

**UNIVERSIDAD ANDINA SIMÓN BOLÍVAR
SEDE ECUADOR**

COMITÉ DE INVESTIGACIONES

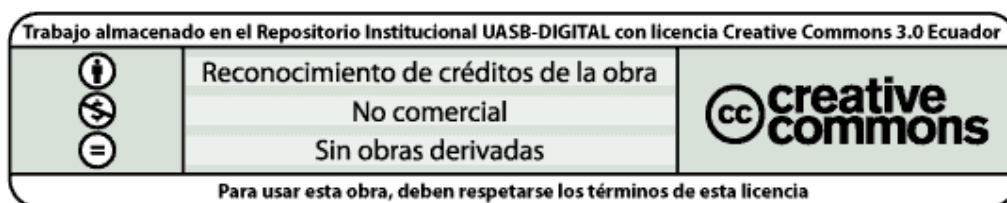
INFORME DE INVESTIGACIÓN

**“UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA DE
PARQUE Y SUS VALORES SOCIO-ESTÉTICOS EN LA CIUDAD
DE QUITO”**

Paulina Andrea Vásquez Quirola

Quito – Ecuador

2012



Tema de investigación:

“Una aproximación al estudio de la fotografía de parque y sus valores socio-estéticos en la ciudad de Quito”.

Abstract:

Este ensayo investigativo de carácter exploratorio, pasa revista al contexto en el que surge la fotografía de parque en el Ecuador a inicios del siglo XX, como manifestación popular. Aborda el tema de la democratización de la fotografía y el retrato como formato a través del cual se populariza esta práctica; se aborda además las principales características de este oficio.

A lo largo del desarrollo del ensayo, se analizará como éste tipo de fotografía se inscribe dentro de un sistema discursivo visual dominante, a través del cuál es percibido como marginal y sin prestigio social, de ahí que no encontremos en los archivos fotográficos oficiales de nuestras principales ciudades, registros de esta práctica ni de los fotógrafos que la popularizaron a inicios del siglo XX.

Se abordan las funciones sociales y estéticas relevantes que este tipo de fotografía ha tenido desde su creación y por las cuáles se ha mantenido vigente hasta la actualidad, se analiza el caso particular de la ciudad de Quito.

Palabras clave:

Fotografía de parque, manifestación popular, democratización de la fotografía, retrato, funciones sociales, funciones estéticas.

Datos de la investigadora:

Paulina Vásquez Quirola (n. 1981 Quito, Ecuador). Socióloga, Pontificia Universidad Católica del Ecuador y Máster en Estudios de la Cultura con mención en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar. Trabaja sobre temas de investigación en cultura, cuerpo, imagen e imaginarios. Ha colaborado con la Pontificia Universidad Católica del Ecuador en el Programa de Estudios Especializados en el Curso Abierto sobre "Cuerpo, Poder y Subjetividades".

Tabla de contenidos

Introducción.....	4
I. La fotografía imaginada: imágenes y retratos de la sociedad ecuatoriana a inicios del siglo XX.....	7
II. Proceso de auge y democratización de la fotografía.....	12
2.1 El retrato fotográfico.....	12
III. La fotografía de parque como expresión popular.....	16
3.1 Elementos utilizados por los fotógrafos de parque.....	18
IV. ¿Un sistema discursivo subalterno?.....	21
V. Funciones sociales de la fotografía.....	24
VI. Funciones estéticas de la fotografía	26
VII. La fotografía de parque en Quito.....	27
Bibliografía.....	33
Anexos.....	35

Introducción

El presente ensayo exploratorio sobre la fotografía de parque, busca aportar al conocimiento y la reflexión sobre la tradición fotográfica en nuestro país, sobre sus distintas manifestaciones visuales, que aún siguen siendo desconocidas, pues temas como el que se plantea en esta investigación, nos dan la pauta de que aún existen regiones poco exploradas, pero con una riqueza enorme para el análisis y revalorización de nuestro patrimonio visual.

Es cierto que, a través de la fotografía, podemos indagar sobre muchos aspectos de la realidad: lo social, lo político, lo cultural, dialogar desde distintas perspectivas con ella; por eso, ante el hallazgo del material de esta investigación, se abren muchas posibilidades interpretativas, múltiples lecturas, como afirma Alicia Ortega, “son muchos los modos desde donde dialogamos con la fotografía, ésta nos involucra desde los afectos y la intimidad, desde la estética y la fantasía, desde el compromiso ético y político, y desde la realidad por ella representada”¹.

El material de referencias teóricas, históricas y visuales que hemos encontrado durante este proceso de investigación, ha sido sin duda de gran utilidad para poder abordar el tema, y frente a este material encontrado se abren múltiples aristas desde donde se podría analizar el mismo. Sin embargo, por requerimientos de la propia investigación hemos delimitado nuestro acercamiento, dejando de lado aspectos que en un futuro podrían retomarse para nuevas exploraciones.

En este análisis que se plantea, muy particularmente, hemos querido ensayar una lectura panorámica sobre los *fotógrafos de parque y su oficio* -de quienes es muy difícil encontrar registros de su actividad, sus nombres, al igual que de sus fotografías, pues por varias razones, no forman parte de la historia oficial, ni se encuentran referencias en

¹ Alicia Ortega, *La fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias*, en Revista Nacional de Cultura del Ecuador, Edición Especial, Quito, Consejo Nacional de Cultura, 2008, p. 8

los archivos fotográficos oficiales de cada ciudad. Por otro lado, también hemos planteado referirnos a aquellos quienes se fotografiaron con ellos, de manera especial los sectores populares urbanos y rurales, quienes popularizaron esta actividad.

En esta investigación hemos tratado de reconstruir con datos, lo que constituyó esta práctica, a través de nombres, rostros, fotografías descoloridas, hemos buscado reconstruir la historia de los conocidos fotógrafos de parque o “minuterios” como eran llamados; también hemos logrado descubrir algunos rostros e información relevante de quienes se fotografiaron con ellos.

Estamos convencidos de que, este es un primer esfuerzo para reconstruir estas historias, lo que es importante, pues éstos personajes nos hablan de un pasado en el que imprimieron su existencia, éstos fotógrafos de parque representaron con dignidad a estas personas de clases populares a través de sus lentes.

Al respecto, debemos mencionar que, no se trata del hecho de que las clases populares no fueran retratadas a través de los lentes de los fotógrafos, pues lo fueron, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX. Sin embargo, las imágenes producidas sobre ellos están delineadas bajo premisas discursivas que los ubicaron y categorizaron en estructuras en donde se les obligaba -como afirma Tagg-, a “emitir signos”, sin tener el control de las significaciones de sus propias imágenes, representados siempre desde el poder como los “otros”, a quienes había que “conocer, intervenir, ayudar, corregir”².

A través de esta investigación hemos buscado esas “otras” representaciones de las clases populares, aquellas que no buscaban inscribir estas imágenes en circuitos de reproducción del poder y su afirmación. Se trata de indagar sobre imágenes que nos muestran algo más sobre estas personas, fotografiar sus rostros y cuerpos en formas espontáneas, permitir que fueran ellos quienes deliberadamente escojan la forma en que

² John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 20

quieren ser representados, y a través de las llamadas viñetas o frases, mostrar su forma particular de representar su afectividad a través de estas imágenes.

Para esta primera aproximación al tema, hemos delineado y delimitado un campo de abordaje. En una primera parte, brindaremos una mirada general e introductoria sobre las imágenes del Ecuador a inicios del siglo XX, para ubicarnos histórica y geográficamente; luego en un segundo momento, abordaremos el contexto que dio paso al proceso de democratización de la fotografía y el apareamiento del retrato; luego entraremos en materia sobre las características de este oficio, como podemos comprenderlo como un discurso subalterno. Además analizaremos las funciones sociales y estéticas de la fotografía, que ha hecho que esta práctica permanezca hasta la actualidad. Finalmente, presentaremos el caso de Quito.

Esperamos que el resultado de esta investigación, sume esfuerzos para que se continúe con las investigaciones sobre nuestro patrimonio visual, y en lo posterior podamos contar con el aporte desde otros enfoques y otras lecturas sobre estos temas que enriquezcan la reflexión y aporten miradas distintas.

I. La fotografía imaginada: imágenes y retratos de la sociedad ecuatoriana a inicios del siglo XX

“Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos particulares modos de expresión artística, que corresponden al carácter político, a las maneras de pensar y a los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se forma en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución”³.

Es importante cuando intentamos hacer una lectura de los fenómenos sociales, políticos o culturales, contextualizarlos en una época, pasar revista a las condiciones particulares en las cuáles surgió, para comprender de mejor manera las estructuras que están detrás, así como las relaciones de poder que se ejercen en todos los campos, al igual que las tensiones que se expresan y hacen que dicho fenómeno haya adoptado unas formas muy específicas.

La fotografía, ha sido desde su nacimiento objeto de análisis, críticas, lecturas desde los campos más diversos del saber; así mismo, ha tenido sus defensores y detractores, que han cuestionado duramente este invento que revolucionó a la sociedad y dio lugar a un nuevo campo de representación del mundo –a través de la imagen-. Se ha hablado tanto sobre las posibles ventajas o desventajas, así como de su naturaleza como técnica o como arte, todas estas lecturas han alimentado el conocimiento sobre este polémico invento.

De una u otra forma, vemos que la fotografía atraviesa todos estos campos, de ahí que, no es posible hacer una lectura de este fenómeno sin hacer referencia a los otras aristas que lo componen y lo definen. En este contexto, es importante señalar las condiciones materiales concretas de una época y a las relaciones de poder que se articulaban alrededor del sistema económico-político, que en definitiva, dieron origen al apareamiento de la fotografía –como técnica y como manifestación cultural- y que

³ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 7

delineó las pautas necesarias para que éste se convirtiera en el objeto que revolucionaría la forma de “ver” y de representar el mundo.

El año de 1839 cuando el Estado francés adquiere el invento de la fotografía y lo hace público, éste ve la luz en la sociedad, y a partir de entonces, veremos como el desarrollo de la fotografía va de la mano con los cambios sociales y tecnológicos. Es así que, a través de la fotografía podemos dar cuenta de las dinámicas de un capitalismo creciente, de una revolución industrial que iba acompañada del triunfo del liberalismo y del ascenso progresivo de una pequeña burguesía.

El Ecuador, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, se ve atravesada por una etapa de cambios importantes; con el surgimiento de una nueva ideología –el liberalismo–, que cuestionaba duramente las formas tradicionalmente “conservadoras” de hacer política, así como el mantenimiento del statu quo, el orden social, político y cultural heredado de la Colonia.

El liberalismo, sin duda, surgió como esa ideología de vanguardia, que tras el estallido de la Revolución Liberal en 1895, dio lugar a la transformación del país con la creación de importante infraestructura, además de cambios sociales y políticos; y se impone con la firme intención de plantear un nuevo proyecto nacional, creando además un terreno fértil para el surgimiento del movimiento cultural del “modernismo”.⁴

El desarrollo de la fotografía, va de la mano del afianzamiento de las nacientes urbes, las aspiraciones de las élites locales y su anhelo de representarse a sí mismos como “modernos”. Ciertamente, se trataba de representar un imaginario, que no terminaba de encajar en la realidad, atravesada más bien por fuertes tensiones, conflictos y heridas abiertas de un pasado colonial latente.

⁴ Movimiento artístico que, en Hispanoamérica y en España, entre finales del siglo XIX y principios del XX, se caracterizó por su voluntad de independencia creadora y la configuración de un mundo refinado, que en la literatura se concreta en innovaciones lingüísticas, especialmente rítmicas, y en una sensibilidad abierta a diversas culturas, particularmente a las exóticas. <http://lema.rae.es/drae/?val=modernismo>

Es interesante ver como se constituye una distinción entre los sujetos fotografiables –las pequeñas burguesías- aquellos que pueden acceder a una representación de si mismos, y aquellos sujetos no fotografiables –las clases populares urbanas y rurales-, aquellos que no podrán acceder a una representación propia y consciente de si mismos, sino a partir de inicios del siglo XX, a través de los lentes de los fotógrafos de parque⁵.

Todos estos cambios, se ven expresados en la forma como la fotografía se convierte en una de las manifestaciones culturales más relevantes a partir de su invención y la forma cómo ésta es asumida por la sociedad, desde sus inicios hasta entrado los primeros decenios del siglo XX; como mencionamos, se puede tener una lectura de la sociedad, a través del desarrollo de la fotografía.

La fotografía cumplía con el papel de representar a las pequeñas burguesías nacientes, se convirtió en el medio idóneo, debido a sus condiciones técnicas y económicas, pero paralelamente, se adoptó y desarrolló el uso de la fotografía con el objetivo de afianzar discursos de dominación sobre determinados grupos sociales, mecanismos que pronto se instaurarían desde el poder y los Estados⁶.

Es importante, comprender a la fotografía dentro de este análisis, como un *sistema discursivo*, en el cuál existe una dinámica entre los signos y significaciones dominantes, frente a otros que podríamos denominar *subalternos*. Estas imágenes

⁵ Esto no quiere decir, que las clases populares no hayan sido retratadas en este período; sin embargo, nos referimos a la forma como lo fueron -sin tener el control de las significaciones sobre sus propias imágenes-, imágenes que respondían a unos fines particulares, que se enmarcaban en proyectos de documentación y registro, que finalmente abonaron a proyectos de dominación. Por ejemplo, en el caso de los indígenas tanto de la amazonia como de la sierra, vemos que sus imágenes bordean el exotismo o también caen en la celebración folklórica de sus costumbres. Pero es clave, sobre todo la ausencia y el “borramiento” simbólico del que son objeto en las imágenes de los “cronistas oficiales de la época”.

⁶ “Investigadores como Tagg, afirman que, ciertamente, la fotografía comenzó a usarse como una forma de representación a mediados del siglo XIX, sin embargo, también se convirtió en un medio de *regulación* a través del aparato estatal y el surgimiento de nuevas instituciones como la policía, los manicomios, hospitales y también vinculado a la formación de nuevas ciencias sociales como la antropología, la criminología, la psiquiatría, la anatomía comparativa, entre otras”. John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 12

dominantes son legitimadas, gozan del prestigio social y circulan en unos espacios amplios de consumo cultural, frente a las otras, las subalternas, cuyos signos y significaciones no son legitimadas por el poder, por tanto solo circulan en circuitos restringidos y no son tomadas en cuenta por los registros oficiales, pues cuentan con poco o ningún reconocimiento social⁷.

Al respecto, queremos mencionar lo que ya muchos investigadores han resaltado, el hecho de que, la mirada y los propósitos que se develan en las imágenes fotográficas no son neutras, pues corresponden a unas determinadas formas de inscripción de significados, que a su vez construyen clasificaciones, taxonomías y jerarquías con claros propósitos de diferenciación y dominación.

Varios investigadores como Tagg, Foucault, entre otros, han señalado, a través de sus análisis, que muchas de las imágenes producidas en esta época de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se inscriben en proyectos coloniales, que en muchos casos sirven de “sustento” a los discursos de dominación, de que iban de la mano con las nascentes ciencias sociales como la antropología, la antropometría, las ciencias médicas y naturales, entre otras.

En nuestro país, es interesante hacer este recorrido histórico a través de las imágenes fotográficas. Algunos investigadores han ensayado varias lecturas y análisis al respecto; de estos acercamientos se desprende básicamente dos hechos. El primero, que constata que fueron las élites locales quienes usaron la fotografía como instrumento de autorepresentación, élites intelectuales, políticas, religiosas y militares, quienes

⁷ Es el caso de la fotografía de parque, una fotografía que no cuenta con la legitimidad social de los círculos de poder, lo que la convierte en una fotografía subalterna, cuyos registros serán menospreciados como documentos para la posteridad, por lo que, no es sorprendente que no encontremos en ningún archivo fotográfico oficial, al menos de las ciudades de Quito, Guayaquil y Cuenca registros de este tipo de fotografía, tampoco ninguna referencia sobre los fotógrafos de parque, únicamente encontramos investigaciones y curadurías de fotógrafos de estudio y sus obras.

ocuparon los sitios más importantes, grandes espacios en la prensa, en donde reflejaban sus imágenes y dejaban plasmados sus nombres para la posteridad.

Otro hecho importante, en este sentido, es constatar que las clases populares ocuparon un lugar marginal en este juego de representaciones. Las imágenes fotográficas como cartografías, nos permiten *leer* las imágenes en las que fueron representados estos grupos, imágenes de masas anónimas –sin nombre, ni registro de quienes fueron- sin embargo, este anonimato nos indica el papel que estos grupos ocupaban en la sociedad.

Salta a la vista, la mirada paradójica con la que eran representadas las clases populares urbanas y rurales en la sociedad ecuatoriana de inicios del siglo XX. Por un lado, a través de la invisibilización o el borramiento, las imágenes delatan el poder que se ejerce sobre estos grupos, esos *otros*, destinados a mantenerse en el silencio, el anonimato, sin poder de representación de si mismos, sujetos sin presencia social, política o cultural⁸.

Sin embargo, por otro lado, aparecen también imágenes “celebratorias”, en referencia sobre todo a los grupos indígenas, imágenes que retratan las llamadas *costumbres de indios*, bajo la mirada de lo exótico, lo folklórico, imágenes que se distribuían en postales, imágenes que muestran otras significaciones, en las que sin embargo, también estos grupos son retratados como masas anónimas.

Este es el contexto en el cuál se desarrollará este análisis, y en el que se inscribe la fotografía de parque, en el seno de una sociedad fuertemente jerarquizada, escindida en su identidad, con profundas contradicciones sobre su pasado colonial, su herencia indígena y su ferviente deseo de ser reconocida como una tierra próspera, de progreso,

⁸ En este sentido, son muy conocidas las imágenes de José Domingo Laso, fotógrafo y cronista de la ciudad de Quito a inicios del siglo XX, cuya obra ha sido objeto de análisis por la importancia de las representaciones que se expresan en sus imágenes, no solamente de la urbe, sino también de sus habitantes.

inscrita en un proyecto de modernidad, acorde con las pautas de las sociedades europeas y norteamericanas.

II. Proceso de auge y democratización de la fotografía

Desde su aparición, se sabe que la fotografía prontamente se extendió por el mundo y comenzó a formar parte de la vida cotidiana. Sin duda, suscitó un interés generalizado que atravesaría todas las capas sociales. Como afirma Freund, es ahí donde radica su importancia política⁹. Pero sin duda, lo que permitió la democratización de la fotografía fueron las condiciones materiales –la producción industrial, el crecimiento acelerado del capitalismo, el mejoramiento de la tecnología, la búsqueda de nuevos nichos comerciales- lo que hicieron de éste un oficio atractivo por la alta rentabilidad que comenzó a generar.

Como lo mencionamos, las pequeñas burguesías criollas en ascenso, encontrarían en la fotografía, su medio de representación, acorde a sus necesidades materiales, simbólicas y económicas, que será legitimado culturalmente y a partir de entonces, se convertiría en testigo de los grandes momentos de la vida social, política y cultural de la sociedad.

2.1 El retrato fotográfico

El retrato fotográfico, con su aparición, anuncia un cambio importante en la sociedad, el ascenso de amplias capas, que crean una necesidad de representación en este nuevo escenario, en donde cada vez adquieren mayor significado político, social y cultural. Si bien, anteriormente, el retrato –al óleo- era privilegio de algunos círculos, a

⁹ Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 1974, p. 8

partir de fines del siglo XIX y comienzos del XX, se somete con el desplazamiento social, -como afirma Freund-, a una democratización.

“El ascenso de esas capas sociales ha provocado la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, y particularmente el retrato. Pues “mandarse hacer el retrato” era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto de cara a sí mismo como ante los demás, y se situaban en aquellos que gozaban de la consideración social”¹⁰.

Si bien la fotografía en sus inicios, fue privilegio de las clases influyentes en la sociedad -quienes estaban en posibilidades de costearse un retrato-, posteriormente este nuevo arte se democratiza y es adoptado por las pequeñas burguesías nacientes, a medida que encontraban en éste su medio de representación. Este es el terreno, en el cuál florece el retrato, el cuál será accesible en poco tiempo, a las grandes masas.

Sin duda, este cambio está ligado -como ya lo mencionamos- a las dinámicas del sistema económico, la necesidad de ampliar el mercado de la fotografía, mejorando la técnica, precisando la duración del tiempo de las tomas y el revelado, con objetivos de mayor precisión, reduciendo los costos de operación, permitiendo así que la fotografía se extienda a otros estratos sociales¹¹.

Por otro lado, hablar del retrato, significa entrar en un terreno de lo heterogéneo, de lo complejo, pues también estas fotografías responden a un sistema discursivo, a una compleja iconografía, a unos códigos de pose y postura que nos hacen cuestionar la

¹⁰ Freund, *op. cit.*, p.13

¹¹ “Disdieri logró la popularidad definitiva de la fotografía, comprendió que el oficio solo daría resultados a condición de ampliar la clientela y de aumentar los encargos de retratos. Pero para eso había que plegarse a las condiciones económicas de las masas. Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato, creó el retrato *tarjeta de visita* que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato 6 a 9 cm. Reemplazó la placa metálica por el negativo de vidrio, ya inventado desde hacia tiempo”. *Ibid, op. cit.*, p.13

aparente “naturalidad del retrato” e ir más allá de la obviedad de cada imagen para desentrañar significaciones posibles, como veremos más adelante¹².

Se conoce que, el formato que favoreció la democratización de la fotografía, fue el retrato en las conocidas *tarjetas de visita*. El auge de estas fue notorio: un sinnúmero de personas, consideraron que su uso era sinónimo de distinción. Pronto, en todas las ciudades se multiplicarían los talleres fotográficos, pues el oficio de fotógrafo prometía un éxito sin precedentes.

“Se dice que en 1859, Napoleón III impuso en París la moda de portar unas cartulinas de pequeño formato (10x6 cm), desde que acudió al estudio de su inventor, Adolfo Disdéri, para fotografiarse. No había acto social de la burguesía en que las personas no intercambiaran estas tarjetas de presentación, que, por lo general, reproducían el retrato del presentado en su pose favorita (...). El interés por verse y representarse se incorporaba a un ritual que incluía dedicatorias al reverso de la tarjeta, como señal de afecto y cortesía”¹³.

Los retratos de las llamadas *cartas de visita*, respondían a esta necesidad simbólica de “distinción”, de búsqueda de status, pues podemos observar a través de las imágenes la pose tan particular, que adoptaban para retratarse. Las clases sociales en ascenso eran retratadas de un modo distinto al que lo eran las clases populares. Como afirma Tagg, “la mirada de frente, -tan común en los retratos de las clases populares- era una pose que se habría leído en contraste con las estudiadas asimetrías de la postura

¹² “El campo del retrato, por ejemplo, pese a ser predominante en una gran parte de la fotografía no profesional, se divide, a toda su variedad, en una serie de zonas que se definen a partir de las distintas formas de práctica y distintas economías, bases técnicas, recursos semióticos y situaciones culturales”. John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 29

¹³ Ángel Emilio Hidalgo, “*Los heraldos de la modernidad*”, en *Revista Anaconda: Cultura y Arte*, Quito, junio 2008, p. 89-90

aristocrática (...), la rígida frontalidad significaba la brusquedad y la “naturalidad” de una clase culturalmente sencilla¹⁴.

La producción de una fotografía no es un acto *inocente*, como tampoco lo es la producción de un retrato, pues en él, se inscribe no solamente la descripción física de un individuo, permite además la inscripción de su identidad social y funciona también como una mercancía que tiene un valor simbólico, pero además produce significados y expresa unas relaciones de poder, pues “la producción de retratos es a la vez producción de significados en los que clases sociales rivales reivindican su presencia en la representación, y la producción de cosas que pueden poseerse y para las cuales existe una demanda socialmente definida”¹⁵.

Estas famosas *cartas de visita* se popularizaron entre la burguesía, pues el retrato pictórico había sido monopolizado por la “aristocracia laica y eclesiástica”, sin embargo, éstas siendo sinónimo de distinción, marcaban una brecha con aquellos que no podían acceder a ella -como las clases populares-, pues éstas no contaban con los medios económicos para acceder a estos formatos- además había que cumplir con ciertas condiciones y rituales como: el asistir a un estudio fotográfico, retratarse con los mejores vestidos y aditamentos, pagar por este trabajo al fotógrafo que, sin duda, se esmeraría en entregar un trabajo impecable, pero con costos aún elevados.

Cabe mencionar que, muchas de estas *cartas de visita* eran producidas en lujosos formatos: cartones finísimos, con acabados en cuero, incrustaciones de oro, que por lo general además incluían el famoso “retoque”. Son muy conocidos los retratos llamados *iluminados*, en donde el trabajo fotográfico final acababa siendo muy parecido

¹⁴ John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 53

¹⁵ Tagg, *op. cit.*, p. 54

a un trabajo pictórico, que rompía por supuesto, con la estética “realista” que imprimió la fotografía desde sus inicios y que fue tan elogiada¹⁶.

Esta distinción que acabamos de hacer, es muy útil, pues a través de ella, podemos hacer un análisis de la producción de los retratos de las llamadas *tarjetas de visita* –preferidas por la burguesía- y producidas por los fotógrafos de estudio, en contraste con los retratos hechos por los fotógrafos de parque, que de alguna manera podrían considerarse como las *tarjetas de visita populares*.

En ambos formatos, encontramos elementos similares que nos permiten tener una lectura de algunos elementos, como: la descripción física de las personas retratadas, su vestimenta, elementos que nos hablan de su adscripción a una determinada clase social, además podemos “leer” a través de las poses que adoptan, la pertenencia a un determinado grupo social. Sin embargo, en ambos formatos encontramos el valor del retrato como mercancía simbólica.

III. La fotografía de parque como expresión popular

“La fotografía no es una “emanación mágica”, sino un producto material de un aparato material puesto en acción en contextos específicos, por fuerzas específicas, con unos fines más o menos definidos. Requiere, por tanto, no una alquimia, sino una historia, fuera de la cual la esencia existencial de la fotografía es algo vacío”¹⁷.

La expansión acelerada de la fotografía, la necesidad de encontrar nuevos mercados, el desarrollo de la industria fotográfica, la búsqueda de mayor rentabilidad, determinada por el carácter y la importancia social que poco a poco adquiría la fotografía, la llevaron a convertirse en una gran industria, que la llevará a adaptarse a las

¹⁶ “Comúnmente se trabajaban retratos, ampliaciones y postales. Estas se pegan en lujosos cartones importados con impresiones al reverso algunas de ellas realizadas en pan de oro. Las ampliaciones se pegaban con almidón de liencillo antes de ser retocadas para evitar quebraduras. Para el retoque los estudios fotográficos contaban con excelentes dibujantes y pintores que se hacían cargo del retoque positivo, logrando dar a las ampliaciones un terminado muy natural.”

¹⁷ John Tagg, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, pág. 10

exigencias económicas de estas clases en ascenso, así como también a las pequeñas y precarias economías de las clases populares, con la introducción de otros formatos en donde la inventiva en el uso de la técnica, hará que la fotografía salga de los estudios fotográficos y encuentre nuevos espacios donde ejercer este oficio.

En este contexto, surgen los llamados *fotógrafos de parque*, conocidos también como “minuteros”, para cubrir la demanda de un sector que no había podido acceder al retrato -a una representación de si mismos- a través de la fotografía.

Este punto es clave para comprender el impacto que tuvo este tipo de fotografía, no solamente dentro de su campo, sino también la importancia que tiene, al poder retratar unos rostros y unas realidades que no habían sido retratadas anteriormente, sino dentro de codificaciones que corresponden a unos sistemas discursivos determinados por el poder. Además, es importante la acogida que tuvo este tipo de fotografía en los sectores populares y -que aún tiene-, como analizaremos más adelante.

Los fotógrafos de parque, comienzan a aparecer aproximadamente a partir de inicios del siglo XX, aunque no se puede precisar una fecha exacta de cuándo comienzan a operar en los parques, sin embargo, en los registros fotográficos de los archivos oficiales de principios de siglo, se puede encontrar fotografías en donde ya aparecen los primeros fotógrafos de parque con sus tradicionales cámaras de cajón. Estos fotógrafos buscan instalarse en los puntos más importantes de las nacientes urbes, y escogen principalmente los parques para ejercer su oficio que alcanzó varios decenios de verdadero auge, convirtiéndose en un oficio muy rentable y de gran acogida por el gran público.

3.1 Aspectos que caracterizan el oficio de los “minuteros”

Hay básicamente cuatro aspectos que caracterizan el oficio de estos fotógrafos de parque: la accesibilidad de su clientela, la entrega casi inmediata del trabajo encomendado, el bajo costo del trabajo en relación a los fotógrafos de estudio y la itinerancia de su oficio. Estos factores permitieron que la fotografía de parque proliferara y se extendiera hacia otras ciudades donde no había llegado aún la fotografía como manifestación popular¹⁸.

En cuanto a la accesibilidad, podemos decir que, el estar ubicados en los puntos centrales de la ciudad, como los parques a principios del siglo XX, les permitió romper con la necesidad de asistir al estudio fotográfico para retratarse, con toda la solemnidad que este acto implicaba. Sin embargo, el tomarse una fotografía en el parque no estaba exenta de rituales, pues el fotógrafo de parque intentaba “imitar” en lo posible la actividad de fotografiarse en el estudio, en donde no faltaba el bote de agua y el espejo para que sus clientes puedan acicalarse, así como también el uso regular de los fondos de colores para fotografías de trámites o fondos “más artísticos” con paisajes, estos fueron muy utilizados tanto en el parque como en los estudios.

La inmediatez en la entrega del trabajo, es otro aspecto que caracteriza a estos fotógrafos y les valió el nombre de “minuteros”, pues su trabajo reducía enormemente el tiempo de entrega regular que les ofrecían los fotógrafos de estudio, pues éstos últimos organizaban su trabajo en distintas instancias, lo que incluía el tiempo de toma, revelado y positivado, además del conocido *retoque* con un profesional, lo que alargaba el tiempo de entrega del retrato por varios días.

¹⁸ Según las investigaciones que hemos realizado, los fotógrafos de parque comentan generalmente de la itinerancia de su oficio que los obliga a salir por temporadas de sus lugares habituales en parques y plazas para desplazarse hacia pueblos y otros lugares para hacer fotografías en las festividades, esto les permitía tener mayores ingresos, por lo que era necesario realizar estos desplazamientos de forma periódica.

Las “fotos al instante”, tuvieron gran acogida por aquellas personas que tenían la premura en obtener sus retratos, ya sea para trámites o para algún propósito especial, sus fotografías eran entregadas a la brevedad posible, evitándose las ansiosas esperas de días para poder ver finalmente, el resultado de la toma.

Aunque se afirma que las fotografías instantáneas no son fotografías de calidad, entendiendo con esto, que no se les dedica el tiempo suficiente para realizar los procesos requeridos para que la fotografía pueda perdurar en el tiempo, estos fotógrafos de parque sin duda, buscaban ofrecer la mejor pose y el resultado para contentar a sus clientes, por lo que utilizaron todo tipo de artilugios para mejorar la calidad de sus fotografías, incluyendo el retoque para suplir las fallas técnicas de exposición y para darle color a las fotografías en blanco y negro, añadiendo las famosas viñetas, entre otros aditamentos.

El bajo costo de las fotografías obtenidas en el parque, en relación a los fotógrafos de estudio, fue otro motivo, que les permitió a estos fotógrafos tener mayor clientela, pues no todas las personas estaban en capacidad de costearse un retrato fotográfico en un estudio que incluía retoque, pues los estudios fotográficos en muchos casos, debían contratar un retocador para esta tarea, lo que significaba costos adicionales. Si bien se menciona, que la fotografía de parque sacrificaba la calidad de sus fotografías en favor de la *instantaneidad* en la entrega de su trabajo. Se puede mencionar también, que este tipo de fotografía suplía otras necesidades, cumplía otros roles, pues jugaba un papel fundamental en el contexto en donde se inscribía.

Al respecto, es necesario reconocer que esta fotografía tuvo, si se puede llamar “limitaciones técnicas” que la caracterizaban, por la forma como se producían estas fotografías, -aunque para otros ojos, estas no se considerarían deficiencias, sino más bien bondades estéticas propias-; sin embargo, cabe acotar que, su valor no residía

obviamente, en la calidad fotográfica -de la que alardeaban los fotógrafos de estudio-, sino en la posibilidad de registrar de manera oportuna el momento de disposición del sujeto fotografiable, el momento de goce, disfrute, al aire libre, el estar en un espacio más cercano a la gente, sin la solemnidad que implicaba el estudio fotográfico.

Otra característica fundamental de los fotógrafos de parque, es la itinerancia de su oficio, pues gracias a la facilidad del traslado de su equipo fotográfico -su cámara con laboratorio fotográfico incluido-, les permitía desplazarse por muchos lugares del país, viajando y retratando personas, sobre todo en las fiestas populares, en las cuales el retrato era el ritual necesario para registrar los momentos festivos.

Conocemos que la fotografía es un proceso técnico, el cuál funciona con ciertas condiciones y mecanismos que hacen que se produzcan las imágenes, ciertamente no hay ningún misterio en esto. Sin embargo, aún conociendo el mecanismo mecánico o químico de producción de las imágenes, este oficio aún conserva un elemento *mágico*, el misterio de la producción de las imágenes mismas dentro de la cámara oscura, aquello que no se ve, pero que se define fuera de nuestra mirada.

En este sentido, si de algún recurso echaron mano los fotógrafos de parque, en sus inicios, era precisamente de este elemento mágico. El fotógrafo era toda una atracción en el parque, y mucha gente accedía a retratarse con él, pues era una suerte de *magos o prestidigitadores* de la imagen, que producía retratos en una caja de madera, así rompía con la distancia y la relación de verticalidad que mantenían los fotógrafos de estudio con su clientela -quienes nunca accedían al laboratorio-.

Sin embargo, en este caso, en el parque todos los visitantes podían asistir al proceso de la fotografía, pero a través del *artilugio* montado por los propios fotógrafos de parque, aquel que tampoco terminaba por develar los secretos del oficio.

IV. ¿Un sistema discursivo subalterno?

“Lo que es real –en la fotografía- no sólo es el elemento material, sino también el sistema discursivo del que también forma parte la imagen que contiene. No es hacia la realidad del pasado, sino de los significados presentes y de los sistemas discursivos cambiantes, hacia donde debemos, por tanto, volver nuestra atención”¹⁹.

Cuando hablamos de las relaciones de poder que configuran espacios de reconocimiento y legitimación a través de lo visual, nos referiremos a un *-régimen discursivo visual-* que hace referencia, a la función constructivista del poder en el sentido foucaultiano. Nuestro interés, en este estudio, es indagar las tensiones que existen al interior de este campo y visibilizar el carácter construido de estos marcos de percepción, además de las relaciones de poder que se tejen al interior de los mismos²⁰.

Existen *regímenes discursivos visuales dominantes*, aquellos que constituyen una red de significaciones y tramas de sentido definidas culturalmente, en donde lo visual es asumido como objeto de representaciones, de imaginarios que no solamente operan a nivel discursivo, sino que finalmente se traducen en prácticas, acciones, conductas y comportamiento sociales²¹. Estos regímenes construyen taxonomías y establecen jerarquías que estructuran un tipo de sociedad que no solamente excluye sino que estigmatiza las diferencias.²²

Abordar este análisis desde la categoría de *régimen discursivo visual*, implica asumir el reto de pensar la realidad en su complejidad, poniendo en tela de duda

¹⁹ Tagg, *op. cit.*, p. 29

²⁰ Esta categoría será una guía a través de la cual indagaremos en estos campos, con la advertencia previa de que se trata de campos de análisis relativamente nuevos, en construcción y debate, en los que sin duda, encontraremos más preguntas que certezas.

²¹ En este punto recordemos la teoría constructivista del poder esbozada por Foucault, en donde se rescata la categoría de “régimen de poder”, aquel que crea saberes, produce verdades, legitima una determinada forma de pensar que la universaliza hacia las demás. El poder crea todo un campo inmune que posibilita unas determinadas formas de pensar y de actuar y al mismo tiempo imposibilita otras”. Michel Foucault, *La historia de la sexualidad*, Tomo I, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1996, p. 168

²² De manera particular, nos referimos a las taxonomías más comunes imperantes en nuestra sociedad que operan como binarios estructurantes: culto/popular, buen gusto/mal gusto, bonito/feo, superior/inferior, fotografiable/ no fotografiable, las cuáles posicionan formas de entender la realidad y de categorizar las diferencias.

aquellos presupuestos sobre nuestros sentidos, a través de los cuales se asienta el poder y el orden social.

Plantear lo *visual* como *régimen discursivo* implica además poner al descubierto las relaciones de poder que se encuentran detrás de estas representaciones en los distintos ámbitos, pues estas formas delinean unas maneras particularmente rígidas de ser, de ver, de actuar en el mundo, unos modos de ocupar un lugar en él -modos previamente estructurados y delimitados por el poder-²³.

De este modo, se produce un doble efecto de “visibilidad-ocultamiento”, de exaltación de todo aquello que está legitimado socialmente y de invisibilidad de aquello que está por fuera de la norma o del llamado *régimen discursivo visual*.

Es importante recalcar en este punto, el carácter artificial a través del cuál operan estas divisiones y jerarquías en el ámbito de lo visual. Sin embargo, no debemos olvidar que estos binarios y categorizaciones duales se han venido construyendo históricamente, las cuales ciertamente han aportado para crear, reforzar y legitimar estos *regímenes discursivos visuales* en distintas épocas, aquello “digno y memorable” de ver y fotografiar y aquello que no lo es.

Es necesario tener claro que estos regímenes se construyen en una doble vía, en donde lo visual es construido socialmente, pero también lo social es construido visualmente, lo que nos da pistas para situarnos desde el ámbito epistemológico para poder tener un panorama claro de cómo se constituye el régimen discursivo visual y develar los efectos “normalizadores” de este orden simbólico instaurados tanto en el campo de la visión.

Ciertamente, la fotografía realizada por los fotógrafos de parque, ha sido calificada por muchos como: pobre, deficiente, de mala calidad, incluso de mal gusto,

²³ El poder nos ofrece un marco de comprensión previamente definido y a su vez nos ofrece un marco de acción. El poder construye discursivamente la realidad y la norma -la que hay mantener bajo cualquier medio-.

esto en relación: a la técnica utilizada –que es bastante elemental- pues se basa en el principio básico de la cámara oscura, pero también respecto a las *poses de frente* que utilizan generalmente, así como también los aditamentos como los caballitos o sombreros mexicanos –que son vistos como elementos ajenos a nuestra cultura-, también por lo rústico que pueden resultar los diseños hechos a mano por los mismos fotógrafos, o lo cursi de las frases empleadas para acompañar las fotografías a modo de dedicatorias.

Sin embargo, existe una razón muy importante, por la cuál su fotografía no ha sido considerada relevante para el registro ni para su estudio, y por la cuál no se ha tenido el cuidado de conservarla o de promover su actividad -más allá de un simple folclorismo-; de ahí, parte una posible respuesta al por qué no encontramos en este tipo de fotografía en los archivos fotográficos oficiales, como parte de nuestro acervo cultural o patrimonial.

Esto se debe a que, su espacio de significación no está privilegiado culturalmente, se trata de un espacio en donde este tipo de fotografía no goza del reconocimiento social de las élites y su tipo de fotografía “consagrada”, a través de los fotógrafos de estudio. Se trata de una fotografía, si cabría el término *marginal*, que propone a través de estos elementos: como su técnica elemental y su estética popular, un espacio de representación para las clases populares, representación de una identidad, pero también una autoafirmación de esta clase social y de sus afectos.

“Es necesario sopesar varias cosas antes de empezar siquiera a referirnos a la “democratización” o bien criticar la presunta pobreza de la fotografía popular. La la fotografía no profesional (...) se encuentra rodeada por barreras divisorias que impiden el acceso al conocimiento técnico y cultural, la propiedad y el control. Pero más allá de eso, incluso aunque la práctica fotográfica “no profesional” hiciera gala de

variación, innovación e inconformismo, no tendría el peso de la importancia cultural, porque, por definición, su espacio de significado no está privilegiado culturalmente. Cualquier logro en la modificación de los parámetros de significado – una definición de inventiva e imaginación- sería, por tanto, eclipsado por la jerarquía social de los registros de significado oficiales”²⁴.

La sociedad posee una estructura, una forma de organización institucional y de las relaciones de dominación / subordinación que reproducen el orden, la concentración del poder y control de determinados campos incluido el de las significaciones culturales, “su ordenamiento jerárquico depende de las tensiones y conflictos del desarrollo de la producción cultural bajo las relaciones políticas y económicas del capitalismo y los impulsos disonantes de la expansión del mercado y de la reproducción social”²⁵.

A pesar de lo que hemos mencionado, la fotografía de parque se mantiene aún vigente, sobre todo en los sectores populares, que son quienes principalmente acuden a retratarse en el parque. Esto nos hace pensar que la fotografía tiene además ciertas funciones sociales y estéticas, por las cuales se justifica la permanencia de este tipo de actividad en los parques de nuestras ciudades.

5.1 Funciones sociales de la fotografía

Bourdieu, explica claramente las motivaciones que tiene la actividad fotográfica, mencionando al menos cinco fundamentales. “la protección contra el paso del tiempo, la comunicación con los demás y la expresión de sentimientos, la realización de uno mismo, el prestigio social, la distracción o la evasión”²⁶. Las motivaciones expuestas,

²⁴ Tagg, *op. cit.*, p. 28

²⁵ *Ibíd.*, *op. cit.*, p. 29

²⁶ Pierre Bourdieu, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 52

explican de alguna manera por qué aún en la actualidad es una actividad legítima, totalmente vigente y de gran importancia para nuestra sociedad.

Sin embargo, algo clave en su análisis, es mencionar el hecho de que la fotografía ha sido posible porque persigue unos cánones determinados socialmente, pues la fotografía es una actividad codificada, sin embargo, percibimos sus códigos de manera natural, al punto que ya ni siquiera nos cuestionamos sobre lo que observamos, pues estas poses construidas, que vemos registradas en las imágenes, se vuelven totalmente invisibles a nuestros ojos. Sin embargo, como afirma Bourdieu, no debemos perder de vista el hecho de que, todo lo que vemos a través de las imágenes fotográficas son convenciones sociales.

“La fotografía (...) es posible porque –y solamente porque- ella fija las conductas socialmente aprobadas y reguladas, es decir, ya solemnizadas. Nada puede ser fotografiado fuera de lo que *debe* serlo. (...) Lo que se fotografía y lo que el observador de la fotografía captará no son –para decirlo estrictamente- individuos en su particularidad singular; sino papeles sociales o relaciones sociales²⁷.”

En este sentido, se explica como a través de este medio podemos socializar los valores de clase sin necesidad de aprenderlos formalmente, o a través de instituciones como la escuela o sistemas de educación formal, sino más bien a través de canales como la familia, amigos y parientes, quienes reafirman sus lazos de cohesión y pertenencia a través de la producción, circulación y consumo de estas imágenes.

La fotografía además, favorecería la comunicación con los miembros del grupo, al remitirnos al recuerdo de imágenes y momentos particulares de nuestra vida en comunidad o en sociedad, esto nos da un sentido de pertenencia, un lugar en el mundo;

²⁷ Bourdieu, *op. cit.*, p. 62

también implica la manifestación explícita de los afectos, pues sin duda, el conservar los retratos de nuestros seres queridos es, seguramente el uso más común y generalizado de la fotografía desde su creación hasta la actualidad.

5.2 Funciones estéticas de la fotografía

La fotografía, además de lo mencionado constituye también un elemento de prestigio, para quien hace uso de esta herramienta, pues siempre el fotografiado escoge retratarse en un entorno que considera contiene un alto contenido simbólico; de manera similar sucede en la fotografía de parque, en donde los fotografiados optan por solicitar un retrato en estos sitios algunos únicamente usando la propia imagen del parque.

La fotografía de parque cuenta con un sistema de producción particular, un espacio de circulación y consumo propio de estas imágenes -los sectores populares quienes son sus principales consumidores-. Observamos también que esta fotografía, que conserva los planos frontales, los fondos pintados, fondos naturales del propio parque, caballitos, sombreros o viñetas, -tan de mal gusto para algunos- le imprimen un toque único a cada fotografía, pero su estilo varía en cada lugar.

Esta estética tan particular de la fotografía de parque, no ha perdido el toque popular, y cada vez más este tipo de fotografía se reinventa en los distintos contextos en donde aún permanece, pero esta permanencia exige a los fotógrafos extrema creatividad y adaptación a las condiciones actuales, no solamente técnicas, sino también a las significaciones y códigos culturales contemporáneos para su vigencia²⁸.

²⁸ Como veremos más adelante en los casos específicos de las ciudades, los fotógrafos han tenido que incorporar elementos tecnológicos para la producción de sus fotografías y adaptarse también a los códigos culturales contemporáneos, es así que actualmente vemos fotografías de parque que tienen viñetas digitales de personajes de los dibujos animados muy populares entre las generaciones actuales.

VI. La fotografía de parque en Quito

La fotografía a inicios del siglo XX es considerada como un oficio “moderno”, que prontamente se identificaría también con la corriente cultural del modernismo expresado no solamente en la literatura, sino también en los otros campos, incluso el de la propia fotografía, pues esta buscaba inscribirse en el espacio del arte.

Al respecto, hay estudios que han indagado sobre los primeros fotógrafos de estudio y cronistas de gran renombre a partir de 1870, quienes serán los maestros y referentes de este oficio en la ciudad. “El éxito alcanzado por estos profesionales los convertían a su vez en maestros de numerosos jóvenes deseosos de iniciarse en esta actividad (...). Podría decirse, que existió un movimiento progresivo del desarrollo de la fotografía en nuestro país a partir de entonces²⁹.”

No se conoce la fecha exacta cuando los fotógrafos comienzan a operar en los parques, sin embargo, ya a inicios del siglo XX, se pueden encontrar fotografías de estos personajes ubicados principalmente en el Parque de La Alameda, se sabe que luego se colocaron en El Ejido; posteriormente otros fotógrafos buscarán también espacios de concurrencia masiva fuera de la ciudad como en El Quinche.

Al respecto, debemos mencionar que estos fotógrafos *busca vidas*, motivados por dedicarse a un oficio que prometía una rentabilidad económica, si bien dejaban atrás los estudios fotográficos para salir hacia otros lugares, no todos lo hacían de la misma

²⁹ “Entre los primeros fotógrafos tenemos al Sr. Benjamín Rivadeneira, quien inicia su actividad en 1870, posteriormente se conoce el trabajo de su hijo Carlos Rivadeneira (...). Por la misma época trabaja el Sr. José Domingo Lasso, maestro de fotógrafos como el Sr. Cruz y el Sr. Ignacio Pazmiño, en el estudio de éste último buscaron con dedicación y obtuvieron buena formación el Sr. Augusto de la Rosa, Carlos Siman, Segundo Morejón, Segundo Carrillo y muchos otros. (...) El Sr. Luis Fernando Cruz se inicia en 1908, ilusionado por el éxito obtenido de otros fotógrafos. En 1938 el estudio del Sr. Carlos Siman se había convertido en la escuela donde se formaron muchos de los viejos fotógrafos de la época como los hermanos Silva, Guillermo y Genero Mosquera, Humberto Wilson, Luis Suárez, los hermanos Santacruz, Hugo Cifuentes, etc. Poco a poco, todos ellos abrieron sus propios talleres”. Elhers Zurita, Federico, *Informe del proyecto piloto de investigación y rescate del material audiovisual con valor histórico del Ecuador*, Quito, Banco Central, 1978, p. 51

forma, pues cada uno debía adaptarse a condiciones muy particulares, según el lugar donde ejercían su actividad.

De ahí que, los fotógrafos se dedicaron a producir fotos de las más diversos estilos, desde el tradicional retrato de rostro en blanco y negro para los trámites, además de fotos “iluminadas” o retocadas, fotos con viñetas, con frases o poemas, con caballitos de madera con sombreros mexicanos, fotos con fondos pintados, fotos con monumentos, hasta montajes fotográficos. Dependiendo del lugar, de las normativas vigentes en cuanto al uso del espacio y de las posibilidades del fotógrafo, éste trataba de sacarle el mayor provecho y de ganar clientela mostrando siempre novedades para atraer al público.

Parque La Alameda:

“La cámara de tres patas y la de cajón son adaptaciones nuestras, nosotros cogíamos los lentes y les poníamos en los cajones para que funcione en el parque. De las cámaras antiguas de fuelle, sacábamos el lente y le adaptábamos al cajón, por dentro la imagen se veía con vidrio esmerilado, no habían fabricaciones de esto, fue un invento de la gente”³⁰.

El lugar donde hoy se asienta el parque de La Alameda -fue considerado siempre un punto central de la ciudad de Quito-, incluso antes de la colonización española, era el paso obligado de viajeros que se trasladaban de la sierra hacia la costa y hacia otras rutas, fue conocido con el nombre de “chiquihuada” que significa punta de lanza en quichua, posteriormente los españoles lo bautizaron con el nombre de “girón”, aunque también se conoce que en una época se lo llamó “potrero rey”, lugar en donde estaban ubicadas lagunas artificiales³¹.

Luego de la creación de “La Alameda” en 1596, este lugar sufrió varias transformaciones durante los siglos que le siguieron, hasta que en la administración presidencial de Antonio Flores Jijón en 1892, luego de su remodelación al estilo

³⁰ Vicente Iván González Zárate, 50 años, fotógrafo del Parque La Alameda, entrevista septiembre 2012.

³¹ Irving Zapater, *El parque de La Alameda*, Quito, Banco Central del Ecuador, 1996, pp 6-18.

francés, se convierte en uno de los puntos principales de paseo de la emergente burguesía quiteña a fines del siglo XIX, sin duda, era el lugar favorito de sus habitantes, por su enorme belleza paisajística, fue además un centro articulador de las relaciones sociales, de recreación y de status de la sociedad capitalina.

En este sitio precisamente, se ubicaron los fotógrafos de parque para ejercer su oficio, un lugar muy concurrido por sus distintas atracciones, pues ahí se encontraba la laguna, los arcos, el observatorio astronómico, la escuela de bellas artes, el famoso churo y además un pequeño zoológico.

“Los domingos, después de misa, las familias quiteñas acudían a recorrer sus coloridos senderos y se llevaban de recuerdo una foto hecha en el instante por los fotógrafos acantonados en el parque. Con las viejas y pesadas cámaras de fuelle, acondicionadas como apretados laboratorios fotográficos ambulantes, los fotógrafos de oficio recogieron un importante inventario gráfico de los quiteños a lo largo de buena parte del siglo XX. Se acostumbraba también exhibir muchas fotografías en improvisados paneles enmarcados, que se convirtieron en galerías portátiles donde los vecinos acudían a reconocer a sus parientes y amigos”³².

Sitio emblemático de la ciudad, se dice que hubieron un número aproximado de hasta dieciocho fotógrafos de parque que llegaron a trabajar en este lugar -en sus buenos tiempos-; en la actualidad se encuentra tan solo a uno de los fotógrafos, quien heredó el oficio de su padre y de su abuelo.

A pesar de esta notable disminución del oficio en este lugar, no es posible imaginar el parque sin el fotógrafo, presto a brindar sus servicios a la clientela que demanda la foto en este lugar tan especial de la ciudad, si bien es cierto, el lugar ha

³² Fabián Patiño, *Blomberg Quiteño*, Quito, FONSA, 2010, p. 82

sufrido transformaciones, al igual que el oficio, hoy por hoy todavía son muchas las personas que visitan este lugar y están prestos a tomarse una fotografía en este sitio.

Parque de El Ejido:

“Me gustaba innovar mucho con la fotografía, en ese entonces habían muchos fotógrafos y había que ser extremadamente creativo para ganarse a la clientela, con las fotos, las leyendas que se ponía, nosotros los mismos fotógrafos éramos también poetas, escribíamos nuestros propias frases y poemas: “recuerda que este corazón es solo tuyo” se escribía para los enamorados, también se les dibujaba flores”³³

“El Ejido” fue una institución española que comenzó a funcionar a partir de la época colonial, no fue una institución aborigen; este es el señalamiento de Luciano Andrade Marín en sus textos; pues efectivamente, los ejidos fueron espacios abiertos, despoblados y sin un uso específico aparentemente, eran reservados para actividades de pastoreo, de recogimiento de leña y en general espacios comunales de disfrute³⁴.

El Parque de El Ejido que conocemos en la actualidad, tiene una historia particular que ha marcado la vida de la ciudad, todos recuerdan en los primeros años del siglo XX, aquel suceso fatal de la hoguera bárbara en 1912 que tuvo lugar en este sitio, posteriormente en Mayo de 1922 toma el nombre de Parque 24 de Mayo, aunque nadie lo conoce ni recuerda con este nombre.³⁵ Sin embargo, fue aquí precisamente que los fotógrafos de parque decidieron instalarse para ejercer su actividad.

Punto central de la ciudad, aquel que comunicaba la vida en el centro con un creciente desarrollo al norte de la urbe, paso obligado de los estudiantes de la Universidad Central, aquí se asentaron, alrededor de diez fotógrafos, quienes eran por supuesto itinerantes, personas provenientes de muchos lugares del país, trabajaban por temporadas, buscando aprovechar las épocas de mayor afluencia de personas.

³³ Don Jorge Rivera, 94 años, ex fotógrafo del parque El Ejido, entrevista Julio 2012.

³⁴ Luciano Andrade Marín, *La lagartija que abrió la Calle Mejía*, FONSA, Quito, 2004, pp. 54-60

³⁵ *Memoria de los parques*, en Revista Q, La ciudad es verde, Julio 2012. N.28, p. 33

Hoy en día, el único fotógrafo que trabaja en este sitio nos comenta que, el trabajar en el parque le ha permitido aprender a amar su oficio, a través de él conoció a muchos personajes de la vida nacional e internacional; ciertamente, el oficio no es como antes, nos comenta, pero a pesar de eso, sale a trabajar con todos sus aditamentos en este lugar todos los días, de martes a domingo.

El Quinche:

“..nosotros hacemos nuestras propias composiciones en las fotos, desde el punto de vista de lo que tenemos ahí (en el parque) para ser espontáneos. Somos instantáneos de naturaleza, sacamos la foto con lo que se cruza en ese momento. Por ejemplo, a veces vienen los artistas como Camilo Torres, Rosita Flores, bien populares por aquí, entonces en ese momento la gente quiere una foto... entonces ahí está la foto, instantánea”³⁶.

La palabra Quinche -según investigadores como Manuel Moreno Mora- se compone de dos vocablos, *quin* que significa sol y *chi* que significa monte. Por tanto, según su etimología significa Quinche significa monte del sol³⁷. El historiador González Suárez, por otro lado, menciona que El Quinche fue una población prehistórica cuya organización era independiente, era reconocido y respetado por su jerarquía religiosa.

Fue un centro de peregrinaciones desde antes de la colonización, pues aquí existió uno de los centros ceremoniales principales de adoración al sol, debido a su posición privilegiada, se conoce que en fechas como los solsticios, se multiplicaban las peregrinaciones y se festejaba con mucha solemnidad la fiesta Del Inti Raymi. □

Con la conquista española, se reemplazó la fiesta del solsticio, por la fiesta de San Pedro, y bautizaron a El Quinche, como San Pedro de El Quinche, ratificando así su milenaria tradición solar. En la época de la Colonia fue elegida como sede de la Virgen de Oyacachi una vez que fue ordenada su salida del pueblo del mismo nombre. □

Este último aspecto es, el que precisamente le ha dado fama a este importante santuario religioso, y por supuesto ha atraído desde hace mucho tiempo, la presencia de

³⁶ Jean Paladines, 37 años, fotógrafo de El Quinche, trabaja en la Plaza Central, entrevista Agosto 2012.

³⁷ [http://es.wikipedia.org/wiki/El_Quinche_\(parroquia\)](http://es.wikipedia.org/wiki/El_Quinche_(parroquia)).

fotógrafos de parque en la plaza central justo frente a la iglesia. Aquí se han concentrado un número importante de fotógrafos que han hecho de este su lugar preferido de trabajo, debido a la enorme afluencia de gente generalmente, durante los fines de semana, pero sobre todo en fechas de celebración de la Virgen del Quinche, en el mes de noviembre.

Actualmente, los encontramos en la plaza central como antes, su especialidad son los retratos con montajes de la virgen del quinche o fotos en caballito con fondos pintados, casi siempre con motivos religiosos. En este lugar son imprescindibles los fotógrafos quienes están prestos a registrar el viaje hasta este punto tan importante del país.

Bibliografía

- Bourdieu Pierre, *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Consejo Nacional de Cultura del Ecuador, *La fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias* en Revista del Consejo Nacional de Cultura, Edición Especial. Consejo Nacional de Cultura, Quito, 2008.
- Echeverría Bolívar, *La modernidad de lo barroco*, Ediciones Era, México, 2000
- Ehlers Zurita Federico, *Informe del proyecto piloto de investigación y rescate del material audiovisual con valor histórico del Ecuador*, Productores Independientes, Quito, 1978.
- Foncuberta Joan, *Estética fotográfica*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- Foucault, Michel, *La historia de la sexualidad*, Tomo I, México, Ed. Siglo Veintiuno, 1996.
- Freund Gisèle, *La fotografía como documento social*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.
- Pratt Fairchild, Henry, *Diccionario de Sociología*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- Silva Armando, *Los imaginarios nos habitan*, Olacchi, Quito, 2008, Volumen I
- Tagg, John, *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.
- Vitta Maurizio, *El sistema de las imágenes: estética de las representaciones cotidianas*, Paidós, Barcelona, 2003.
- Zapater Irving, *El parque de La Alameda*, Banco Central del Ecuador, Quito, 1996.
- Fotógrafos de parque entrevistados:***
- Quito: Segundo Rivera, Jean Paladines, Luis Rivera, Vicente Gonzáles
- Investigadores y fotógrafos entrevistados:***

Quito: Fabián Patinho, Patricio Estévez, Pepe Avilés, Víctor Jácome, Irving Zapater

Anexos



“La galería”, Archivo Blomberg, La Alameda, Quito, 1948



Sr. Carrillo, Archivo Blomberg, La Alameda, Quito, 1948



Archivo Blomberg, La Alameda, Quito, 1948



Robinson, Imbabura, 1948