollo de 6 x 6 centímetros y su cantidad de exposiciones era de 12 fotografías. A pesar de que esta cámara disponía de un fuelle, era posible transportarla porque este era plegable.

Algunos modelos de la época, es decir creados entre los años 30 y 40, “permitían ajustes de velocidad, distancia, obturador, solían tener temporizador y utilizaban los mismos [lentes] objetivos que sus contemporáneas de placas o de rollo” (Cámaras sin fronteras s. f.). Incluso este tipo de cámaras fotográficas podían incluir “tablas muy útiles para calcular los ajustes necesarios de la cámara, por eso estas cámaras son ideales para aprender a fotografiar” (Cámaras sin fronteras s. f.). Ciertamente, una de las condiciones que permitieron la generalización del álbum familiar fue la modernización tecnológica de la cámara fotográfica. Sin embargo, estos cambios no fueron aceptados de la noche a la mañana:

Para los profesionales y los aficionados de mayor dedicación a la fotografía estaba perdiendo su estatus de *arte* y su carácter de actividad seria. Destacados fotógrafos, entre ellos Alfred Steiglitz, rechazaron frontalmente la popularización sin freno del mundo de la fotografía. Pronto se estableció una distinción entre los *fotógrafos* y los *aprieta-botones* (Munir y Phillips 2013, 36).

⁵ El fuelle es un accesorio que se utilizó en cámaras fotográficas antiguas. Su función era permitir movimiento al lente y a la vez impedir el paso de luz entre el objetivo y el soporte de la fotografía. Actualmente, las cámaras digitales ya no cuentan con esta parte en su diseño.

De hecho, para que esta visión elitista de la fotografía se superase fue necesaria la intervención de la publicidad a escala masiva. En esta línea, Munir y Phillips (2013) estudian las estrategias a través de las cuales la empresa Kodak posicionó el estilo de la fotografía familiar, hacia finales del siglo XIX e inicios y mediados del siglo XX. Entre las cuatro tácticas descritas⁶ destaca la creación de nuevos roles que influyeron de manera decisiva en los imaginarios de la fotografía popular. Esto es importante para el estudio de este caso puesto que el álbum representa roles tanto en la producción del álbum, como en la organización de la misma familia.

Una de las consecuencias de estas políticas de la imagen fotográfica familiar, fue la “creación de una nueva posición de sujeto para los niños, las mujeres y otros profanos: la del fotógrafo”; estas nuevas posiciones fueron técnicamente posibles gracias a la invención de la cámara de carrete, en el año 1882, hecho que democratizó la compra de la cámara fotográfica y extendió su uso hacia los aficionados (Munir y Phillips 2013, 33-38). De hecho, la producción de nuevas imágenes publicitarias, donde el acto de fotografiar era retratado como “una actividad para las masas” (Munir y Phillips 2013, 33-38), hizo posible que el uso familiar de la cámara fotográfica fuese deseable y que situaciones de la vida cotidiana fuesen experiencias dignas de memoria visual.

Ilustración 1
Álbum de Luis Alberto Maya



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.
Elaboración propia

⁶ A saber: inserción de la nueva tecnología en las prácticas institucionalizadas preexistentes; creación de nuevos roles; creación de instituciones nuevas en el campo de la fotografía y modificación de las instituciones ya existentes.

Aunque el tiempo ha envejecido el álbum, las fotografías se encuentran intactas. Este documento contiene imágenes que datan de finales de los años 30 hasta principios de los 80. Las 324 fotografías que conforman este álbum tienen distintos tamaños, la mayoría de ellas en blanco y negro. Para trabajar con este documento se realizó una taxonomía en base a cuatro criterios que se presentan a lo largo de este capítulo: una delimitación temporal estimada, personajes retratados, usos del espacio y escenarios.

Las primeras fotografías corresponden a la infancia de sus hijos. Y aunque el orden no siempre es temporal, la secuencia se desarrolla en el tiempo, como lo hace la familia. En la siguiente tabla podemos observar la cantidad de fotografías archivadas en el álbum, por década. Tal como se había señalado en la introducción, la delimitación temporal es estimada, debido a la imposibilidad de determinar la fecha exacta de la mayor parte de fotografías.

Tabla 1

Resultados de taxonomía por delimitación temporal

Temporalidad	fotografías	Porcentaje
– 1949	57	17,6
1950 – 1960	149	46,0
1961 – 1970	65	20,1
1971 –	53	16,4

Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.
Elaboración propia

A partir de esta clasificación se puede decir que la mayor cantidad de fotografías pertenecen a la década entre 1950 y 1960, periodo que corresponde a la infancia temprana de los hijos del dueño del álbum; el siguiente periodo más representado es entre 1961 y 1970, periodo de infancia, adolescencia y juventud de sus hijos. Los otros dos periodos son inexactos en su principio y fin y se representan casi en igual proporción. Podría decirse que el tiempo que marca la necesidad de representación es el nacimiento de los hijos y su crecimiento. Las etapas previa y posterior se representan como marcos de lo que sucede en los periodos centrales.

Por otra parte, el fenómeno de una frecuente reproducción de los contenidos, es decir una suerte de convención sobre los códigos gráficos de un álbum familiar, ha sido ampliamente analizado; se ha señalado por ejemplo que los álbumes buscan representar familias ideales y los ideales familiares suelen ser históricos y socialmente compartidos. De esta forma, la disposición de los hogares, la vestimenta, los objetos que acompañan

los retratos e incluso los gestos y las poses corporales están influidos por otros documentos, textos, convenciones y anhelos.

Respecto a la creación y revisión de este álbum –o sobre la revisión de otras fotografías– los relatos hacen referencia a su función de cohesión familiar: “cuando revelaban las fotografías, todos las observábamos juntos y era una manera de juntar a la familia [sic]”⁷. Los hijos, en su infancia, también participaban de la tarea: “a veces nosotros poníamos la goma o el engrudo, que se hacía con harina de castilla”⁸. En esta narración subsiste una especie de remembranza de las sensaciones táctiles y olfativas, que se indica a través de los gestos de la entrevistada.

Luis Alberto Maya hacía las veces de fotógrafo y editor. Esta gestión no responde necesariamente con los estudios previos⁹ sobre fotografía popular y familiar, donde los roles que suscita la construcción del álbum familiar son muy marcados: mientras el padre fotografía, la madre edita y ordena el álbum familiar. Sin embargo, para uno de sus hijos, la ausencia de su madre en el ejercicio de este pasatiempo familiar es categórica: “mamá no era la que ordenaba históricamente las fotos, esa era una lógica de papá”¹⁰.

La interpretación de esta particularidad podría tener muchas aristas: los diferentes pasatiempos de la pareja, la permanente ocupación doméstica de la madre, las relaciones de poder entre la pareja e incluso el ánimo burocrático del realizador del álbum; sin embargo, mal se haría en establecer de manera tajante cualquiera de las causas.

Según las mujeres entrevistadas, puede ser que la enfermedad del fotógrafo y su posterior muerte, en 1992, resulte en el final de la secuencia fotográfica. Al contrario, para los hijos varones el final “tiene que ver con que se hicieron nuevos álbumes, más modernos”¹¹; e incluso se señala que existieron álbumes posteriores. En todo caso, la razón del final de la narración gráfica es a ciencia cierta desconocida, así como el lugar en el que reposan los otros documentos que podrían revelar esta duda. Lo que sí resulta

⁷ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

⁸ Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

⁹ Armando Silva, al respecto del álbum familiar, señala que este narra historias, y que por lo tanto tiene un narrador; por lo general son las mujeres de la familia las que se encargan de organizar estos relatos (Silva 1998). Holland también habla sobre los roles inmersos en la producción de un álbum familiar, para la autora el padre es menos visible en las fotografías, ya que “mantiene su rol de manejar el aparato que controla la imagen: apuntar, enmarcar y disparar”. Por su parte la madre, que suele ser retratada en el ejercicio de un rol doméstico y de cuidado es quien se convierte en la historiadora de la familia, “la custodias de la memoria, al seleccionar y preservar el archivo familiar” (Holland 2003b).

¹⁰ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

¹¹ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

cierto es que el objeto que estudiamos está incompleto. Con un tercio de sus hojas vacías, el final es abrupto. Para una de las hijas la narración "no tiene un final"¹².

1.2 Sujetos representados

El grupo que se representa en este conjunto de imágenes es la familia Maya Díaz, conformada a inicios de los años 40 del siglo XX y radicada en el barrio La Tola. Se debe señalar que en las imágenes participan, además de los miembros de la familia nuclear, representaciones de otras instituciones como la iglesia, la escuela, el trabajo y la familia ampliada.

En la taxonomía realizada, a partir del criterio de representación de personajes, se obtuvieron los siguientes resultados:

Tabla 2
Resultados de taxonomía por representación de personajes

Personajes	Fotografías
Padre	77
Madre	70
Hijas	123
Hijos	119
Nietos	32
Abuela	13
Familiares	49
Otros / NI	141

Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Elaboración propia

En esta tabla se puede observar que los principales personajes representados e identificados en el álbum son las hijas del fotógrafo, seguidas en orden de los hijos, el mismo fotógrafo, la madre, otros familiares, los nietos y finalmente la abuela. En el ítem de "Otros / NI" se cuentan a vecinos, inquilinos, amigos, compañeros y personajes no identificados.

1.2.1 El fotógrafo

En la revisión del álbum se encontraron varias imágenes en las que el fotógrafo forma parte del cuadro, mientras carga un estuche de cámara; este no es el único elemento en común de este conjunto de fotografías, también su posición corporal –

¹² Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

acostado de lado en el piso—, y errores en el encuadre de la imagen permiten suponer que utilizaba frecuentemente la función de temporizador, hecho confirmado en las entrevistas realizadas.

Fotografía 2
Retrato de amigos (con temporizador)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Fotografía 3
Retrato de familia (con temporizador)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En estas —como en otras fotografías— se puede intuir un deseo de autorrepresentación individual y colectiva que responde a los demás patrones del álbum en cuanto a temporalidad, dedicación, familiaridad. De acuerdo con Slater, existe una diferencia entre la autopresentación y la autorrepresentación. Mientras la primera implica una presentación de sí mismo en el presente, la segunda tiene una relación con la construcción de la identidad a largo plazo (Slater 1995, 139). En este documento, se pueden encontrar expresiones de los dos conceptos.

Fotografía 4
Retrato de Luis Alberto Maya en su juventud (Pág. 1)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Fotografía 5
Fiesta de cumpleaños de uno de los primeros nietos (Pág. 3)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Por un lado, la búsqueda del camarógrafo por participar en el cuadro, a la izquierda y abajo en las Fotografías 2 y 3 tiene la intención del registro presente de su figura en el instante fotografiado. Este hecho puede ser considerado un ejercicio de autopresentación. Por otro lado, la construcción del álbum en una temporalidad extendida –de al menos 40 años–, donde el editor incluye fotos de sí mismo, desde su juventud (Fotografía 4) hasta su vejez (Fotografía 5), supone una retrospectiva que revisa las huellas de su existencia en el tiempo, lo que se puede considerar –en más de un sentido– la recreación de su identidad; este ejercicio a largo plazo sería un acto de auto representación. Esta idea se grafica con las dos fotografías siguientes.

El viaje a través de este álbum permite conocer al fotógrafo; quien se presenta y representa a sí mismo a través de estas imágenes. Sería arriesgado indicar que en este cuaderno se puede encontrar la *totalidad* de su *yo*, en principio porque las imágenes incluyen solo ciertos momentos de su existencia, es decir por la paradoja misma de la representación; no obstante, los enfoques, los cuadros, los sujetos y los espacios capturados cuentan sobre sus intereses, sobre aquellas personas y momentos que consideraba memorables; y esa información forma parte intencional de su identidad.

Quienes conocieron a Luis Alberto Maya, lo recuerdan como una persona honesta y cariñosa. Su hija recuerda que portaba siempre la cámara en los momentos de ocio y descanso: él “corría de un lado al otro tomando fotos”¹³. En esa descripción coincide –por separado– otro de sus hijos quien recuerda que “le gustaba buscar el ángulo para la foto”, actividad en la que podía demorarse más tiempo del necesario¹⁴.

Aunque su dedicación a la fotografía partía del nivel de aficionado, es probable que su gusto por el archivo, el registro y la verificación de las fotografías de domésticas se haya originado en su ejercicio profesional, en el ámbito burocrático. Y en ese sentido vale preguntarse por su condición social como burócrata, tanto a nivel de narrador y fotógrafo, como de propietario y habitante. Lucas Achig indica que “la expansión del comercio y de la administración insertó [...] elementos importantes [a la ciudad]: al comerciante nacional y extranjero, al burócrata público y privado” (Achig 1983, 63). Luis Alberto Maya perteneció a esta capa de burócratas públicos que ocuparon la ciudad, a partir de su capacidad adquisitiva, de su carácter de propietarios, de su universo cultural y educativo. Su lugar en la ciudad responde a este fenómeno urbano, social, cultural y económico más complejo.

1.2.2 “Ni la Reina de Inglaterra se iguala con mi Alicia”

Una de las hijas de la pareja recuerda que su padre repetía con frecuencia la frase que titula esta sección, en referencia a Alicia Díaz, su esposa. Ella nació en 1925. Estudió pocos años de educación primaria y se casó en el año de 1944. Desde entonces se desempeñó como madre y ama de casa, siguiendo el patrón tradicional de la organización familiar de la época. Lamentablemente, desde hace varios años su lucidez

¹³ Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

¹⁴ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

y estado de salud se han visto afectados, por lo que no pudo participar en la recolección de testimonios a través de las entrevistas de foto-elucidación.

Fotografía 6
Alicia y los niños lavando la ropa



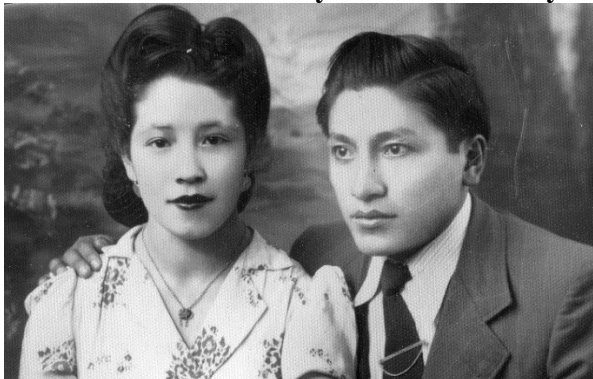
Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En las entrevistas se confirmó una hipótesis respecto de la mirada que Luis Alberto Maya tenía sobre su esposa Alicia. En la anterior fotografía, se observa a la esposa en el centro de la imagen. Un análisis breve indicaría que se observa a una mujer, cumpliendo uno de sus roles de reproducción cotidiana. No obstante, este enfoque estaría obviando la mirada de la mujer fotografiada que se encuentra con la del fotógrafo. Este cruce de miradas se puede analizar a partir de lo que Armando Silva llama la *visión fotográfica* y que consiste en la siguiente fórmula: “Yo (posante) te miro y Tú (fotógrafo) me muestras para que luego Él (observador) me mire” (Silva 2013, 23). La esposa (posante) mira al marido (fotógrafo), para que luego un observador, o varios en este caso, la miren.

El tercer sujeto de esta fórmula es generalmente un público habitual: las visitas, la familia ampliada, los amigos. Pero, los relatos familiares señalan que el observador principal era generalmente el mismo fotógrafo. Al pedir una descripción de la forma de ser de su madre, los cuatro entrevistados coincidieron que ella era fuerte, seria y brava, incluso hasta ahora. Por ello, no sería descabellado suponer que el control y cuidado que

ella ejercía sobre sus hijos tenía ciertas dosis de violencia, característica que compartían –en general– los padres y madres de la época¹⁵.

Fotografía 7
Retrato de Alicia Díaz y Luis Alberto Maya



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Es posible que, a través del retrato de la vida doméstica de su familia, el padre haya deseado capturar aquello de lo que carecía: la experiencia cotidiana del hogar compartido; en esta misma línea, si es cierto que fue uno de los principales observadores, se podría suponer que, al revisar la fotografía, él buscaba el reencuentro con su esposa. A pesar de ello, existe una divergencia entre los relatos de los hijos e hijas y las imágenes que se presentan en el álbum. Los relatos recuerdan a la madre como una mujer de un carácter duro, pero las imágenes la presentan más bien con una cierta dulzura y abnegación¹⁶.

1.2.3 Las hijas e hijos

A partir de su matrimonio, la pareja tuvo diez hijos, de los cuales nueve llegaron a la edad adulta: cinco varones y cuatro mujeres. Actualmente viven tres hijos varones y cuatro hijas mujeres. De ellos, participaron dos varones y dos mujeres en las entrevistas de foto elucidación. En el álbum están representados todos. En orden de nacimiento son Fausto⁺, Teresa, Martha, Freddy, Lupe, Fernando, Milton, Mary y Eddy⁺.

¹⁵ De acuerdo con Prost, “los padres de antaño eran autoritarios tanto por necesidad como por costumbre” (Prost 2001, 72); el autor señala esto ya que, tanto en el campo como en la ciudad, los padres eran responsables de la educación y adquisición de oficio para los hijos e hijas, en unos momentos en los que la escolarización de los niños todavía no era tan marcada, o donde su obligatoriedad llegaba a pocos años de estudio. Así, la adquisición del oficio a veces significaba una imposición. En este caso, si bien la madre no enseñó un oficio a los hijos varones, se puede decir que si educó a las mujeres para que se desempeñen como amas de casa; según los relatos familiares, a través una rígida disciplina.

¹⁶ Este aspecto será tratado en el punto 2.3.2.

En general, los álbumes familiares comparten tópicos, sujetos y lugares. Los hijos forman –casi siempre– parte de la narrativa del álbum; de hecho, suele ser común que el orden temporal de las fotografías responda al crecimiento de estos. Este cuadernillo no es la excepción. En esta representación de largo aliento, los detalles pueden revelar información sobre la relación intergeneracional entre padres e hijos, así como el punto de vista convencional –de la época– sobre la niñez y la juventud, en el marco de la familia. Puerta indica que:

El álbum familiar de fotografías constituye uno de esos objetos capaces de revelar las sutiles manifestaciones cotidianas que expresan la transformación del concepto de niñez, su consideración social, la relación entre el niño y el adulto en un período y lugar específicos. Desde la vestimenta y la situación retratada, pasando por la posición del niño en las jerarquías de la fotografía o de la página del álbum, hasta la presencia o la ausencia de formas aceptadas de transgresión infantil (como la mueca, los cuernos o la reacción espontánea), hay en el álbum familiar un cúmulo de detalles que nos ofrecen una información valiosa sobre cómo culturalmente se mira al niño, cómo se transforma esa mirada y cómo interactúan los niños con semejantes representaciones (Puerta 2013, 84).

En este sentido, la representación de la infancia de los hijos e hijas supone la puesta en escena de los valores, culturalmente asociados a la niñez. Es decir que, los valores representados se construyen en función de un tipo de relaciones específicas entre el adulto fotógrafo y el niño fotografiado. También se puede considerar que la circulación y difusión de las imágenes de la infancia permite que los mismos niños y niñas observen representaciones de la infancia.

Fotografía 8

Teresa y Martha luciendo vestidos nuevos



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En la fotografía que antecede a este párrafo se observan dos hermanas que rondan los cinco y seis años. Las dos miran de frente y se toman de la mano, mientras que, con la otra, sujetan la punta de su vestido. Están en la terraza de su casa, en el fondo del cuadro se observan las faldas del Guagua Pichincha (o el barrio San Juan). La pose de las hijas no parece ser espontánea, tampoco su expresión facial. De acuerdo con el testimonio de una de las retratadas, fue el fotógrafo quien les pidió que vistieran la ropa que acababa de comprarles y que posaran de esa manera ¹⁷. Se podría decir que, al ubicar a sus hijas en esa posición, el fotógrafo busca una ilusión de simetría; pero el encuadre, la estatura de las niñas y la colocación desnivelada de la fotografía en el álbum familiar no lo permiten. Es posible que esta pose haya sido anteriormente observada por el fotógrafo en imágenes de circulación pública, y que haya querido reproducirla en su propia producción fotográfica.

Por una parte, en la fotografía, se puede constatar lo extraordinario del consumo. La vestimenta nueva era para la familia un acontecimiento que merecía ser fotografiado y recordado en el álbum familiar. El consumo de la vestimenta era algo extraordinario que debía formar parte de la memoria compartida. Por otra parte, se observa una versión estereotípica de la femineidad en la infancia, que se reproduce en la escena. Y se muestra un nivel de interiorización de esta forma de presentarse, por parte de las niñas, que no llega a naturalización total del gesto. La pose rígida comunica que el cuerpo de las niñas no ha llegado a sentirse cómodo en este papel.

Además de estos elementos, la fotografía permite abordar la interrogante sobre las relaciones intergeneracionales, al interior de la familia. En este sentido, “el álbum también expresa la forma como nos relacionamos con los niños y en qué medida adoptamos aproximaciones basadas en el respeto y la comprensión o en la imposición, el dominio y la sumisión” (Puerta 2013, 86).

Puerta considera que:

las imágenes adultas de la infancia tienen su origen en un posicionamiento asimétrico en el que los niños son definidos a partir de sus límites: les falta experiencia, conocimientos, madurez, modales, tacto... Incluso las virtudes que se les reconocen carecen de esta inecuación, solo que en este caso las carencias infantiles son valoradas positivamente: son ingenuos, graciosos, espontáneos, tiernos... En un caso y en otro, la visión adulta del niño enfatiza lo que este (todavía) no es y el adulto sí (Puerta 2013, 85).

¹⁷ Maya, Mary. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Al analizar estas construcciones simbólicas de la infancia, es necesario considerar que el álbum familiar también pasa por las manos más menudas, pero no solo la mirada familiar les retrata, también lo hacen la publicidad, los medios de comunicación y demás expresiones culturales, en distintos formatos. Y los niños que dialogan con estas imágenes aprenden de ellas lo que se espera de sí mismos, aprenden lo que el mundo de los adultos aprecia de ellos. Por ello:

En su búsqueda de reconocimiento, afecto y aceptación, a menudo el niño hace suyas estas representaciones autorizadas de la infancia moldeando su comportamiento según lo que él cree que se espera de él y reprimiendo las conductas, las emociones y los pensamientos que entran en conflicto con el modelo que ha de seguir (Puerta 2013, 86).

Fotografía 9
Extracto de la página 87



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Cabría señalar que esta visión presenta un límite. La representación puede ser ciertamente planificada por la visión del adulto, pero los niños y niñas tampoco pueden ser entendidos como hojas en blanco donde las representaciones y convenciones se asientan sin resistencia, es decir que existe un nivel de intercambio, en el que los niños y niñas analizan, comparan, se adhieren o rechazan imágenes y definiciones. Aunque este proceso no siempre se da a nivel consciente, es valioso porque en este encuentro se construye su identidad. En cualquier caso, la investigación histórica a través de fotografías de niños “ha servido sobre todo para documentar la historia de la infancia, en otras palabras, para documentar los cambios experimentados por la visión que los adultos tienen de los niños” (Burke 2001, 131).

En extracto anterior, se puede observar en la primera imagen una relativa espontaneidad en las disposiciones de los personajes; en la segunda imagen hay una

suerte de formación familiar ordenada, una pose, más bien frecuente en los retratos domésticos. En el álbum, los hijos e hijas son los personajes estelares. Y si bien existen representaciones estereotípicas, también existen imágenes que parten de la espontaneidad de la relación distendida entre el padre y su prole.

1.2.4 Unos otros cercanos

En este punto, se busca presentar a los personajes que en la taxonomía del álbum y en las entrevistas de foto-elucidación se caracterizaron como “otros”. La categoría taxonómica “otros” incluye a los familiares más lejanos, a los inquilinos, vecinos, compañeros de estudio y trabajo. Entre ellos, es particularmente interesante la representación de la relación de los dueños de casa con los inquilinos.

Fotografía 10
Los inquilinos en la terraza



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Los participantes de las EFE los reconocieron como sus compañeros de juego durante la infancia. En la siguiente fotografía están retratados algunos de los arrendatarios y sus hijos, en compañía de la esposa e hijos del fotógrafo. La relación que se muestra debe haber sido fraternal, debido a la cercanía de los personajes en la imagen, pero también porque el escenario es la terraza, que se ubica en el último piso, espacio al que accedían personas de confianza de la familia.

Inés del Pino indica que en este tipo de relaciones de convivencia “los inquilinos viven en los pisos bajos y el propietario en el piso alto, es decir se establece una jerarquía que se refleja en la altura del edificio: a mayor altura, mayor jerarquía”. Esto no quiere decir que el inquilino no le otorgue significado “al espacio alquilado” señala

de hecho que el inquilino participa de “una dinámica [...] de] vida comunitaria a través de la relación entre ellos, sobre todo entre niños y mujeres” (del Pino 2010, 75).

Se explica entonces que los inquilinos hayan tenido algún lugar que ocupar en el álbum. Entonces cuál sería la razón de plantearlos como otros. Retomo un dato planteado en las EFE, los nombres de muchos de ellos se desconocen para los hijos e hijas, así como su destino después de su convivencia. Esta condición la comparten algunos otros personajes retratados; posibles compañeros de trabajo, amigos o familiares lejanos, como los de la Fotografía 11, desconocidos para todos los entrevistados.

Fotografía 11
Los amigos del fotógrafo



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

1.3 Espacios recurrentes

En este, como en cualquier otro álbum, los espacios que ocupan los sujetos podrían ser considerados escenarios, elementos pasivos o estáticos que solamente tienen la capacidad de contener; de manera contrapuesta, en este trabajo se considera que los sitios representados son espacios habitados, con los cuales la vida humana, en todas sus dimensiones se interrelaciona. Por ello, esta sección presentará los espacios frecuentemente retratados en el álbum de Luis Alberto Maya, a través de dos nociones centrales, surgidas a partir del encuentro con las imágenes. La primera de ellas es que la oposición tajante entre *lo público* y *lo privado* es inaplicable como sistema de clasificación de espacios, dado que los principios de nominación que gobiernan estas dos esferas funcionan más como un sistema dinámico y fluido que como un par de categorías rígidas. Asumir esta oposición como una división rígida no solo que no es

posible al mirar las imágenes, ya que hay espacios y circunstancias en las que no se puede aplicar esta división¹⁸, sino que además no es útil en términos metodológicos. La segunda idea sería que los espacios retratados en las fotografías no son solamente escenarios contenedores, sino que se articulan con la vida cotidiana y por lo tanto con la identidad y la memoria de las personas que los habitan.

1.3.1 *Público o privado: indeterminaciones y mixturas*

En el conjunto de imágenes que trabaja esta tesis, existe una división muy marcada respecto al uso del espacio interior y exterior. *Fuera* y *dentro* son elementos presentes a lo largo de todas las representaciones. Para Bachelard, “los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos”, haciendo referencia a la idea de concreción y exactitud que brinda lo interior y la inmensidad que supone el exterior (Bachelard 2000, 188).

Las fotografías del álbum reproducen, en cierto sentido, la noción presentada por Bachelard. La cantidad de imágenes categorizadas en el ítem de *uso público del espacio* es mayor a aquellas incluidas en *uso privado del espacio*. Pero, las categorías de clasificación provienen de una reflexión más compleja que la relación obvia entre los escenarios interiores –cubiertos– y exteriores –abiertos–. El planteamiento del criterio de “usos del espacio” se basó en la principal distinción entre tipos de espacio dentro de la ciudad moderna: la división entre lo público y lo privado.

Tabla 3

Resultados de taxonomía por usos del espacio		
Usos	fotografías	Porcentaje
Público	153	47,2
Privado	96	29,6
Indeterminado	64	19,8
Mixto	11	3,4

Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.
Elaboración propia

En el desarrollo de este trabajo, el sentido común sobre lo público y lo privado presentó gradualmente un conflicto debido, por una parte, a la fluida ubicación de los límites entre ambas categorías y, por otra parte, a la existencia espacios que no

¹⁸ ¿Qué es por ejemplo el estudio fotográfico? ¿O una casa de familia que en la fiesta del carnaval se llena de vecinos y desconocidos?

encajaban en ninguna de las dos clasificaciones. Para superar estas cuestiones se propusieron dos categorías clasificatorias extra. La primera fue la de espacios *indeterminados* en la dicotomía público–privado, donde se incluyeron áreas que en términos de propiedad podían ser fácilmente clasificables, pero que a partir de su uso podían ser precisamente lo contrario; por ejemplo, los escenarios rurales o los estudios fotográficos, como en el caso de la Fotografía 12, donde se representa al hermano del dueño del álbum en su uniforme militar¹⁹.

Fotografía 12

Hermano del fotógrafo



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Y *mixtos*, que serían aquellos lugares que, siendo claramente públicos o privados, según su uso cotidiano, se volvían fluidos dependiendo de las circunstancias; por ejemplo, la calle del barrio que albergaba relaciones fraternas entre sus transeúntes, o la sala de una casa durante el tiempo que duraba una fiesta a la que podían llegar toda clase de personas e incluso desconocidos; por ejemplo, la Fotografía 13 representa una fiesta, en la que los entrevistados desconocen a algunos de los personajes representados.

¹⁹ Condición que se analizará más adelante.

Fotografía 13
Teresa en una fiesta



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Este conflicto, que surgió como un problema metodológico, encontró posteriormente una explicación teórica más rica. Este nuevo orden categorial permitió comprender que la construcción de los espacios y sus funciones está estrechamente ligada al orden social de la urbanidad y del sistema productivo, donde la segmentación entre espacios a partir de lo que está dentro y fuera es una construcción histórica, por lo tanto, dinámica.

Es necesario recordar que, a inicios del siglo XX, los espacios de la vida doméstica y los del trabajo se diferenciaron. Prost, indica que este fenómeno

se trata de un doble movimiento. Un movimiento de separación y de especialización de espacios en primer lugar: los lugares de trabajo ya no son los mismos que los de la vida doméstica. Pero a esta diferenciación de los lugares acompaña una diferencia de las normas: en tanto que el universo doméstico se exime de las reglas hasta hace muy poco relacionadas con el trabajo que se desarrolla en él, el mundo del trabajo ha dejado de regirse por normas de ámbito privado para adoptar convenios colectivos (Prost 2001, 23).

Por su parte, Carrión –investigador especializado en ciudad– indica que el espacio público “es un concepto difuso, indefinido y poco claro que puede incluir la plaza, el parque, la calle, el centro comercial, el café y el bar, así como la opinión pública o la ciudad” (Carrión, s. f., 3). La amplitud con la que se define esta noción permite considerar que “el espacio público es un ámbito o escenario de la conflictividad social que puede tener una función u otra, dependiendo de los pesos y contrapesos sociales y políticos” (Carrión, s. f., 3). Es decir, la noción de espacio público es amplia ya que abarca no solo los lugares físicos cuya propiedad es colectiva o pública, sino también construcciones sociales inmateriales.

Por ejemplo, en la siguiente fotografía es importante preguntarse como ocupan la calle los sujetos fotografiados. El desfile militar es una práctica significativa de ocupación del espacio público, como una conmemoración de los valores nacionales que ensalza la narrativa histórica tradicional del Estado ¿Significa lo mismo esta práctica, representada en una fotografía doméstica, a nivel privado? Dado que el narrador no está presente, no se puede ser tajante en la respuesta; sin embargo, vale tomar en cuenta que el hermano del fotógrafo, un militar, está representado en la fotografía. También está dentro del cuadro la familia del fotógrafo.

Fotografía 14
Alicia y los niños asistiendo a desfile militar



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

La profesión del hermano se representa en el álbum varias veces, por lo que se puede deducir que este elemento es importante para la mirada del fotógrafo. Esto podría interpretarse como un gesto individual, no obstante, se obviarían los valores sociales de prestigio asociados a la carrera militar. El significado de un evento como el fotografiado es distinto a nivel público y a nivel privado; sin embargo, la función militar del Estado es, en términos públicos como privados, un hecho memorable.

De regreso hacia el tema anterior, se puede señalar que el primer espacio público que colinda con la vida privada es la calle. Perce la describe como un “espacio limitado, generalmente en sus lados más largos, por casas; la calle es lo que separa una casa de otra” (Traducción propia de Perce 1974, 46). Es interesante considerar que el límite entre los dos mundos de la ciudad reside en el umbral cuyas funciones son también simbólicas.

Respecto al espacio privado, Bachelard indica que este posee una poética construida, que el ser humano caracteriza a partir de sus propias cualidades y necesidades. Para Bachelard “una casa [...] exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos” (Bachelard 2000, 59). Esta visión parte de una lectura filosófica, que explica solo hasta cierto punto la manera en la que el fotógrafo de este álbum representa los espacios que conforman su vivienda. Ciertamente la casa y la familia que esta alberga son –por así decirlo– los principales logros de su vida y hasta cierta manera las herramientas que le permiten “afrontar el cosmos”.

Pero existen otras dimensiones de significación del espacio privado. Por ejemplo, Chollet indica que:

En la vivienda también se juega la posibilidad de mantener viva una memoria. Vivamos o no en el mismo lugar que nuestros antepasados, la vivienda nos enlaza a nuestra genealogía a través de la dimensión museística. Tiene que permitirnos estar bien parados en el mundo, entre nuestros contemporáneos, y a la vez vinculados con el pasado, con nuestra historia (Chollet 2017, 78).

Es decir que el espacio, con particularidad el privado, tiene una fuerte relación con la memoria y con sus políticas²⁰. A pesar de los obvios elementos que distinguen el espacio público del privado, por ejemplo los muros que los separan, de acuerdo con Prost, “no hay una vida privada cuyos límites se encuentren definidos de una vez por todas, sino una distribución cambiante de la actividad humana entre la esfera privada y la pública” (Prost 2001, 19).

Dicho de otra forma, las distintas actividades humanas adquieren un carácter fluido al respecto de su privacidad o publicidad, dependiente de sus condiciones históricas y sociales y es esto lo que condiciona la privacidad o publicidad del espacio en donde se desenvuelven estas actividades.

O sea que ningún espacio es esencialmente un espacio privado o público. Sino que los usos sociales que adquiere ese espacio le otorgan una cierta visibilidad, un rol, a nivel público o privado. Lo demuestra Michelle Perrot, en su *Historia de las alcobas*, cuando estudia la *cámara del rey*. En ella se explica que distintos acontecimientos de la humana vida de Luis XIV, como sus excreciones o su lecho, formaban parte de la preocupación pública de la corte ya que el rey era el estado mismo (2011, 27-45).

²⁰ Las implicaciones de la aplicación de estas políticas serán analizadas en el siguiente capítulo.

Fotografía 15
Paseo en el parque



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

También se podría estirar la existencia doméstica hacia el espacio público; por ejemplo, en la anterior imagen se retrata un paseo familiar en el parque, el domingo. La vestimenta, más elaborada y formal que de costumbre, expresa que este paseo tenía un carácter de extraordinario, no porque no fuese frecuente, sino porque merecía unas preparaciones distintas a las del día a día. En la imagen, la familia está representada, pero también lo están concepciones privadas sobre lo ordinario y lo extraordinario; estas se despliegan y materializan en el espacio, a través de algo tan cotidiano como la vestimenta.

Bachelard se cuestiona si “el espacio no es más que un ‘horrible afuera-adentro’” entonces, “¿dónde huir?, ¿dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos huir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos?” (Bachelard 2000, 189). De acuerdo con las reflexiones planteadas en este subtítulo, se podría responder a Bachelard tomando en cuenta que el espacio no es solo un afuera-adentro, sino que existen espacios intermedios, de transición, laxos y fluidos. Es el contexto social e histórico el que determina su naturaleza.

Fotografía 16
Fiesta en exterior



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

De cierta manera, las distintas sociedades también han respondido a ese tipo de preguntas a través de las mismas prácticas culturales. El sistema de organización espacial moderno y urbano propone un inquebrantable afuera y adentro; en respuesta, las sociedades han producido espacios y tiempos donde el adentro y el afuera se disuelven; por ejemplo, las prácticas del carnaval a lo largo la historia. También se han construido espacios de transición desde el cálido mundo privado hacia el exterior hostil; entre ellos, el barrio popular o el automóvil, que se convierten en extensiones de la intimidad del hogar y que permiten transiciones menos abruptas desde el espacio privado y hacia el espacio público.

En conclusión, cuando se recurre a hablar de las *indeterminaciones* y *mixturas del espacio*, se hace referencia a los momentos en que la frontera entre lo público y lo privado se vuelve difusa: cuando los espacios se combinan, o bien, se suspenden sus funciones. Ninguno de esos momentos carece de ritualidad o significado, por el contrario, están codificados.

1.3.2 ¿Escenarios o elementos mnemónicos?

En línea con las reflexiones anteriores, es hora de preguntarse si los distintos espacios fotografiados se pueden considerar como escenarios, es decir como elementos continentales; o si –de manera compleja– forman parte de las acciones llevadas a cabo en ellos y, por lo tanto, de la identidad de los personajes retratados, o sea si son elementos significantes. Para ello se presenta, a continuación, los resultados de la taxonomía en cuanto a espacios retratados:

Tabla 4

Resultados de taxonomía por espacios retratados		
Espacios	fotografías	Porcentaje
Terraza	53	16,4
Campo / espacio rural	38	11,7
Sitios de trabajo	30	9,3
Sitios de estudio	28	8,6
Parques / Ejidos	26	8,0
Estudio fotográfico	26	8,0
Balnearios	25	7,7
Plazas	20	6,2
Calles	17	5,2
Patios (interior de la casa)	14	4,3
Balcones	11	3,4
Habitaciones	10	3,1
Iglesia	7	2,2
Cocina / comedor	6	1,9
Otro	6	1,9
Sala	5	1,5
Hab. de la convaleciente	2	0,6

Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.
Elaboración propia

Para John Berger suele asumirse que las fotografías funcionan como registros automáticos o mecánicos, no obstante:

cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque sólo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. Esto es cierto incluso para la más despreocupada instantánea familiar. El modo de ver del fotógrafo se refleja en su elección del tema (Berger 1972, 6).

En este sentido, si evaluamos el álbum solo cuantitativamente se podría llegar a la errada conclusión de que la mayor parte de la vida de Luis Alberto Maya discurría en la terraza de su hogar.

Se podría explicar este porcentaje de representación debido a las muchas funciones de la terraza, de hecho a este espacio se le reconoce en general “un rol mixto, [entre] placer y actividad doméstica” (Traducción propia de Éditions Recherches Archéologiques du CNRS 1983, 72) y en este caso, la terraza se usó en el aseo corporal, el lavado de la vestimenta, la conmemoración de fiestas religiosas, días especiales, cumpleaños y más ocasiones²¹.

²¹ Las funciones que adquirió este espacio serán analizadas en los distintos puntos del Capítulo 2.

Fotografía 17
Día de la madre en la terraza



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En general:

la terraza ha sido siempre un lugar privilegiado de la vida de una casa [...]. Ofrece grandes superficies descubiertas adecuadas para convertirse en un excelente espacio de trabajo [...]. Las terrazas también pueden, debido a su posición alta, ser un lugar perfecto de placer; sobre aquello que nos ocupa, era el único lugar de la casa que se podía aprovechar en las estaciones calientes, de los vientos dominantes y del aire fresco de la tarde" (Traducción propia de Éditions Recherches Archéologiques du CNRS 1983, 72).

La posición alta de la terraza fotografiada otorga a la familia una visibilidad privilegiada del paisaje urbano, es decir que permite una especie de conexión entre el espacio doméstico y el espacio público de la ciudad. En este sentido la terraza funciona como la ventana de la *casa popular* descrita por Del Pino, para conservar el recuerdo del entorno "a manera de cuadro en la ventana, como una fotografía" (del Pino 2010, 38). Es decir que la ventana permite la conexión del hogar, o del espacio privado, con su contexto geográfico, y en esta función se asienta también una función estética y mnemónica.

Fotografía 18
Vista de El Panecillo desde la terraza



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

La terraza de la casa fotografiada, más que como una imagen del paisaje funciona como un observatorio semiesférico de la ciudad y de la geografía que le rodea. Y para quien observa el álbum, la terraza permite la contextualización de la casa y la familia en ese mismo entorno geográfico y social representado. Por ejemplo, la anterior fotografía es extraordinaria porque aun cuando fue realizada como un retrato de la niña que se encuentra en el centro, el enfoque del lente, aún por accidente, se dirige hacia El Panecillo. El fondo de la fotografía permite ubicarla temporalmente antes de 1971, año en el que se inició la construcción del monumento de la Virgen de El Panecillo que hoy corona esta colina. Las fotografías realizadas en la terraza permiten precisamente observar aquello que se encuentra fuera de casa.

No obstante, retomando el criterio de Berger, se puede entender más bien que el fotógrafo –consciente o inconscientemente– decidió representar ese espacio más veces que los otros bajo otros criterios. Las EFE también plantean que, para el fotógrafo, este

espacio “era parte de su carta de presentación”²², es decir que formaba parte de su identidad. Dicho de otra forma, la terraza se representa con mayor frecuencia no solo debido a explicaciones prácticas, sino que, en este caso, la terraza funciona como signo. Es decir que representa un espacio de alegría, unidad familiar, descanso, ocio y, en último término, el escenario que el fotógrafo añora mientras se encuentra lejos de su familia. Por ejemplo, en la siguiente fotografía se representa una reunión en la que participan los hijos, ya jóvenes, con sus amigos.

Fotografía 19
Celebración en la terraza



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Los demás espacios representados dentro del hogar atraen distintas memorias. En términos generales²³, durante la infancia, la casa se imagina como el espacio de protección y cuidado. La repetición de las acciones que conforman el día a día –en último término la reproducción de la vida– permite el reconocimiento del espacio habitado como una extensión del yo/nosotros; o –dependiendo de la cosmovisión– el yo/nosotros como una extensión del espacio. En cualquiera de los dos casos, los significados que se asignan a los espacios habitados, a través de distintos procesos

²² Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

²³ Con excepción de los casos donde el espacio doméstico ha sido dominado por relaciones de violencia explícita o sistemática.

psicológicos, culturales o sociales, forman parte de una red más compleja de valores compartidos.

Las relatorías que acompañan las fotografías de estos espacios retoman permanentemente el recuerdo de la experiencia infantil. De hecho, distintos autores ilustran la relación entre la identidad, el espacio y la memoria a través de los recuerdos de la infancia. Bachelard considera que “los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas” (Bachelard 2000, 29). Por su parte, De Certeau piensa que cuando el espacio se practica atrae la remembranza del pasado: “Practicar el espacio es pues repetir la experiencia jubilosa y silenciosa de la infancia [...]; la infancia que determina las prácticas del espacio desarrolla enseguida sus efectos, prolifera, inunda los espacios privados y públicos, deshace sus superficies legibles” (De Certeau 2000a, 122).

En este sentido, se podría hablar de la existencia de un tipo específico de memoria correspondiente a las etapas más tempranas de la vida, donde la experiencia del espacio determina el futuro de nuestra relación con el mismo. Se puede añadir también que estos recuerdos suelen estar atravesados por información adquirida a través del cuerpo y sus sentidos. Es frecuente que las personas recuerden la experiencia en el espacio a través de olores, sonidos, sabores y texturas propios de lo que reconocen como hogar; además de las imágenes.

El hogar

La casa que participa de estas representaciones se podría categorizar dentro de lo que Norberg-Schulz llama arquitectura espontánea: no es un edificio monumental, construido a partir de un elevado nivel de abstracción, sino que se erigió en función de las posibilidades de sus dueños (económicas, territoriales, culturales) y de acuerdo con las convenciones arquitecturales de la época y de su medio. De acuerdo con Inés del Pino, la construcción de la casa popular no se ciñe a planificaciones rígidas, sino que “lo habitual es que se produzcan cambios sobre la marcha de la obra” (del Pino 2010, 45).

Los planos aprobados de su construcción datan de 1949, aunque es probable que la casa haya sido levantada algunos años antes, debido a que una de las costumbres entonces era construir y después legalizar la edificación. Su estilo es neocolonial de periodo republicano. Para del Pino, “detrás de cada fachada hay un deseo de ascenso

social que se percibe en el simbolismo de los materiales y en la altura de la edificación" (del Pino 2010, 58). En este sentido, la fachada –aunque neocolonial– también junta elementos de otras corrientes. Posee balcones, que fueron adornados con geranios en el pasado, farolillos y atavíos en yeso. El adobe, en las paredes auto portantes (estructurales), y el bareque, en la construcción de los pisos, son los materiales más utilizados, además de la madera. La edificación posee un patio central, compartido con la residencia contigua durante los primeros años de su construcción, de acuerdo con los planos de construcción de ambas casas. De hecho, de acuerdo con los relatos familiares, no fueron solo dos las casas construidas por la madre del fotógrafo, sino que fueron cuatro. De acuerdo con Lucas Achig, “la división de la propiedad por herencias o por compra ventas en partes, los traspasos, etc., han sido otros factores importantes en de la estructuración social y espacial este sector [el centro de Quito], para esta época [en la primera mitad del siglo XX]” (Achig 1983, 63).

En términos arquitectónicos, el patio central proviene del diseño español, estilo heredado en toda Latinoamérica y replicado frecuentemente en el Centro Histórico de Quito. Este elemento tiene la ventaja de permitir ventilación e iluminación naturales en el interior de la casa. Sobre los patios centrales en las construcciones tradicionales del centro histórico quiteño Peralta señala que

la organización de habitaciones alrededor de un patio no pertenecía a la experiencia de vida de los pobladores autóctonos, los que obligados a usarla la adaptaron según sus necesidades y vivencias. Posteriormente, el costo del suelo urbano llevó a la densificación, disminución dimensional de los espacios y a una tendencia a la eliminación del patio reduciendo los espacios colectivos a la circulación (pasillo, corredor) (Peralta 1995, 70).

Por su parte, para Prost los puntos de recepción, como el patio permiten una “transición entre la vida privada propiamente dicha y la existencia pública” (Prost 2001, 20). La casa del fotógrafo, que posee cuatro plantas, se utilizó de la siguiente manera: las habitaciones de la planta baja fueron locales de tiendas y habitaciones de alquiler; en la segunda planta se ubicaron dos departamentos, también en renta y la tercera y cuarta planta fueron ocupados por los dueños. El último piso poseía además una terraza. Hacia el fondo del terreno se tenía un patio trasero y una huerta. Podría decirse que existen distintos órdenes expresados en esta casa, la fachada que separa el espacio público del privado sirve también para brindar una imagen de la familia al exterior. Una vez adentro, esta separación se repite entre los espacios semipúblicos o de transición (patios

y zaguanes), así como en la distribución horizontal de la casa: los primeros pisos se alquilaron y los últimos pisos se ocuparon por los dueños.

Este fenómeno que podría parecer singular se generalizó en el centro histórico quiteño, hacia mediados del siglo XX, como consecuencia de la segregación urbana fomentada por los distintos planes reguladores de la ciudad. Lucas Achig indica al respecto que durante este periodo las clases populares ocuparon con mayor fuerza sectores del centro, hasta entonces restringidos a unas élites de corte aristocrático. Paradójicamente, para Achig, estas mismas élites habían fomentado esta “invasión paulatina” dividiendo las viviendas “verticalmente la ocupación de pisos altos para los propietarios, pisos bajos para la servidumbre y horizontalmente: hacia la calle propietarios, hacia atrás inquilinos y servidumbre” (Achig 1983, 63).

En el álbum, algunas habitaciones de la casa, además de la terraza, son escenarios frecuentes e incluso repetitivos. De acuerdo con Martha Langford, en la fotografía familiar “la repetición constituye otro elemento mnemotécnico de fijación. Los álbumes están repletos de repeticiones, las situaciones se reviven o se recrean con ligeras variaciones; con frecuencia las imágenes se repiten con disposiciones diferentes” (Langford 2013, 64). Es decir que existen unas convenciones sobre la imagen que se repiten con particularidades. También se puede señalar que las convenciones representadas en la imagen, son también convenciones en la vida cotidiana; Mona Chollet, parafraseando a Christopher Alexander –arquitecto–, retoma la idea de que la vida cotidiana está “constituida por una cantidad asombrosamente limitada de acciones que se reproducen sin fin” (2017, 257).

Para el fotógrafo, el espacio privado constituye un espacio de felicidad y realización. La perspectiva temporal que se adopta hoy en esta investigación permite ver, incluso en esas imágenes de carácter doméstico, que el espacio privado retratado asiste a un proceso cultural influido por una puesta en valor de la arquitectura colonial y neocolonial (Peralta 1995, 77) debido a la arquitectura de la casa, pero además las imágenes se producen en el contexto de un proceso social, económico y geográfico de transformación urbana, que permite la ocupación social de esta zona o barrio, por este tipo de sujetos y este tipo de familias.

Hasta aquí se ha presentado al álbum como un relato visual, sobre la vida de su autor, donde distintos personajes –principalmente familiares– son representados en una dimensión diacrónica, es decir en una temporalidad extendida. También se han señalado las particularidades de la creación de este registro y las complejidades que su estudio ha

planteado. En el siguiente capítulo, se podrán encontrar reflexiones sobre el uso específico de los espacios representados, las convenciones de su representación y el significado de su reproducción.

Capítulo segundo

El espacio fotografiado y sus intersecciones

Después de describir los aspectos fundamentales del álbum familiar de Luis Alberto Maya –a saber: su historia, los personajes que participan en la narración y los espacios que retrata–, en este capítulo se problematizarán los cruces de representación entre espacios, personajes y actividades. También se presentarán las divergencias testimoniales que surgieron a partir de la revisión del álbum en las entrevistas de foto–elucidación. Y, a modo de cierre, se notarán los espacios que no se han incluido en la narración.

2.1 Personajes [no] naturales de ciertos espacios

La representación fotográfica de los personajes que conforman la narración de este álbum comparte ciertos patrones, comunes a la cultura popular. En este subtítulo se presentarán y analizarán los cruces entre la representación de espacios y personajes, es decir en qué lugares se fotografían a qué personas y qué significados acompañan estos cruces. Estos escenarios que se presentan a continuación se han problematizado a partir de las EFE y de la observación del álbum. En un primer momento se presentarán los espacios que ocupan las mujeres (hijas y esposa), debido a que son los personajes más representados en el álbum. Después, se analizarán los escenarios del trabajo y la vida pública y las personas retratadas en ellos. Finalmente se analizará la curiosa representación de la habitación de una de las hijas, que se hallaba enferma para entonces.

2.1.1 Mujeres acompañadas afuera

El reparto de espacios de la vida moderna está atravesado por la constitución de roles de género contemporáneos, expresados en la organización de la dimensión cotidiana de la vida. De acuerdo con Scott “se han invocado diversas representaciones de la masculinidad y la femineidad para [...] poner a grupos e individuos en su lugar” (2008, 102). Para Burke “existe una multitud de escenas callejeras y de género que merecerían un estudio cuidadoso por parte de unos ojos atentos a la representación de los espacios y los papeles reservados a la mujer” (2001, 139).

La normalización de la permanencia de un género en un determinado espacio es un ejercicio que implica también política y poder, además de afirmar roles socialmente contruidos. Es posible señalar que, en una familia, el reparto de los roles entre padre y madre da paso a una suerte de encargo del poder a las mujeres en el espacio doméstico, debido a que se lo constituye como el espacio natural del desarrollo de su vida. Prost indica al respecto que

puede discutirse si este reparto correspondía a la realidad o era más bien una engañifa: podemos decir [...] que al ser la vida pública lo más importante, la vida doméstica constituía para las mujeres una relegación; inversamente, se puede subrayar la importancia central de los valores domésticos en esta sociedad en la que el individuo valía en tanto era miembro de su familia y en la que no había más éxito que el familiar para así sostener que las mujeres, al controlar la esfera doméstica ejercían de hecho un poder decisivo. Para la historia de la vida privada, parece más pertinente señalar aquí que el espacio doméstico era indudablemente el terreno acotado sobre el que ejercía su poder aquella a la que se llamaba [...] la “patrona” o el “ama de casa” (2001, 67).

Fotografía 20
Alicia y los niños



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Hacia el final de esta reflexión, Prost observa que el espacio privado, si bien permite el ejercicio de un poder por encargo, es un “terreno acotado” de acción para las mujeres. Es precisamente en este espacio donde las mujeres del álbum son representadas, pero no solamente en una versión que privilegia la representación del

cumplimiento de las funciones asignadas a su género, como en la anterior fotografía donde la esposa está representada rodeada de sus hijos, sino que se observan también representaciones del poder encargado, por ejemplo en la fotografía siguiente, donde los personajes principales del cuadro son el padre, la abuela y la madre; en esta imagen, las mujeres adultas están sentadas en sillas decoradas y son objeto de alguna suerte de agasajo especial –probablemente el día de la madre– y el padre, se ve, no está siendo celebrado, pero su presencia legítima y acompaña a las mujeres que regentan la casa.

Fotografía 21
Celebración del día de la madre



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Las mujeres de la familia fueron representadas en el álbum con mayor frecuencia en la terraza; las hijas aparecen cuarenta y dos veces en este espacio y la esposa veinte y dos. Los demás espacios en los que son retratadas, las mujeres aparecen con una frecuencia mucho menor. El espacio de la terraza, como el lugar de la celebración es una muestra del poder por encargo. De acuerdo con Prost, “la conquista de la vida privada pasa por un reparto entre el marido y la mujer de territorios domésticos y poderes” (Prost 2001, 68). En la fotografía anterior se representa una celebración en el espacio de la terraza. En ella, los adultos se encuentran sentados en sillones y ocupan un lugar central, tanto en la disposición del espacio, como en la fotografía. Las mujeres comparten el lugar del privilegio, al lado del padre de familia.

Los recuerdos admiten que “había una marcada división del trabajo, [el] papá era el que sostenía a toda la familia desde la perspectiva económica y [la] mamá era la

encargada de los quehaceres domésticos”²⁴. Y a esta división sexual del trabajo le seguía una división sobre los espacios que estaban permitidos ocupar. De acuerdo con Jelin, “para las mujeres, la calle era el sinónimo de vicio y prostitución” (2016, 58) y en este sentido, el espacio público era ocupado por las mujeres en compañía y bajo supervisión. En el álbum, el segundo espacio que más ocupan las hijas es su escuela y colegio femenino, regentado por monjas, donde la supervisión forma parte de las “fortalezas” del mismo establecimiento.

Fotografía 22
Formación en la escuela María Auxiliadora



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Una muestra de ello es la anterior fotografía; la distancia que el fotógrafo toma para capturar la imagen no permite distinguir quién, entre todas las niñas retratadas es hija de la pareja; sin embargo, es interesante observar la formación en el patio, como una práctica frecuente en los colegios religiosos, y cómo esta se retrata seguido en el álbum.

²⁴ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Fotografía 23
Descanso en el parque de Tulcán



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En el caso de la madre el segundo tipo de espacios que más ocupa es parques y plazas, donde se encuentra acompañada permanentemente por su esposo, hijas e hijos. No existe ninguna fotografía de ella sola en el espacio público. En la anterior imagen, por ejemplo, se retrata a la familia entera en el parque de Tulcán. Se reconoce la figura de la madre, una vez más acompañada en el espacio público. Como lo señala Bourdieu, este fenómeno se explica en base a “la división entre los sexos [que] parece estar ‘en el orden de las cosas’, como se dice a veces para referirse a lo que es normal y natural, hasta el punto de ser inevitable” (Bourdieu 2000, 21).

En el álbum, la vida pública se representa en algunos espacios donde se asienta una especie de orden social, como las escuelas a las que asistieron los hijos del fotógrafo y los sitios donde él trabajó. Varias fotografías muestran el orden y la disciplina de estos espacios. Por ejemplo, en la siguiente fotografía se retrata la planta de profesores y profesoras del Colegio Ricardo Jaramillo donde el fotógrafo trabajó

durante los primeros años de la década del 60 del siglo pasado²⁵. La disposición de los personajes es frecuente en este tipo de fotografías de escenarios escolares.

Fotografía 24
Planta docente del Colegio Ricardo Jaramillo



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Lo que llama la atención es que en esta fotografía hay mujeres ocupando sitios de trabajo, mientras las mujeres de la familia no están representadas en ningún tipo de trabajo fuera del doméstico. Durante el siglo XX el trabajo femenino, fuera del hogar pasó de ser considerado una deshonra o una necesidad forzosa en las clases populares a una vía de emancipación, a través de la independencia económica. Esto tiene que ver con la división sexual del trabajo tradicional, y con la jerarquización social que suponen estas diferencias entre hombres y mujeres. En esta fotografía, si bien no es de las primeras que retrata la inclusión de la mujer en el mercado laboral formal, permite seguir “la pista de la alfabetización de la mujer y su actividad laboral a través del tiempo gracias a las imágenes” (Burke 2001, 142).

En el análisis de los espacios que más ocupan las mujeres fotografiadas del álbum, en tercer lugar, están los espacios relativos al trabajo formal. Es interesante que, en todos estos momentos fotografiados, las mujeres de la familia –esposa e hijas– estén solamente de visita. Por ejemplo, en la siguiente fotografía, tomada a inicio de los años 70, están representadas tres hijas, dos hijos, la pareja y dos amigas de la familia, en el

²⁵ Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

antiguo aeropuerto de Quito. En ese sitio trabajaba el esposo de la primera hija de la pareja, quien es probablemente el autor de esta fotografía.

Eduardo Kingman (2016, 288), quien ha trabajado sobre distintos aspectos de la ciudad quiteña del siglo XX, explica que la ciudad, aun cuando daba cabida a la modernidad, “se veía enmarañada por la hacienda y por todo un sistema de violencias cotidianas que marcaban las relaciones de género, clase, raza, incluyendo los propios tratos entre los ciudadanos”.

Fotografía 25
Visita al aeropuerto



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Si se toma en cuenta el contexto de la Fotografía 28, se puede considerar que, en el álbum, los espacios del trabajo, aun cuando fuesen impulsados por mujeres, no son escenarios que ellas ocupan, más que como visita. Es necesario tomar este análisis como una lectura específica de estas imágenes y de esta familia; esta forma de organizar el espacio y las actividades que en él ocurren, a partir de criterios de género, es algo que, en muchos otros contextos socioeconómicos, aún en la ciudad de Quito, ya no ocurrían. Esto por ejemplo, lo demuestra Ana María Goetschel (2007, 291), historiadora que investigó

cómo en medio de la constitución del campo educativo en la primera mitad del siglo XX, un grupo de maestras de avanzada [...] utilizó los recursos generados por el laicismo y la educación activa para provocar cambios en la educación de las mujeres, así como para abrir nuevas posibilidades de su participación en el ámbito público (Goetschel 2007, 291).

Lo que indica que, aunque en muchos sectores sociales la labor de las mujeres fuese principalmente doméstica y separada del mercado laboral formal, en muchos otros las mujeres utilizaron distintos recursos para ocupar espacios y medios que antes les habían sido restringidos. En todo caso, esta fotografía representa que la salida de las mujeres hacia los espacios públicos y hacia el mercado laboral, en el siglo XX, no fue un proceso homogéneo y que se dio de una vez por todas, sino que ocurrió de manera irregular, a partir de la negociación entre generaciones y que estuvo condicionado por diversos factores, que afectaron de maneras específicas a distintos sectores de la sociedad quiteña.

2.1.2 La vida pública

A inicios del siglo XX, de acuerdo con Peralta, "las obras fueron transformando a la ciudad, se multiplicaron los espacios públicos cerrados y abiertos". Quito, que se conocía como "la ciudad de las tres plazas principales", empezó a tener "otros espacios abiertos: el parque en vez de la plaza y la avenida en lugar de la calle, como el Paseo de la Alameda, la avenida 24 de Mayo y el Parque Centenario" (Peralta 1995, 76).

Fotografía 26
Vista de la Plaza de San Francisco



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En el álbum de Luis Alberto Maya, el espacio público se representa en fotografías convencionales de la ciudad, precisamente de sus plazas y parques. Por ejemplo, la siguiente fotografía muestra la Plaza de San Francisco, fotografiada desde la entrada de la iglesia que se sitúa al lado de la misma plaza.

Pero también hay fotografías menos convencionales del espacio público. Por ejemplo, en las siguientes fotografías se retratan los buses que formaban parte de un emprendimiento familiar, anterior al matrimonio de la pareja. En cierta medida, el álbum al retratar el espacio público está también retratando la modernización de la ciudad.

De acuerdo con los relatos domésticos estos fueron los primeros buses en funcionar en Quito; negocio que surgió por iniciativa de la madre del fotógrafo que, antes de incursionar en este tipo de transporte, había administrado servicios de carretas acarreadas por caballos²⁶.

Fotografía 27
Buses del circuito Colón-San Diego (1)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Estas fotografías hablan de la participación de los sectores populares en la creación de un sistema de transporte interno automatizado, lo que constituye un evento extraordinario que se inscribe en el proceso de modernización de la ciudad de Quito y representa la pujanza de los sectores populares de la época y su participación en la conformación urbana de Quito. Ya que las imágenes fueron capturadas antes de que se conforme la familia retratada en este álbum, se estima que se realizaron hacia finales de los años 30 o inicios de los 40.

²⁶ Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Fotografía 28
Buses del circuito Colón-San Diego (2)



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

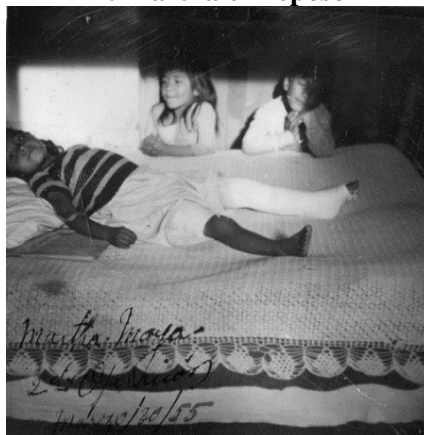
2.1.3 La habitación de la convaleciente

De acuerdo con Perrot, existen dos tipos de enfermos: el

impedido ‘horizontal’, constantemente echado, el más vulnerable de las dos clases y el ‘vertical’, el que va de su lecho al sillón. La posición del cuerpo condiciona la diferencia de riesgos que eventualmente, se pudieran cernir sobre el paciente y, asimismo, los cuidados recomendados a quienes le ayudarán en su domicilio (Perrot 2011, 259).

Las fotografías que motivan esta sección son dos. La protagonista de ellas Martha, hija del fotógrafo, que en 1955 sufrió un accidente, a causa del cual quedó impedida de forma horizontal, siguiendo la nominación de Perrot.

Fotografía 29
1. Martha en reposo



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En la anterior imagen se encuentra una niña, acostada en una cama, inmovilizada desde la cintura hasta los pies, a través de yesos que cubren por completo la pierna izquierda y parte de la pierna derecha. La imagen no es tan clara, pero permite suponer que también la cadera está recubierta por este material, debido a la abertura que tienen las piernas de la niña. A su lado, su hermana y su hermano la acompañan.

Fotografía 30
Martha en reposo tomando luz del sol



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

La anterior fotografía, que retrata a la misma persona, indica con más iluminación su lecho, intencionalmente colocado cerca de un balcón para que la niña reciba el sol. En el cuadro le acompaña la mitad de la imagen de una niña, probablemente su hermana, que carga en brazos a un bebé. De acuerdo con Perrot

la habitación del enfermo, era en un principio, el lugar en el que descansaba el grabataire (impedido, inválido o tullido), vocablo francés que sirve para designar a una persona inmovilizada en el grabatus, término latino, a su vez que se empleaba en la antigua Roma para designar el catre o piltra en que dormían los soldados, la yacija de los esclavos o el miserable jergón que utilizaban para dormir tanto los pobres como los filósofos que hacían profesión de estoicismo (Perrot 2011, 258).

En este sentido, la condición de la hija como convaleciente se caracteriza, en las imágenes, por su reposo inmóvil y permanente en la cama, pero también por los cuidados expresados en la compañía. El recuerdo de la habitación, de la cama, de las almohadas y demás enseres que le acompañaban es vívido aún ahora, en el presente,

para Martha Maya²⁷ que recuerda sobre la disposición exacta de su habitación, en el periodo en el que permaneció en reposo. Se puede decir que habitó ese espacio a lo largo de su convalecencia a través de la mirada; aun cuando su movilidad se haya visto reducida, si se entiende que la práctica del habitar posee una dimensión imaginaria que no se reduce al desplazamiento práctico solamente, sino también a la observación y al recuerdo.

2.2 Tiempo libre y espacio

Al pensar en el uso del tiempo libre en la ciudad de Quito, a mediados del siglo XX, para Achig (1983, 62) resulta fundamental considerar el elemento de la segregación económica del espacio en el aspecto de recreación. Él considera que “los sectores dominantes de la ciudad lo creían de su exclusividad” y en función de estos intereses los grandes espacios abiertos y públicos se convirtieron en elementos útiles para la “especulación de la tierra urbana en razón de [sic] la elevación de la plusvalía de los terrenos cercanos a los centros de recreación”. Achig continúa más adelante analizando cómo el Consejo de Quito priorizó, en 1945, la atención a la zona aledaña al parque de La Carolina por considerarla “la más importante de Quito” (Achig 1983, 62). En este análisis se encuentra la razón de que los espacios de recreación retratados en el álbum sean lugares lejanos del centro, espacio donde habitaban y habitan hoy las clases populares, de los cuales se recuerda siempre el largo viaje que les antecedió²⁸. De ahí que, disfrutar el tiempo libre, sea en el álbum, salir al espacio rural.

2.2.1 Balnearios y rehabilitación del cuerpo

Para Prost “la rehabilitación del cuerpo constituye sin duda uno de los aspectos más importantes de la historia de la vida privada. Modifica en efecto la relación del individuo consigo mismo y con los demás” (2001, 89). En las fotografías que se incluyen a continuación se retratan prácticas relativas al ocio y al cultivo del cuerpo en el uso del espacio público.

²⁷ Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

²⁸ Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Fotografía 31
El fotógrafo descansado en un balneario



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En la anterior imagen se encuentra el dueño del álbum, dentro de una piscina, mirando hacia la cámara, rodeado de personas desconocidas que comparten el espacio de este complejo deportivo.

Fotografía 32
Las hijas en un balneario



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Los hijos recuerdan²⁹ que la llegada a estos lugares era antecedida por largos viajes desde la ciudad hacia zonas consideradas rurales. En este tipo de viajes se visitaban generalmente los balnearios de El Tingo, La Merced, San Antonio, La Mitad del Mundo o Cununyacu. Ninguno de estos lugares se encontraba cerca de la ciudad, para llegar a ellos había que salir de ella y viajar varias horas. Esta práctica se heredó a la siguiente generación en base a la misma necesidad de salir de la ciudad en búsqueda de espacios de relajación.

²⁹ Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora. Y Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

2.2.2 Salir al espacio rural

De acuerdo con Inés del Pino (2010, 43), los escenarios rurales no son referentes en la construcción de la *casa popular*, por el contrario, en su edificación todo lo relativo a dicho paisaje se niega. A pesar de ello, quienes provienen de entornos rurales y habitan en la ciudad repiten “formas de vida rural” en sus hogares. En ese sentido, la misma casa de familia retratada en el álbum cuenta con grandes patios utilizados intermitentemente como huertas hasta la segunda mitad del siglo XX, práctica que lamentablemente no está representada en el álbum.

Fotografía 33
En la estación de tren del Quinche



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Esta reflexión sobre el espacio rural es solo el motivo para señalar que el álbum muestra varias fotografías de viajes y paseos vacacionales hacia espacios rurales. Es decir que, aunque el álbum no muestra los vestigios rurales (o agrícolas) que quedan en la casa, sí muestra la ruralidad como el evento vacacional. Para Prost, las vacaciones, temporadas de descanso que surgen a partir del sistema de urbanidad, “no son un momento ni un lugar, sino un estado de espíritu valorado como tal” (2001, 118); esta idealización de las vacaciones y del viaje sí existe en el álbum familiar de Luis Alberto Maya. En la anterior fotografía, por ejemplo, se observa a la esposa del dueño del álbum junto a cuatro de sus hijos, posando desde las ventanas de un tren. La inscripción realizada por el fotógrafo indica que esta fotografía fue realizada en la estación de trenes del Quinche. El tren es el elemento extraordinario de este momento fotografiado, que representa el viaje.

2.3 Divergencias testimoniales

Para Annette Khun (1991), los álbumes tratan sobre la memoria, en tanto historias de un pasado compartido por un grupo de personas; el compartir de las imágenes produce al grupo como una familia. La práctica individual de ordenar las fotografías en un álbum significa construir la historia del individuo en la familia (Kuhn 1991). En este sentido el recuerdo de los momentos a través de la revisión de álbumes permite una “unión entre memoria personal e historia social, entre el mito público y el inconsciente personal” (Holland 2003).

El álbum puede llegar a explicar la manera en la que una familia se organiza, pero también hace referencia a aquello que las familias ocultan, sus ritos y demás prácticas de autorrepresentación (Silva 1998). Así una fotografía de familia “puede ocultar y revelar”, sin embargo, lo que dice no terminará en “el círculo cerrado que parece representar. [Puesto que] siempre seremos devueltos a una comunidad interpretativa y encarados con el reconocimiento de la diferencia y el disenso” (Holland 2003). Es decir que la revisión de estas imágenes en familia traerá consigo la posibilidad de recuerdos diversos sobre los mismos acontecimientos fotografiados. A esos recuerdos diferentes unos de otros, surgidos en el marco de las EFE, y vaticinados por la literatura especializada, en este trabajo se han nombrado *divergencias testimoniales*. Existen más de las que se ha decidido presentar; pero en todo caso, a partir de estas se pueden entender las memorias y sentidos cotidianos de la época, tejidos en torno a las nociones de raza, poder, género y espacio.

2.3.1 La madre del fotógrafo: su vida y su origen étnico

En el álbum existen varias imágenes en las que se retrata a la madre del fotógrafo, Margarita Segovia. Los comentarios que las acompañan brindan la impresión de una señora fuerte y trabajadora. Aunque se conoce muy poco sobre los aspectos formales de su vida –su fecha de nacimiento, la edad que llegó a tener– cada entrevistado reconoció su liderazgo. Una de sus nietas recuerda que ella era “la cabeza para todo” además de “*entradora*, porque en ese tiempo en que las mujeres no hacían ninguna de esas cosas, ella estaba al frente de las construcciones”³⁰, en referencia a las edificaciones que realizó para la venta y para heredarlas a sus hijos.

³⁰ Maya, Mary. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Fotografía 34
Celebración del día de la madre



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

La otra entrevistada recuerda que ella “trabajaba de todo”³¹, en referencia a las múltiples ocupaciones que adquiriría en búsqueda de la supervivencia familiar, situación frecuente en la economía popular de inicio de siglo XX, tal como describe Kingman (2016) en la noción de *trajines callejeros*.

Los resultados de la EFE realizada con las hijas del fotógrafo, en este aspecto muestran que hay un consenso en reconocer su capacidad para trabajar, a pesar de las restricciones formales de la época, así como la existencia de una suerte de barrera a causa de su género. Sin embargo, dejan de lado el aspecto racial de su abuela; algo que en la EFE realizada a los hijos del fotógrafo se convirtió en un tema central.

Por su parte los hijos del fotógrafo, que también reconocen su laboriosidad y honestidad, difieren en el origen étnico de su abuela. Para uno de ellos la abuela era indígena y para el otro “no necesariamente”³². Es interesante notar aquí que las posiciones no están expresadas de manera absolutamente opuesta ya que al expresar el “necesariamente” se deja una puerta para otro tipo de información que complejiza las dos posturas.

En la discusión buscaron probar sus puntos a través del recuerdo de la vestimenta de la abuela, de su origen como migrante y de sus costumbres. Señala el primero que en otras fotografías “se ve que su vestimenta es indígena, habría que diferenciar la tipología de la vestimenta, pero es indígena”³³. Para el otro su “vestimenta

³¹ Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

³² Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

³³ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

no era indígena, pero los papás de ella pudieron haber sido indígenas”³⁴, es decir que el ser o no ser se zanjaría en la vestimenta; dicho de otra manera, aunque su origen haya sido ese, la abuela habría dejado de ser indígena al vestirse como mestiza.

Fotografía 35
Paseo en camioneta



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Para Deborah Poole, la raza “es una categoría resbaladiza y a menudo vacía” porque puede cambiar de posición en función de los significados propios del momento histórico, pero además “es tanto visual como no visual, tanto científica como ‘popular’, es fija y a la vez siempre cambiante” (Poole 2000, 26). Es decir que la noción de raza está condicionada por su función específica en el momento estudiado. A menudo la raza sirve como un principio de taxonomía, que incluye no solo una descripción fenotípica, sino la asociación de determinado “valor social relativo” a un tipo fisionómico (Poole 2000, 24). Para pensar contextualmente sería necesario recordar que el inicio del siglo XX en Ecuador albergó “un proceso complejo de formación de nuevas identidades en condiciones en las cuales las antiguas aún eran dominantes. Un obrero [urbano], además de su ubicación clasista, seguía siendo percibido a partir de clasificaciones raciales” (Kingman Garcés 2016, 287).

En este sentido, el principal elemento que permitió discutir a los entrevistados sobre la “raza” de la abuela fue la vestimenta, un elemento por demás visual de la

³⁴ Maya, Fernando. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

identidad. Cuando este se agotó, surgieron otros, por ejemplo, recordar que cocinaba con leña en su departamento, o que en su cocina criaba cuyes³⁵. Para Deborah Poole,

La construcción de la raza en un retrato de familia andino era el producto de la postura, la ubicación y la proporción. Estas convenciones formales establecían los limitados márgenes al interior de los cuales los individuos podían manipular las adscripciones “racializadas” de etnicidad puestas ante ellos por una sociedad en la cual cada relación social estaban encuadrada necesariamente por las etiquetas de mestizo, blanco, indio y cholo (Poole 2000, 249).

Es decir que Poole propone que se puede identificar, rastrear la raza a través del análisis de elementos formales de la fotografía y de rasgos corporales del personaje – como la postura– en tanto convenciones. Sin embargo, reconoce también que en este limitado marco de convenciones existe un margen de negociación que manejarían los personajes para verse más o menos racializados.

El recuerdo sobre la abuela nos dice que “como era de origen indígena había una tendencia a quererle discriminar” cuando buscaba atención en los servicios estatales³⁶. El recuerdo también nos dice que la abuela era “una migrante, [...] de Cotopaxi”³⁷. Para Kingman, a inicios del siglo XX

los cambios [...] en la estructura agraria habían provocado la expulsión de población de otras provincias, en particular, indígenas (como Cotopaxi y Chimborazo) a la ciudad de Quito; pero esa población, recién incorporada, era percibida como no moderna, rechazada y sujeta a distintas formas de violencia simbólica (Kingman Garcés 2016, 289).

Debido a que esta investigación no se plantea como una genealogía, lo que queda por resolver no es si Margarita Segovia se consideraba indígena, o era considerada por la sociedad como tal –aunque existen elementos que dirían que sí–; sino que interesan los caminos a través de los cuales el elemento racial se convierte en una parte tan importante de la identidad del ser querido en el recuerdo, el tiempo y los cambios culturales que han tenido que pasar para que sus nietos hablen de ello a través de las palabras “raza” o “indígena”, la forma en la que la abuela –como una estrategia de supervivencia y movilidad– fue poco a poco cambiando las prácticas que podían identificarla como indígena.

³⁵ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

³⁶ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

³⁷ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

Fotografía 36
Margarita Segovia en fiesta infantil



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

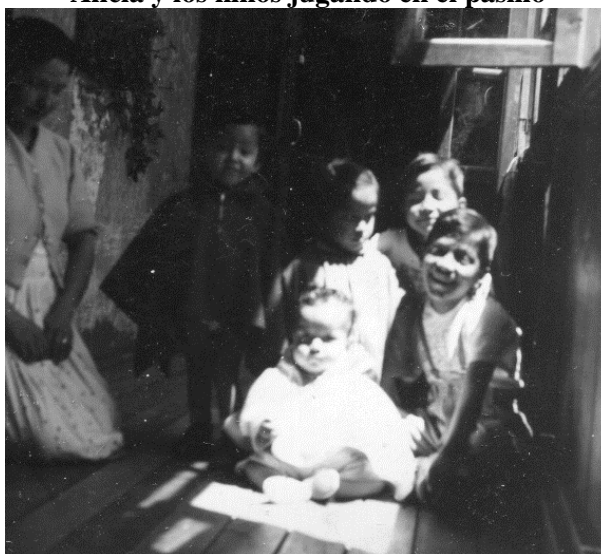
Este proceso –si se quiere– de *blanqueamiento* de la abuela se heredó entonces a las siguientes generaciones, primero en la práctica de la invisibilización de su identidad indígena en la vida urbana quiteña de inicios y mediados del siglo XX y segundo en la invisibilización de su identidad indígena en la autoconsciencia de sus herederos. La fotografía que precede este párrafo se puede entender como una metáfora; en la fiesta infantil en la que se incluye una representación diversa de las generaciones que incluyen la familia, la abuela está sentada, casi oculta en la sombra que genera la puerta del departamento.

2.3.2 El recuerdo de la madre y la fotografía de la esposa

El álbum está lleno de imágenes en las que aparece la esposa del fotógrafo, casi siempre cercana a sus hijos, en poses tradicionales de estudio fotográfico, paseando en las plazas o parques de ciudades cercanas u ocupándose de las tareas del hogar junto a sus hijos. El conjunto de estas representaciones brinda la impresión de una mirada cariñosa por parte del fotógrafo, y de una mujer tierna, entregada al trabajo doméstico y al cuidado de sus hijos.

Por ejemplo, la fotografía que sigue a este párrafo muestra en el centro del cuadro a los hijos de la pareja siendo cuidados de cerca por su madre. La posición corporal de la mujer tiene un aire de dedicación, ternura y sumisión; es extraño cotejar esta imagen con los testimonios de las EFE debido a que las hijas consideran que esta representación no corresponde a la forma de ser de su madre.

Fotografía 37
Alicia y los niños jugando en el pasillo



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En su testimonio, los dos hijos señalaron que su madre, es decir la esposa del fotógrafo, fue quien asumió su crianza directa. Ambos recuerdan su trabajo como una tarea estoica, en referencia a la compleja situación familiar que suponían los constantes y largos viajes de trabajo que realizaba su esposo. Sobre esta visión, difirieron las entrevistadas. Aunque ellas también consideran que su crianza fue una tarea difícil, ellas señalaron que una parte importante de las actividades domésticas de reproducción cotidiana recaía en las demás mujeres de la familia, incluso desde su infancia.

A través de ejercicios de reproducción social y disciplinamiento a cargo de la madre –en algunos casos bajo la vigilancia de sus hermanos varones–, las hijas adquirían el hábito del trabajo doméstico. Las hijas acumulaban una doble jornada, debido a que sus obligaciones incluían las labores domésticas, los estudios y, a partir del desarrollo de su vida profesional, también su participación en el mercado laboral. Frases como “¡Qué dura era la vida!”³⁸ se repiten cuando las hijas recuerdan las responsabilidades domésticas que cargaban en el hogar paterno. Al interpretar estos testimonios es necesario tener presente que, durante la época, esta forma de educar a las mujeres se aprobaba o permitía desde distintas instituciones.

Probablemente esta es una de las mayores divergencias testimoniales en cuanto al recuerdo de la experiencia infantil y juvenil que tienen los hijos y las hijas de la pareja. En el presente, dos de sus hijos, reconocen que “no eran justas ese tipo de

³⁸ Maya, Martha. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

relaciones”, principalmente porque “había mucha recarga de trabajo en las hermanas mujeres”³⁹. Sin embargo, ninguno de los dos hermanos personaliza la crítica; su visión –hasta cierto punto, idealizada– sobre la labor de su madre no varía, debido a los elementos antes señalados sobre la condición familiar, pero también gracias a un sistema de recompensas morales, asentadas en el reconocimiento, que forma parte de la ideología familiar. Sobre esto, Jelin señala que:

El hogar familiar se cimienta en afectos y pasiones. Al igual que estos afectos, las apelaciones morales dirigidas a ciertos miembros difieren según su ubicación en la estructura de la familia: la abnegación y devoción de la madre, la responsabilidad del padre y la obediencia de los hijos son valores sociales tradicionales sobre los que se asienta el sistema de incentivos [...] Lo que ocurre es que en la familia, los valores e ideologías se corporizan en relaciones sociales altamente personalizadas, cargadas de profundos afectos y deseos (Jelin 2016, 103-4).

En función de esta interpretación se puede precisar que, si bien la madre fue operadora de este ejercicio de reproducción, la ideología que subyace a esta práctica es sistémica, social e histórica. Es decir que la memoria de una madre rígida no es un aspecto individual, sino que ocurre en el marco de unas relaciones sociales e interpersonales condicionadas socialmente. Por ello, es fundamental brindar una atención contextualizada a las memorias de las mujeres que vivieron el trabajo doméstico como una imposición o una interrupción de sus propios procesos de crecimiento.

En este sentido, cabe preguntarse las razones por las cuales la representación en el álbum de la esposa es tan diferente del recuerdo de la madre. La hipótesis que más se acerca a explicar estas dos formas distintas de recordar tiene que ver con los ritmos de trabajo del padre. Los viajes de trabajo del padre eran largos y constantes y, en consecuencia, el poco tiempo que el dueño de este álbum compartía con su familia se concentraba en el ocio. Las fotos guardan un aire de añoranza y extrañamiento. En una época en la que las comunicaciones eran menos desarrolladas que las actuales, es posible que el fotógrafo haya convertido las fotografías de familia en las imágenes de postal que deseaba recordar sobre su familia, a la distancia. En conclusión, sobre la figura de Alicia (la esposa–madre) existen dos perspectivas en la memoria familiar. Por un lado, la esposa se representa desde una mirada añorante y cariñosa a través de las

³⁹ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

imágenes. Por otro, la madre se recuerda como una persona fuerte, rígida y frecuentemente autoritaria.

2.4 El espacio invisible y las prácticas no fotografiadas

En este álbum, donde la vida cotidiana abunda, es inevitable preguntarse por qué ciertos sitios, y las prácticas que estos albergan, no están incluidos en la narración. Por ejemplo, espacios domésticos como la cocina o el comedor tienen escasas fotografías aún a pesar de ser el centro del día a día de una familia que brindó suma importancia a la educación de las hijas como amas de casa. Es posible que este cuasi silencio tenga más de una explicación. Puede ser que la mirada del fotógrafo no haya considerado este sitio como un espacio de extraordinariedad, o que la cocina y el comedor no hayan sido sitios lo suficientemente iluminados. Esta última idea también explicaría la poca presencia de fotografías realizadas en las habitaciones o el estudio; pero no de otros sitios que cuentan con evidente iluminación natural. Entre ellos, el barrio, los patios o la sala de baño que son áreas que simplemente no se han presentado en el álbum.

No obstante, los testimonios obtenidos a través de las EFE sí cuentan a estos espacios como parte fundamental de su experiencia familiar. Se puede intuir que la mirada del fotógrafo buscó sucesos extraordinarios en otros lugares a causa de las convenciones representacionales de la época y de la fotografía, pero también de su propia visión sobre lo ordinario y lo extraordinario; sin embargo, esta aseveración solo puede tomarse como una hipótesis debido a la actual ausencia del fotógrafo. De todas maneras, es importante recordar el principio básico de la representación que indica que todo proceso representacional es también un proceso de invisibilización u ocultamiento.

A causa la “invisibilidad” fotográfica de los temas que se analizarán, esta sección prácticamente no contará con los recursos de imagen que los anteriores subtítulos han tenido; las imágenes no intervendrán directamente, pero es el silencio de las imágenes y el testimonio familiar el que sugiere este componente de la investigación, sobre el control a través del espacio, las prácticas de higiene de la época y la vida del barrio.

2.4.1 Control a través del espacio

No hay fotografía que grafique el control en el álbum porque el control no se expresa solo en una imagen o en un sitio del hogar. El control permea a las

instituciones, a los sujetos y a las prácticas de tal forma que se convierte en hábitos “naturales” de orden, vigilancia y auto vigilancia. En este sentido, Prost indica que, para finales del siglo XIX e inicios del XX, en las familias

los hijos no tenían ningún derecho a llevar una vida privada. Su tiempo libre no les pertenecía: estaba la disposición de sus padres, quienes les encomendaban mil tareas. Vigilaban estrechamente sus relaciones y se mostraban muy reticentes frente a las camaraderías extrafamiliares” (Prost 2001, 69).

Esta forma de restricción y control del tiempo individual que describe Prost, de acuerdo con las EFE, se desarrollaba para hijos e hijas, aunque estas llevaban la carga más pesada. En la familia retratada en este álbum se “marcaba una diferencia muy fuerte entre los hijos varones y las hijas mujeres” buscando que los hijos desarrollen sus “actividades escolares o académicas” mientras que las hijas “tenían que hacer eso y otras tareas adicionales: cocina, vestuario, limpieza de la casa”⁴⁰. De hecho, para una de las entrevistadas⁴¹, la cocina, el comedor o la piedra de lavar son espacios que le recuerdan lo duro que resultaba la carga de las tareas domésticas. Si se entiende que el control se expresaba a través de las tareas asignadas, de la vigilancia de las personas cercanas y del confinamiento, es necesario considerar que este conjunto de prácticas rebasaba los muros del espacio doméstico, pero como dice Prost (2001, 70), el espacio doméstico era el centro, el *enclave*, de este “poder fuerte”.

Con el pasar del tiempo, la relación entre padres e hijos ha cambiado, tendiendo hacia una liberalización de las relaciones domésticas como del espacio, expresada por ejemplo en la especialización de las habitaciones, en la noción del derecho a la privacidad o en la incorporación y multiplicación de las salas de baño en los interiores de la casa. Para Prost esto tiene que ver con que han desaparecido “las razones para imponer una determinada actividad a los hijos” (2001, 72), sea la profesión, el oficio o la tarea. De ahí que sea necesario entender que “los padres de antaño eran autoritarios tanto por necesidad como por [una] costumbre” heredada de la organización rural de la vida cotidiana (Prost 2001, 72), pero además que si seguimos la reflexión de Kingman (2016), no solo la familia se organizaba a partir de criterios jerárquicos, sino que esto sucedía en toda la sociedad de la época, aún influida por la organización de la hacienda.

⁴⁰ Maya, Milton. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

⁴¹ Maya, Mary. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

De acuerdo con Prost, “la existencia [moderna] se divide en tres partes desiguales: la vida pública, que esencialmente consiste en el trabajo, la vida privada familiar y la vida personal, todavía más privada” (2001, 65). En las EFE, una de las hijas menores de la pareja⁴² comentaba que nunca hubo una noción de intimidad o privacidad para los hijos e hijas, de hecho, ella no tuvo una habitación solo para ella, sino cuando los demás hermanos habían salido de la casa paterna para formar sus propios hogares; en todo caso, ella vivió en este cuarto por pocos años antes de casarse también. A la habitación de los padres se sumaban solo dos más: una para todos los hijos y otra para todas las hijas. De hecho, los hijos e hijas siempre compartían la cama con otro hermano o hermana. La razón para este sistema no era la falta de espacio, en una casa republicana neocolonial de cuatro pisos. Resultaba problemático para las mujeres de la familia, tanto irrumpir el espacio público, como habitar el espacio privado porque cada rincón ya estaba ocupado, lo que limitaba o negaba su derecho a la intimidad o a la vida privada.

Michelle Perrot, que indaga sobre la historia de las habitaciones, define la alcoba como un espacio “en expansión cada vez más especializado, pieza creada por la urbanidad, por el sentido de la intimidad, por la evolución de la vida familiar y por la del propio individuo en particular” (2011, 21). En esta línea, la habitación como último reducto del espacio privado permite una forma primaria de apropiación y ocupación del territorio. Para Prost el matrimonio se veía como una salida para “la emancipación de los hijos, quienes así podían escapar al poder de los padres [...] sin embargo, en determinados casos la tutela parental continuaba ejerciéndose sobre todo si los hijos casados vivían bajo el mismo techo” (Prost 2001, 70). De alguna manera, las hijas de la familia buscaron su habitación propia saliendo también del hogar paterno.

2.4.2 Cuarto de baño e higiene

Aunque algunas prácticas de higiene se retratan en el álbum, no existe una fotografía que tenga por escenario al sitio específico de la limpieza corporal. Hasta finales del siglo XIX “el aseo estaba muy limitado” debido a las restricciones que suponía tener agua disponible de manera permanente. Además, existía la creencia de que el aseo debilitaba los cuerpos “en tanto que la mugre era signo de salud” (Prost 2001, 83). Indica Prost que las personas “se lavaban sumariamente el rostro y las

⁴² Maya, Mary. 2017. Entrevista de foto-elucidación a la investigadora.

manos, en pocas palabras, lo que mostraban del propio cuerpo” (Prost 2001, 83). Las EFE indicaron que la experiencia de los entrevistados coincide con esta descripción de Prost; normalmente las personas se bañaban una vez por semana, por lo general en espacios abiertos como el patio o la terraza. De hecho, en la siguiente fotografía, realizada en la terraza de la casa, se puede observar, cerca de la esquina superior derecha la tubería que llevaba el agua fría a una ducha de la cual solo se observa su sombra.

Para del Pino, en la *casa popular* los servicios higiénicos se caracterizan por su fraccionamiento. La ducha está separada del inodoro y del lavabo (del Pino 2010, 62). En este hogar, la observación de del Pino se cumple. Y cabe indicar que solo los dueños de esta casa accedían a esta ducha. Todos los inquilinos resolvían sus necesidades de higiene en un solo inodoro y lavabo para las tres o cuatro familias que ocupaban los dos pisos arrendados.

Fotografía 38
Sombra de la ducha en la terraza



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Cuando el baño se comparte por varias familias se

crea el sentimiento de espacio sin pertenencia y anonimato, o falta de privacidad. Nada puede quedar en estos espacios anónimos, casi podríamos decir 'no lugares' a los que nadie les otorga identidad porque cada quien lleva sus implementes y los retira al momento de abandonar ese espacio (del Pino 2010, 75).

Aun cuando estas condiciones de higiene no son las más sanas vistas desde la experiencia contemporánea, si se puede notar una diferenciación social entre los propietarios y los inquilinos al respecto de sus prácticas de higiene. A pesar de que a mediados del siglo XX ya se construía con servicios higiénicos, es necesario recordar que esta costumbre no tenía tan solo una causa económica o técnica; también estaba relacionada con la educación en higiene y además con una visión cultural que para entonces apenas estaba brindando un lugar doméstico y un tiempo dentro de la cotidianidad al hecho de “ocuparse del propio cuerpo” (Prost 2001, 90).

2.4.3 El barrio

Si se considera que el primer espacio público que colinda con la vida privada es la calle (Perec 1974, 46), es necesario pensar también en los umbrales como un límite entre dos mundos urbanos. Los límites que separan la vida pública de la privada son escurridizos y por ello algunos espacios públicos están cubiertos por una sensación colectiva que les brinda una familiaridad cercana a la del espacio privado. Entre ellos, el mismo umbral, la calle de la casa, el barrio. Para Philippe Aries:

la comunidad que rodea y limita al individuo, la comunidad rural, la ciudad pequeña o el barrio, constituye un medio familiar en el que todo el mundo se conoce y se espía, y más allá del cual se extiende una tierra incógnita, habitada por unos personajes de leyenda. Era el único espacio habitado y regulado según cierto derecho (Ariès 1985, 8).

Para Bachelard en cambio, “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa” (Bachelard 2000, 28), es decir que habitar un espacio significa vivir en él a partir de una especie de experiencia doméstica. Y del Pino comenta que en los barrios de carácter popular “la relación con los vecinos ha establecido una vida de comunidad, como en los tiempos prehispanos: vida independiente, reciprocidad en base a acuerdos y, alianzas en caso de conflicto: cuidado de la casa, ayuda en los casos de emergencia, solidaridad en momentos difíciles” (del Pino 2010, 62).

En Quito, el primer periodo de transición urbana, es decir de su conformación como una ciudad *moderna*, tuvo una duración de más de cuatro décadas, entre 1910 y 1950, donde se consolidó modelo capitalista en la formación de la ciudad; los elementos que corroboran este análisis son la “masiva mercantilización del suelo”, la organización longitudinal de la ciudad, la “constitución de una nueva fracción de la clase terrateniente con base urbana” y el desarrollo de una política pública urbana, desde instancias

municipales (Carrión y Erazo 2012, 507). Por su parte, Prost señala que, a mediados del siglo XX, el espacio urbano tiende a especializarse, de tal forma que uno de los elementos comunes de la ciudad moderna en el capitalismo es la tendencia de la organización espacial urbana a separar de manera tajante los barrios industriales, frente a los barrios residenciales; mientras que las ciudades antiguas se fundían en espacios contiguos con casas de alquiler, viviendas propias y talleres (Prost 2001, 36).

En este sentido, Quito conservó, y conserva aún hoy, un centro que corresponde al modelo de la ciudad antigua y artesanal, pero eso no le impide tener también unas periferias fabriles y unas zonas residenciales. Se puede considerar entonces que la ciudad tuvo una forma local de modernización que convivió con formas urbanas más tradicionales. Es necesario tener esta característica presente al pensar en La Tola, el barrio que contiene a la familia fotografiada y a su casa.

La construcción y habitación de esta casa estuvo condicionada por un periodo político previo de consolidación nacional y un periodo contemporáneo –a la construcción– de modernización capitalista, que influyó tanto en la economía como en la sociedad. En medio de estos procesos de rearticulación urbana, las residencias en el Centro Histórico de Quito, además de domicilios de familia, han tenido una función de recepción de la migración interna del país. Esto ha propiciado también el desarrollo de unos desplazamientos y economías propias del sector.

En algunos barrios, estos flujos junto a otras situaciones desfavorables han influido para que las condiciones de habitabilidad de las edificaciones no sean las mejores. (Instituto de la Ciudad de Quito 2018). A lo largo del siglo XX, La Tola sufrió un proceso descrito por Carrión y Erazo para el caso general del centro (Carrión y Erazo 2012, 507) que supuso la mercantilización del suelo y posteriormente la tugurización de los barrios que hasta entonces se habían considerado tradicionales. Peralta también coincide en las causas e indica que este deterioro tuvo una repercusión arquitectónica:

Cuando los habitantes propietarios del centro trasladaron su residencia a otros sectores de la ciudad, el arriendo de cuartos por los sectores populares migrantes se intensificó de tal manera que las viviendas del centro acusaron un proceso de transformación y deterioro por su adaptación a la doble función de depósitos de mercancía y vivienda colectiva mediante la ocupación de patios y la improvisación de servicios colectivos higiénicos y de lavanderías (Peralta 1995, 70).

No obstante, La Tola presenta ciertas particularidades en comparación con otros barrios del Centro Histórico de Quito, por ejemplo, hacía el final del siglo, del Pino

considera que, a pesar del deterioro que pesa sobre la zona, “barrios como La Tola, La Loma, San Marcos y San Sebastián son centralidades complementarias al núcleo principal” precisamente porque no han perdido su “función residencial” en comparación con otros sectores donde las edificaciones se usan en su mayoría para el comercio y el almacenamiento, deteriorando el flujo de relaciones sociales de dichos lugares (del Pino 2007, 51). En general, la renta para bodegaje es el principal uso de las edificaciones del centro. El caso del barrio La Tola es particular ya que junto con otras zonas del centro – La Loma Grande, San Marcos– conserva la vivienda como la función principal de sus edificaciones (Instituto de la Ciudad de Quito 2018).

A partir del siglo XXI, y en consonancia con las políticas públicas orientadas a la conservación y patrimonialización, distintos emprendimientos turísticos empezaron a emerger en el centro histórico y más tarde en el barrio ocasionando una especie de revalorización del suelo en los últimos años. Actualmente, en este barrio, se ha creado un pequeño circuito turístico donde resalta la hotelería de precios módicos para extranjeros y la emergencia de negocios dedicados a la producción de bebidas alcohólicas artesanales. Para algunos autores (Sorando y Ardura 2016) estas características suelen indicar las primeras etapas de los procesos típicos de gentrificación.

En la memoria familiar existen dos versiones sobre el barrio. La EFE realizada a las hijas del fotógrafo solo recuerdan el barrio como un espacio de tránsito entre su casa y sus sitios de estudio o trabajo. Por su parte los hijos comparten una serie de recuerdos del barrio motivados por el andar en la calle, por el uso de las esquinas como sitio de reunión, por los grupos de amigos y en general por la vivencia pública.

Las razones por las cuales el barrio, el baño o las prácticas de control y disciplinamiento no están fotografiadas se desconocen y no han surgido en las entrevistas. En este sentido, solo se puede suponer que la mirada del fotógrafo no consideraba estos lugares y momentos como escenarios de extraordinariedad.

Conclusiones

Nuevas memorias sobre el álbum

Para finalizar el recorrido que plantea la lectura de este álbum se señalarán tres conclusiones. La primera de carácter general versa sobre las complejidades y los retos de la investigación. La segunda, se concentra sobre las prácticas de representación en la fotografía. Y la tercera tiene que ver con el recuerdo del espacio.

En primer lugar, esta investigación se planteó desde un inicio como un motivo para trabajar la fuente principal que sería el álbum. En función de este objeto se armó un marco teórico y dos metodologías específicas: una taxonomía de las imágenes que componen el álbum y dos entrevistas colectivas de fotoelucidación (EFE). Sin embargo, los contenidos del álbum y de las (EFE) rebasaron los conceptos que se manejaron en un primer momento en torno al espacio.

En este sentido, la división tajante entre la caracterización *público* o *privado* para el espacio tuvo que ser revisada y descartada; al principio para sortear distintas dificultades metodológicas, explicadas en la práctica misma de habitar el espacio y más tarde a través de la teoría. En síntesis, este ejercicio permitió comprender que el límite entre lo público y lo privado es fluido, dinámico, permeable; y está influenciado por las condiciones de su entorno.

Así también, es importante recalcar que, en inicio, una perspectiva informada en el concepto de *género* no fue tomada en cuenta para esta investigación, pero las entrevistas de foto-elucidación, su contenido y el álbum en tanto objeto plantearon la necesidad de mirar las relaciones sociales expresadas en él, a través de dicha mirada. En función de este criterio se separaron las EFE en dos grupos: uno de mujeres y otro de hombres.

En segundo lugar, es fundamental entender que la paradoja de la representación es un elemento constitutivo del discurso fotográfico. Es decir que, para hablar de lo representado, es siempre necesario hablar también de lo no representado. Por ello esta tesis ha planteado a silencios, sombras y olvidos como parte de su objeto de estudio. Como se planteó en el primer capítulo, la producción de este álbum supuso para su dueño un proceso identitario marcado por unas intenciones de autopresentación y autorrepresentación. Pero, en este caso, las *divergencias testimoniales*, así como el espacio invisible han permitido entender elementos no dichos de la misma identidad

presentada; entre ellos la raza, la corporalidad, las relaciones intrafamiliares y ciertas dimensiones de la identidad colectiva.

Fotografía 39
Primera página del álbum

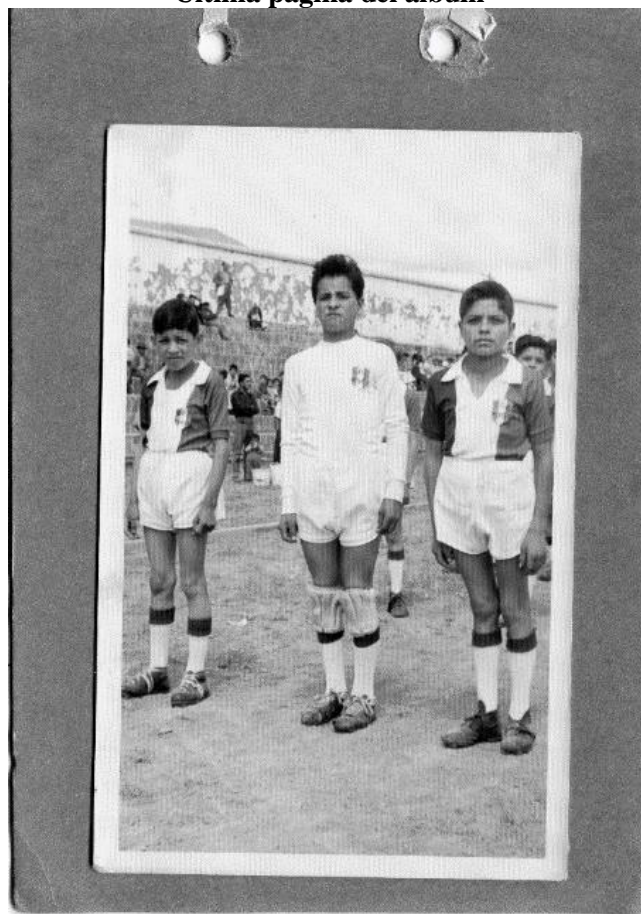


Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

En ese sentido, las EFE han sido fundamentales para complejizar el discurso fotográfico representado, para encontrar silencios y zonas grises del discurso. Por ello se retoma a Martha Langford, para quien es necesario advertir de “la práctica inutilidad de los álbumes si no se examinan en compañía de sus compiladores o al menos de miembros de su círculo, capaces de interpretar las disposiciones y los signos sociales” presentes en álbum (Langford 2013, 63).

En tercer lugar, la vivencia del espacio en tanto experiencia ha sido un tema lleno de sorpresas. Desde los primeros resultados de la aplicación de las metodologías, hasta el análisis crítico de los testimonios y las fotografías, la memoria del espacio surgió en los entrevistados a través de recuerdos almacenados con todo el cuerpo. Por ello, se puede concluir que el espacio –tal como señala Heidegger (2014)– se habita, se construye y se piensa; estas tres actividades están canalizadas por el cuerpo en tanto son sus facultades sensoriales las que permiten una relación del ser humano con el espacio. Por ello los principales detonantes de un recuerdo de la casa de la infancia suelen ser sensaciones: olores, sonidos, texturas, colores e imágenes marcados por la psicología de este periodo vital.

Fotografía 40
Última página del álbum



Fuente: Álbum de familia de Luis Alberto Maya. s. f.

Para mirar las imágenes que componen el álbum fotográfico de Luis Alberto Maya se ha mantenido presente una idea constitutiva del carácter de estos retratos: las fotografías domésticas son materiales que permiten la interpretación, es decir que pueden ser tratadas como evidencias de algo que está fuera de sí mismas (Kuhn 1991). Aquello que está por fuera de este álbum no es solo el espacio invisible o no fotografiado. Lo son también los anhelos y deseos del fotógrafo, las convenciones familiares sobre el género y el cuerpo, las memorias disímiles sobre los mismos eventos o los prejuicios sociales sobre la raza expresados a todo nivel en la producción cultural.

Bibliografía

- Achig, Lucas. 1983. *El proceso urbano de Quito*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD.
- Ariès, Philippe. 1985. «Para una historia de la vida privada». En *Historia de la vida privada 5: El proceso de cambio en la sociedad de los siglos XVI -XVIII*, 5:7-19. Madrid: Taurus.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Berger, John. 1972. *Modos de ver*. Londres.
- Bourdieu, Pierre. 2000. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Cámaras sin fronteras. s. f. «Historia de las cámaras fotográficas». Cámaras sin fronteras. Accedido 17 de enero de 2018. <http://www.camarassinfronteras.com/historia.html>.
- Carrión, Fernando. s. f. «Espacio Público: punto de partida para la alteridad».
- Carrión, Fernando, y Jaime Erazo. 2012. «La forma urbana de Quito: una historia de centros y periferias». *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 41: 503-22.
- Chollet, Mona. 2017. *En casa: una odisea del espacio doméstico*. Buenos Aires: Hekht Libro.
- De Certeau, Michel. 2000a. «Tercera Parte: Prácticas de espacio». En *La Invención de lo Cotidiano*, 1: Artes de hacer:103-43. México, D.F.: Cultura Libre.
- . 2000b. «Un lugar común: el lenguaje ordinario; Culturas populares». En *La invención de lo cotidiano*, 1: Artes de hacer:5-34. México, D.F.: Cultura Libre.
- Éditions Recherches Archéologiques du CNRS, ed. 1983. «Une maison à Ougarit». En Vol. 28. Paris: Éditions Recherches Archéologiques du CNRS.
- Goetschel, Ana María. 2007. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: FLACSO y Abya Yala.
- Hall, Stuart. 2003. *Cuestiones de identidad cultural*.
- Heidegger, Martin. 2014. *Construir, habitar pensar*. Lugar a dudas 39. Cali: Fotocopioteca.
- Holland, Patricia. 2003a. «Historia, memoria y familia». *Este país*, 2003.

- . 2003b. «Historia, memoria y familia». *Este país*, 2003.
- Illich, Iván. 1983. «La reivindicación de la casa». *El País*, 5 de junio de 1983, sec. Opinión. https://elpais.com/diario/1983/06/05/opinion/423612014_850215.html.
- Instituto de la Ciudad de Quito, Super. 2018. «La vivienda en el centro histórico de Quito». Instituto de la Ciudad de Quito. 2018. <http://institutodelaciudad.com.ec/coyuntura-sicoms/187-la-vivienda-en-el-centro-historico-de-quito.html>.
- Jelin, Elizabeth. 2016. *Pan y afectos: La transformación de las familias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kingman Garcés, Eduardo. 2016. «Quito. Trajines callejeros: ciudad, modernidad y mundo popular en los Andes». En *Ciudades sudamericanas como arenas culturales*, 286-305. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kuhn, Annette. 1991. «Remembrance». En *Family snaps: the meanings of domestic photography*. Londres: Virago.
- Langford, Martha. 2013. «Contar el álbum: una aplicación del marco oral-fotográfico». En *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, 63-82. Bauhaus. Madrid: La Oficina.
- Lefebvre, Henri. 1974. «La producción del espacio». *Papers: revista de sociología* 3: 219- 229.
- Low, Setha. 2009. «Toward an anthropological theory of space and place». *Semiotica* 175: 21–37. <https://doi.org/DOI 10.1515/semi.2009.041>.
- Meo, Analía, y Valeria Dabenigno. 2011. «Imágenes que revelan sentidos: ventajas y desventajas de la entrevista de foto-elucidación en un estudio sobre jóvenes y escuela media en la Ciudad de Buenos Aires». *EMPIRIA: Revista de Metodología de Ciencias Sociales* 22: 13-42.
- Munir, Kamal, y Nelson Phillips. 2013. «El nacimiento del momento Kodak». En *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, 33-40. Bauhaus. Madrid: La Oficina.
- Norberg-Schulz, Christian. 1999. «Significado, arquitectura e historia». En *Arquitectura occidental*. Barcelona: Gruppo Editoriale Electa.
- Peralta, Evelia. 1995. «Arquitectura popular y arquitectura académica en Quito: Fines del siglo XIX y mediados del XX». En *Artes «académicas» y populares del Ecuador*, editado por Alexandra Kennedy, 59-83. Quito: Abya-Yala y Fundación Paul Rivet.

- Perec, Georges. 1974. *Species of spaces and other pieces*. Penguin.
- Perrot, Michelle. 2011. *Historia de las alcobas*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Pino, Inés del. 2007. «Una centralidad urbana en transformación hacia el turismo. 2001-2008». Quito: FLACSO.
- . 2010. *La casa popular de Quito «otra» estética «otra» vida*. Quito: UASB y Corporación Editora Nacional.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.
- Prost, Antoine. 2001. «Fronteras y espacios de lo privado». En *Historia de la vida privada: 5. De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*, editado por Philippe Ariès y Georges Duby, 5:17-134. Madrid: Taurus Minor, Santillana.
- Provansal, Danielle. 2000. *Espacio y territorio: miradas antropológicas*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.
- Puerta, Gustavo. 2013. «La construcción de la infancia en el álbum familiar». En *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, 83-88. Bauhaus. Madrid: La Oficina.
- Scott, Joan. 2008. «Preguntas no respondidas». *American Historical Review* 113 (5): 100-110.
- Silva, Armando. 1998. *Álbum de familia: la imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Norma.
- . 2013. «Álbum: deseos de familia». En *Álbum de familia: [re]presentación, [re]creación e [in]materialidad de las fotografías familiares*, 21-32. Bauhaus. Madrid: La Oficina.
- Slater, Don. 1995. «Domestic Photography and Digital Culture». En *The Photographic Image in Digital Culture*, editado por Martin Lister, 129-46. Londres: Routledge.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Sorando, Daniel, y Álvaro Ardura. 2016. *First We Take Manhattan. La destrucción creativa de las ciudades*. Madrid: Catarata.
- Tello, Rosa. 2000. «El espacio construido los mecanismo de inclusión/exclusión». En *Espacio y territorio: miradas antropológicas*. Edicions Universitat Barcelona.