

Mujeres al desnudo

Las fotografías de Víctor Jácome

Patricio Estévez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster

Mujeres al desnudo

Las fotografías de Víctor Jácome

Patricio Estévez



UNIVERSIDAD ANDINA
SIMÓN BOLÍVAR
Ecuador

Serie Magíster
Vol. 269

Mujeres al desnudo: Las fotografías de Víctor Jácome
Patricio Estévez

Primera edición
Coordinación editorial: Jefatura de Publicaciones
Corrección de estilo: Guillermo Maldonado
Diseño de la serie: Andrea Gómez y Rafael Castro
Impresión: Ediciones Fausto Reinoso
Tiraje: 300 ejemplares

ISBN Universidad Andina Simón Bolívar,
Sede Ecuador: 978-9978-19-937-4

Derechos de autor: 056382

Depósito legal: 006215

© Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador
Toledo N22-80

Apartado postal: 17-12-569 • Quito, Ecuador

Teléfonos: (593 2) 322 8085, 299 3600 • Fax: (593 2) 322 8426

• www.uasb.edu.ec • uasb@uasb.edu.ec

La versión original del texto que aparece en este libro fue sometida a un proceso de revisión de pares, conforme a las normas de publicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

Impreso en Ecuador, mayo de 2019

Título original:

«Las fotografías de mujeres semidesnudas, captadas por Víctor Manuel Jácome entre los años 60 y 70 del XX, sus implicaciones simbólicas y de uso»

Tesis para la obtención del título de magíster en Comunicación

Autor: Jonny Patricio Estévez Trejo

Tutor: Edgar Vega Suriaga

Código bibliográfico del Centro de Información: T-1822

*Con sentido agradecimiento y admiración
al señor Víctor Manuel Jácome, testigo de la historia nacional,
discreto e incansable trabajador y lúcido narrador de historias.*

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
--------------------	---

Capítulo primero

ANTECEDENTES DEL DESNUDO FOTOGRÁFICO

EN ECUADOR	11
LAS FOTOGRAFÍAS DE DESNUDO EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR	12
UN EJEMPLO DE DESNUDO MASCULINO	14
UN ESTETA EN LA NIEBLA, EMMANUEL HONORATO VÁSQUEZ	17

Capítulo segundo

LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO Y SU GÉNESIS.....	21
LOS IMPRESOS HACIA 1932	22
LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE VÍCTOR JÁCOME	24
INFLUENCIA DE LAS REVISTAS EXTRANJERAS Y DEL CINE	25
POSTALES FRANCESAS.....	28
EL ENTORNO DE LA CREACIÓN:	
LA VIDA DISIMULADA DE QUITO.....	33
LAS IDEAS PREVIAS DEL FOTÓGRAFO	36
USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN QUITO.....	39
SOBRE LA MUJER.....	41
LA IGLESIA Y EL PUDOR	43
TÉCNICA Y ESTÉTICA	47
UN GIRO EN LA TECNOLOGÍA	48
LAS MUJERES QUE SE FOTOGRAFIARON.....	52
Para el recuerdo.....	52
Con fines promocionales	53
Para comercializar	55
SOBRE LAS IMÁGENES DEL CORPUS.....	56

Capítulo tercero

LA COMPLICIDAD Y LA MIRADA.....	59
FOTO-ELUCIDACIÓN	63

CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	93
ANEXOS	97

INTRODUCCIÓN

La fotografía ha sido una herramienta para la organización administrativa de los ciudadanos, documentación de la edificación y los procesos urbanos y, cada vez con más fuerza, para el disfrute social y la gestión de las relaciones humanas; este fenómeno no es tan reciente y está en la génesis misma de la fotografía, de sus tecnologías y sus actores, entendiendo por ellos a quienes posaron para el retrato y sus relaciones con el fotógrafo.

Hasta la década de 1960, la moral cristiana promulgaba el recato y el pudor como valores —sobre todo femeninos— a los cuales debía adscribirse la sociedad quiteña; sin embargo, al mismo tiempo vieron la luz una serie de centros de diversión nocturna que contradecían la recomendación de los púlpitos y la educación confesional. Los apetitos sociales habían cambiado y el fotógrafo se convirtió en una suerte de confesor seglar que procesaba esas nuevas necesidades de la sociedad. Las mujeres empezaron cada vez más a solicitar fotografías picarescas —algunas muy subidas de tono— para fines que, ya veremos, van desde el hedonismo hasta el comercio.

La memoria de una ciudad y un país, así como la idiosincrasia de sus habitantes, se reseña en los estudios de corte histórico, en la tradición oral y, extraordinariamente, en ciertos testigos privilegiados por el azar, por la perseverancia o por la lucidez que le han regalado los años. Tal es el caso del señor Víctor Manuel Jácome, nonagenario artista

de la fotografía que tenemos aún entre nosotros, y quien, mediante su palabra y su obra, nos acompaña a recordar décadas recientes y otras francamente lejanas y poco consideradas de nuestro devenir como sociedad.

El objetivo central de este documento es poner en relieve la personalidad del fotógrafo Víctor Manuel Jácome, sobre todo, en su manejo estético y ético en la fotografía. Estético, porque es heredero de una técnica y tecnología que derivaban en unos resultados formales que enriqueció con sus propias contribuciones; y ético, porque a pesar de la fuerza que tenía el discurso moralista gestionó las necesidades humanas de forma diferente a la de los fotógrafos de su época, en relación con la mujer y a la exhibición del cuerpo.

Para cumplir con nuestro cometido, el presente trabajo está estructurado en tres capítulos. El primero muestra los antecedentes del desnudo fotográfico en Ecuador, cuya principal fuente son los archivos del Estado, en el que se pone en evidencia el pudor con que se asumía el tema del desnudo de mujeres, y más aún el desnudo de hombres, y se reseña el trabajo de uno de los cultores de este género: Emmanuel Honorato Vásquez.

En el segundo, se ensaya sobre el ambiente que influyó muy tempranamente en la personalidad y la profesión de Víctor Jácome con referencias de primera mano sobre el uso de imágenes de mujeres, las revistas y el cine; y las condiciones tecnológicas con que trabajó.

También se deja testimonio de la vida furtiva de la ciudad, contrastándola con un moralismo de púlpito que usaba, inclusive, textos de varias décadas anteriores debido a la tardanza con que llegaban al país. Se desarrolla una clasificación —imaginada por Jácome— de las mujeres que posaron desnudas o semidesnudas y que, en esencia, son nuestro objeto de estudio.

En el tercer capítulo se analiza el corpus compuesto por veinte fotografías captadas por Jácome entre las décadas de 1960 y 1970. Estas fotografías se fueron poniendo a disposición de la investigación luego de un largo proceso de acercamiento que generó confianza en el autor. Las imágenes se seleccionaron de entre un número mayor, debido a que algunas devienen de sesiones con diferentes poses e incluso iluminación.

Finalmente, se entrevista al protagonista usando el método de foto-elucidación, que consiste en convocar el recuerdo mediante una

imagen, en este caso captada por él mismo; con este recurso se extraen valiosos testimonios que convierten a este documento académico en una suerte de ejercicio etnográfico para el conocimiento de la historia del pensamiento sobre la exhibición del cuerpo, la mujer y la sociedad quiteña.

CAPÍTULO PRIMERO

ANTECEDENTES DEL DESNUDO FOTOGRAFICO EN ECUADOR

Este primer capítulo procura dar una visión general sobre el desnudo fotográfico en Quito hasta mediados del siglo XX. Se espera que sus manifestaciones sean numerosas debido a que el desnudo es una forma de arte que acompaña a la civilización desde siempre en el afán humano de conocerse, exhibirse y, por qué no, reproducirse como especie.

De otra parte, la técnica fotográfica puso en manos de especialistas, y posteriormente de aficionados, la posibilidad de perennizar la desnudez como lazo estético y afectivo; ejercicio casi exclusivo de los artistas de la pintura y la escultura, que por siglos solo encontraban rival en la tradición oral y en las letras.

El objetivo de tal búsqueda es cotejar la obra del señor Víctor Manuel Jácome con la de otros artistas contemporáneos o pretéritos, para descubrir si esta es una verdadera contribución a la plástica y cuáles son sus características conceptuales y formales más destacadas.

La metodología para lograrlo es la búsqueda de fotografías de desnudos de hombres y mujeres en los archivos públicos, entendiendo que aquellos hacen acopio sistemático de los signos del pasado que facilitan la comprensión de los procesos sociales, y con ello la generación de teorías sociales que corrijan o mejoren la propia existencia de un

conglomerado. Asimismo, se adelanta en la apreciación de la obra de Emmanuel Honorato Vásquez, conspicuo artista de la luz y las sombras apenas anterior a nuestro referente.

LAS FOTOGRAFÍAS DE DESNUDO EN EL ARCHIVO HISTÓRICO DEL BANCO CENTRAL DEL ECUADOR

El Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador en Quito, hoy administrado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio, mantiene en sus depósitos cerca de un millón y medio de fotografías y negativos de toda índole. De esta fuente se han servido por décadas los requerimientos de investigadores, historiadores, comunicadores, editores, etc. En sus acervos se pueden encontrar colecciones acumuladas en un largo y entusiasta proceso de recopilación, así como colecciones provistas por personas que previeron en este lugar un buen destino para sus documentos fotográficos, o colecciones adquiridas visionariamente por el instituto emisor. Entre las primeras podemos citar la primigenia colección cifrada con el código 80.F0000, que incluye varios miles de imágenes de consulta frecuente; y, entre las segundas, colecciones como la del icónico fotógrafo lojano señor Javier Reinaldo Vaca.

Si pensamos en el objeto de nuestro interés —las fotografías de mujeres desnudas o semidesnudas— nos llevaremos una sorpresa al constatar que entre aquel importante número de bienes citados no se encuentra sino un puñado, una decena de fotografías de mujeres retratadas en estas condiciones, y otro tanto, muy similar en términos numéricos, de postales extranjeras de finales del siglo XIX e inicios del XX. Literalmente, podríamos incluir tales fotografías en estas páginas sin afectar o redundar en vicio de ociosidad por tal licencia. ¿Cuál es la importancia de consignar esta información? Poner en proporción la escasa presencia de un género artístico de interés histórico indiscutible en la humanidad en general y nuestro medio en particular.

Foto 1



Foto 2



Fuente: Imágenes recabadas en el Archivo Histórico, ambas de autor no identificado¹

Lo dicho respecto del archivo ubicado en Quito se aplica a otros repositorios del Ministerio de Cultura en Guayaquil, Cuenca, Ibarra, Esmeraldas y Portoviejo, que mantienen sus propias colecciones; por razones históricas, el de Guayaquil es el segundo de importancia en términos de la cantidad de bienes que acoge.

En las fotografías extranjeras de las marcas J. Mandel y P. C. —que se comercializaban en Quito y se han encontrado en el archivo— se proyecta la imagen de una mujer estilizada, iluminada y por lo general bien pensada en términos de composición, con signos de modernidad y cada vez más atlética conforme avanzaba el siglo XX, dejando atrás representaciones de cuerpos más bien redondeados.

En las fotografías nacionales, a las cuales hemos tenido acceso en el citado archivo, se adivina un trabajo donde el mayor mérito es lograr que la modelo se desprenda de la ropa; no hay composición ni estudio de las luces que provocan los volúmenes y los contrastes que tanto se aprecian en la impresión final que deja el cuerpo en la retina. Este

1 En la primera fotografía se aprecia la reproducción de una imagen extranjera que está a medio camino entre la fotografía y la ilustración, pues fue recreada a partir de una instantánea captada en estudio y que simula las olas del mar. La segunda reproduce una fotografía nacional de muy modesta factura donde se hace evidente la urgencia en la toma, con muy poco cuidado en la iluminación y en el fondo. Además, se oculta el rostro de la modelo. Este hecho se entiende en una ciudad pequeña que, además, consideraba vergonzante la exhibición del cuerpo de la mujer.

trabajo descuidado se manifiesta además en los encuadres, los fondos, desenfoques y en las extremidades mutiladas.

Es probable que dichas imágenes procedan de entusiastas aficionados que ya encontraron en el invento de la fotografía una herramienta de realización estética e incontenible voyerismo atávico; así lo confirman las palabras de Jácome al comentar su trabajo como laboratorista del conocido estudio fotográfico Foto Sport Siman. Dicho sea de paso, Carlos Seaman —su propietario— es un importante referente para pensar la fotografía ecuatoriana del siglo XX.

Cuando trabajaba y revelaba en Foto Sport Siman me tocaba ver algunos desnudos, aun teniendo trece años de edad. «¿Qué estás viendo?» —preguntaba don Carlos [Seaman]—. «Unos elefantes», respondía. En realidad, unos cuerpos de envidia; había un par de señoritas, ¿quiénes serían?, pero eran divinos perfiles, cortados y todo, eran dos mujeres de unos senos bonitos, una por una y después las dos, nada grotesco.²

La calidad final de las fotografías referidas tenía que ver también con el hecho de que los aficionados podían adquirir una cámara, película, y avanzar hasta la toma, aunque se veían limitados al momento de copiar las imágenes. Algunos de ellos hicieron impresiones por contacto, sobre papel fotográfico, pero tarde o temprano terminaban confiando en los pocos estudios que prestaban ese servicio para aficionados. Entre los negocios de revelado para aficionados estuvieron Casa Torpedo, Foto Sport Siman y Casa López, esta última cuyo fuerte era la venta de juguetes y artículos de bazar. Estamos hablando de los años 40.

UN EJEMPLO DE DESNUDO MASCULINO

Aunque llama la atención la poca representatividad numérica de este tipo de fotografías en el Archivo Histórico, debiera extrañar aún más el reducidísimo número de fotografías de hombres con poca ropa. No es aventurado hablar de la inexistencia de una fotografía que consigne el cuerpo de un hombre completamente desnudo. Podría haber, entre muchas otras, varias explicaciones: que el cuerpo del hombre concitaba menor interés que el cuerpo de la mujer, que la fotografía suponía un ejercicio de poder masculino, que los hombres tenían mayor acceso a

2 Víctor Jácome, entrevistado por el autor, 10 de mayo de 2014.

los no pocos recursos que demandaba esta afición, o que el cuerpo del hombre se veía como un elemento no estético y su valor se reducía a la fuerza física.

Foto 3



Foto 4



Fuente: Foto 3, de un hombre que demuestra el volumen de sus bíceps, captada por G. Jaramillo en Guayaquil (Archivo Histórico, Fondo Audiovisual, código 84.F0032.807); y la foto 4 captada por Víctor Jácome, en Quito

La primera de las fotografías que antecede, remite a otra más, muy parecida, captada por el señor Jácome, quien refiere un testimonio digno de reproducir:

Los encantos de los hombres, especialmente de los que hacían musculatura, estaba en tener buen músculo con pesa. Era una satisfacción personal el sentirse guapo, el sentirse preparado. Para una trompiza eran malos, malos, no sé qué pasaba pero eran malos. Los encantos de los hombres iban hasta lo sexual. Muchos «boqui sueltos» llegaban al extremo de decir que tienen tantos centímetros de largo y que, ¡juja!, las mujeres se mueren por él.³

Producto de su memoria selectiva, el señor Jácome refiere anécdotas y personajes casi olvidados cuya veracidad se pierde en los tiempos. No importa si fue así, lo que se hace patente es una manera de ver los hechos: se separa de la forma machista y vulgar de actuar de tales personajes, aunque esa es su lectura actual. Algo de ese machismo y de los vicios sociales de entonces seguro quedan en sus palabras, fruto de unos consensos generales que ahora acoge como suyos.

3 Jácome, 18 de febrero de 2015.

Por el año 32 había dos boxeadores —no había más—: eran Mauro Zúñiga y su rival Manuel Machado [que se puso el apodo de Manuel Cazares]. Una vez vi a Manuel Cazares recibir un golpe de Zúñiga y le viró así [hace un gesto hacia un lado], él en el aire se dio un *carpado* [salto] y se paró. De un puñetazo le mandó al suelo. Parece que eran amigos, pero al momento de exhibirse para la pelea se soltaban del *réferi* y se mostraban los dientes como perros. Zúñiga era guapo y tenía un peinado tipo tango, peinado liso con bastante brillantina.⁴

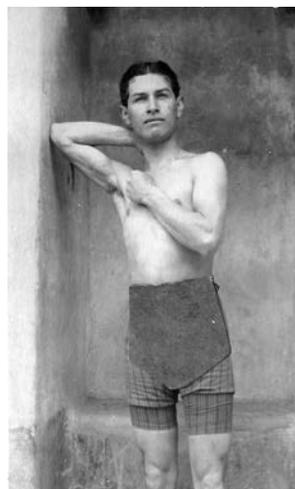
No se disimula la afición por un deporte que para aquel entonces era signo de virilidad, ni se critica la violencia implícita; todo se resume a la anécdota que deja entrever su afinidad personal.

Si la sola representación del hombre en paños menores en una fotografía es escasa, sorprende constatar que también fue víctima de una censura moralista. La primera fotografía deja adivinar parte de la anatomía, inquietante condición que nos dispensa una inédita propuesta.

Foto 5



Foto 6



Fuente: Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Histórico, código 84.F0032.523

Esta censura de seguro se debe al pudor con que enfrentó alguna persona la exhibición de las *partes nobles* del retratado. No se animó a destruir la imagen y se tomó el trabajo de intervenir en ella. No se

4 Jácome, 30 de junio de 2015.

prevé que un retrato coloquial como este llegase a una distribución masiva mediante copias o impresiones litográficas, pero, de ser así, hubiese sido potencialmente observado por el Código Penal que para los años 20 consignaba:

Art. 502.- El que hubiere expuesto, vendido o distribuido canciones, folletos u otros escritos, impresos o no, o figuras o estampas contrarias a las buenas costumbres, será reprimido con prisión de uno a seis meses, y multa de cuarenta a cuatrocientos sucres.

Art. 503.- En el caso previsto por el artículo precedente, el autor del escrito, de la figura o de la estampa, y el que los hubiere impreso o reproducido, por un procedimiento cualquiera, serán reprimidos con prisión de tres meses a un año, y multa de cuarenta a ochocientos sucres, y comiso de la obra deshonestas. No se entiende por estampas o figuras deshonestas y ofensivas a la moral pública las que representan las figuras al natural que no se expongan públicamente. Tampoco hay infracción en la impresión y venta de figuras y estampas destinadas al estudio de las ciencias, y en los escritos de igual naturaleza, aunque expresen ideas contrarias a la honestidad. No se comprende en estos escritos, los de moral casuística, los examinatorios de conciencia y otros libros análogos, que no pueden traer utilidad científica.⁵

Hay discrecionalidad en el uso de términos como *buenas costumbres* y *estampas deshonestas*, pero ya se habla de *figuras* y *estampas*.

UN ESTETA EN LA NIEBLA, EMMANUEL HONORATO VÁSQUEZ

Hemos partido de una introducción histórica en el ámbito local, ahora es inevitable mencionar la figura destellante y fugaz de Emmanuel Honorato Vásquez (1893-1924), joven cuencano afecto a insinuar la piel y las redondeces, amén de otras incursiones temáticas. Entre octubre de 2013 y abril de 2014 se llevó adelante, en las salas del Centro Cultural Metropolitano, en Quito, una exposición que recogía parte del proyecto denominado Alma Mía, con obra de destacados artistas cuyos nombres los presentan por sí solos: Víctor y Luis Mideros, Eduardo Solá Franco y Emmanuel Honorato Vásquez. La muestra incluyó una veintena de las fotografías de Juan de Tarfe —nombre artístico adoptado por este hijo de poeta—, y en cuya semblanza se resume con mucha vivacidad su talento:

5 Ecuador, *Código Orgánico Integral Penal*, Registro Oficial 180, 10 de febrero de 2014. Ver anexo 2.

Lo sorprendente y escandaloso para ese momento es que en Vásquez, el objeto central del deseo fotográfico es el cuerpo femenino, ni más ni menos que las respetables damas de su entorno familiar y afectivo (particularmente su hermana María, su esposa Rosa Blanca Crespo y sus cuñadas), a las que tantas veces captura en su tránsito doméstico, cotidiano; o mujeres de su órbita social, a quienes emplaza en sugerentes poses, simultáneamente provocadoras (a veces con el dorso y pecho parcialmente descubiertos), o bien rodeados de dispositivos nítidamente simbólicos: una muchacha detrás de un ramillete de calas, otra junto al tronco de un árbol, su hermana asiendo un cáliz, y una más sujetando un diminuto muñeco de juguete, elementos de inequívocas connotaciones sexuales [...].⁶

Esta semblanza de Vásquez lo muestra picaresco y afecto a los cuerpos femeninos escandalosamente cercanos en parentesco, aunque hasta donde se sabe no eran sus únicos motivos retratables; se dice que muchos retratos se han escondido deliberadamente por temor a la mirada y al juicio general.

Foto 7



Foto 8



Fuente: Foto 7 atribuida a Vásquez y la foto 8 que incluye el anagrama personal de Emmanuel Honorato Vásquez. Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Histórico, códigos 80.F0000.1844 y 80.F0000.1845

No sorprende que sea difícil acceder a ciertas fotografías si consideramos que existen temas que pudieran afectar las percepciones o la

6 Cristóbal Zapata y Gustavo Landívar, «Tomas de la cité: pioneros de la fotografía cuencana». *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias* (número monográfico), *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, vol. 12 (enero-abril de 2008): 12-25.

moralidad de una comunidad o persona en particular. Resulta propicio recordar una experiencia narrada por Guillermo Latorre, celebrado dibujante de la revista *Caricatura*, quien en el afán de dar a conocer su trabajo y recabar fondos, expuso sus caricaturas de personajes de la sociedad quiteña y una dama de espíritu recio —al reconocerse y sentirse ofendida con su retrato— dio al traste con la exhibición a golpe de bastón. ¡Y eso que no estaba retratada con una fotografía ni en paños menores!⁷

De la citada revista *Caricatura* se reproduce aquí una ilustración, atribuida al maestro Nicolás Delgado, con su burlesco diálogo.⁸ Nótese que fue publicada en 1919 y aparentemente no fue observada como obscena o deshonesta. Cabría preguntarse por qué despertaría revuelo si se tratara de una fotografía; de una parte, a esta ilustración la cubre el manto del arte, y de otra, quién querría meterse con los agudos redactores de la revista.

Ilustración 1



La modelo: ¿Completamente desnuda?

El pintor: Sí, absolutamente

La modelo: [...] Dios mío! Si me permitiera

Ud. dejarme siquiera las medias.⁹

7 Ramiro Latorre (hijo de Guillermo Latorre), entrevistado por el autor, 11 de mayo de 2011.

8 Banco Central del Ecuador, *Caricatura*, edición facsímil, t. I (Quito, 1989), 5. Edición original: n.º 19, 27 de abril de 1919.

9 Resulta interesante cómo el pintor y el dibujante poco a poco van adquiriendo la autoridad moral para dibujar un desnudo y exhibirlo, y cómo la fotografía —por su percepción de veracidad— tenía vedado el privilegio. En 1919, fecha de la publicación anterior, hubiese causado revuelo tal osadía. ¿Qué diferenciaba a un dibujo de una fotografía y qué favorecía tanto el escándalo?

No pretendemos decir que a principios del siglo XX existía un fotógrafo en cada casa, aunque en cada fotógrafo profesional o aficionado había un potencial cultor del género del desnudo fotográfico. Cada vez que se consulta, los profesionales refieren otros archivos más o menos voluminosos y diferentes a los conocidos, donde se consignan fotografías de ese tipo. La poca difusión o el manejo subrepticio de estas imágenes pasan por la posibilidad vergonzante que presume una exhibición pornográfica de lo privado en público.

El interés por este género artístico en Ecuador se ha mantenido hasta nuestros días merced al mayor acceso tecnológico y la masificación de los equipos e insumos fotográficos; no es aventurado decir que la fotografía del desnudo de mujeres forma parte de la vida cotidiana de pareja y, en ese sentido, se han realizado millones de imágenes de ese talante.

En este capítulo hemos visto que en los archivos públicos el número de fotografías de mujeres desnudas o semidesnudas es muy escaso, y más aún los retratos del cuerpo del hombre, ambos preservados en un número tan modesto que se equipara al de las tarjetas postales extranjeras custodiadas en tales repositorios.

La calidad de las fotografías nacionales era inferior a las realizadas de manera industrial en el extranjero, debido a que las locales fueron ejecutadas por aficionados, lo que muestra no solo su modesta calidad sino la necesidad social de resolver unos determinados intereses estéticos. Existía un corsé ideológico que constreñía la voluntad y empujaba a la autocensura. Desde 1837 la legislación tipificaba la exhibición de imágenes, precepto que varió muy lentamente y con criterios discrecionales, como juzgar según la afectación a las *buenas costumbres*.

Todo esto nos permite colegir que el desnudo en la fotografía local y nacional se ha practicado de manera sostenida, inicialmente por parte de aficionados, y posteriormente por estudios particulares, entre los cuales se puede enumerar a Foto Sport Siman y Foto Estudio Víctor, ambos con el concurso profesional del señor Jácome. Permite ver, también, que las manifestaciones de ese ejercicio ampliamente difundido son muy escasas por la necesidad social de cuidarse de la deshonra pública que supondría la exhibición del cuerpo de la mujer.

CAPÍTULO SEGUNDO

LA MIRADA DEL FOTÓGRAFO Y SU GÉNESIS

En este capítulo nos concentramos en comprender las condiciones sociales y materiales en que se desarrolló el fotógrafo Jácome, porque de ellas deviene la idiosincrasia que lo ha acompañado en el largo camino de más de noventa años de gestionar la cotidianidad y una profesión que, de muchas maneras, refleja el devenir local y nacional.

Para ello indagamos el entorno que moldeó su estética y su ética particular, en un país sacudido por las guerras, las torpes intenciones de la política, y una ciudad llena de complejos que apenas alcanzamos a imaginar.

La metodología que se desarrollará consiste en contraponer el discurso moralista de la Iglesia con unos métodos contestatarios de la sociedad civil que no tuvo empacho en buscar una alternativa a sus anhelos aparentemente más elementales, aprovechando para ello la exhibición del cuerpo de la mujer y la creación de unos circuitos de circulación de sus imágenes.

Finalmente, se podrá ver la importancia que tuvo el trabajo artístico de la fotografía, cuyas maneras constituyeron al fotógrafo en una suerte de consejero popular que gestionó las necesidades humanas que ya habían desbordado el dique conservador de la mujer sumisa.

LOS IMPRESOS HACIA 1932

Para fortalecer el análisis formal y de contenidos de las imágenes materia de este estudio, es preciso esbozar algunos datos sobre las primeras influencias estéticas que obraron en don Víctor Manuel Jácome, nacido en 1925. Para ello hay que imaginar sus primeros años de escuela y los escasos años de colegio en los que conoció las estampas y los cuadros de los santos al interior de las iglesias capitalinas, los esquemas que describían el cuerpo humano o la dudosa credibilidad de los mapas que pretendían fijar los límites de un país en permanente indefinición de fronteras; en añejos papeles engomados sobre cáñamo o tela reciclada de los sacos de harina.

Cuando era niño nos llevaban a la iglesia de la Compañía y era pecado ver eso porque si veía tres veces y quería ver una cuarta se iba al infierno, estaba pecando, estaba viendo lo que era la corrupción, esos cuerpos desnudos a medio quemar [...], iba a ver también el cuadro de las almitas en San Agustín, ahí se ve a las almas tostándose [...].¹⁰

Para la década de 1930, época en que nuestro referido iniciaba su educación escolar, se podían apreciar en la prensa los anuncios promocionales de la marca de gasolina Chimborazo, en uno de los cuales, por ejemplo, se combinaban dibujos caricaturescos con leyendas de pie de foto, bajo el título «Don Pancho y sus amigos viajan a Baños»; en otros anuncios —y con unas muy modestas impresiones—, la reproducción fotográfica de la fachada de lo que en su momento fuese el Palacio del Coliseo, futuro edificio de la Biblioteca Nacional; o para 1940, un anuncio ilustrado e iluminado a todo color por el reconocido dibujante Virgilio Jaime Salinas, publicado en la *Revista Social Cine*. En la línea de nuestro interés, hay que decir que la representación de la mujer con fines comerciales la mostraba como un ser candoroso vinculado a la gente de dinero y al consumo de bienes como cerveza, cigarrillos, jabones, el idílico consumo de determinada marca de radios, o la fotografía de la reina de belleza Sarita Chacón en traje de baño frente a un automóvil Buick, distribuido por la empresa E. Maulme.

10 Jácome, 30 de junio de 2015.

También influyeron [en mí] los dibujos que venían en revistas, había de todo, incluso algunas nada pudorosas, se notaba que no eran fotografías pero los libros de las bibliotecas eran muy explícitos, como sucede ahora con el internet, donde no hay vida privada; leía hace unos días que hay una muchacha que no deja de ver pornografía porque ya se acostumbró a eso, y claro, uno se graba las imágenes [...].¹¹

El niño Víctor Jácome pasó de las imágenes de la iglesia y el libro de catecismo a los anuncios de prensa con grabados de dibujos que paulatinamente fueron incorporando fotografías tramadas con un punto muy grueso, colores planos y posteriormente litografías. Un trabajo complejo que adelantaba la importancia de la publicidad y uno de cuyos mejores instrumentos de venta sería la exhibición de imágenes de mujeres. Jácome asegura que «[...] uno se graba las imágenes», y sin duda aquello generó una estética particular que se manifiesta luego en su obra personal.

Ilustración 2¹²



11 Jácome, 26 de febrero de 2015.

12 Esta mínima colección de anuncios muestra imágenes de mujeres como consumidoras o como gatillos para el consumo. Destaca aquel que incluye la fotografía de Sarita Chacón, Miss Ecuador 1930. Su uso acentuó la idea de verosimilitud, la presencia de mujeres reales en el juego de la seducción comercial y la explotación del cuerpo para tales fines. Irving Zapater, *La vida de cada día. El Ecuador en avisos 1822-1939* (Quito: BCE, 1992), 219, 200, 224, 205.



Fuente: Irving Zapater, 1992

LA FORMACIÓN PROFESIONAL DE VÍCTOR JÁCOME

Jácome inició su trabajo en la fotografía como ayudante en las tareas más modestas a las órdenes del estudio del señor Cruz Ignacio Pazmiño Bulnes, quien mantenía su *galería fotográfica* en una típica casa de habitación ubicada en la calle Pereira, en la cuadra posterior de la antigua maternidad. El joven Víctor lavaba las fotografías —captadas con misteriosas cámaras y accesorios casi mágicos para el conocimiento popular— en la quebrada de Manosalvas, donde su entonces patrono había mandado cavar un socavón que proveía del agua necesaria para esa tarea mecánica y delicada en la que el menor grano de arena podía estropear la emulsión.

Los ojos del novel asistente empezaron entonces a nutrirse de aquellas imágenes de señores en poses cuasi renacentistas, niños de sociedad y señoras con estola o a la usanza del *art nouveau*, seguramente importadas por viajeros o impuestas por una moda manifiesta en las escasas publicaciones extranjeras que llegaban a la ciudad. «A su galería llegaban los políticos de punta en blanco, mujeres bellísimas y más gente de prestancia», recuerda Jácome. Se fotografiaban grupos familiares, autoridades, matronas y jóvenes señoritas como un timbre de prestigio. El uso de fotografías para documentos de identidad era incipiente aún.

Tras un razonable período de aprendizaje, Jácome pasó a trabajar para Carlos Seaman, cuñado de su primer jefe, esta vez ya involucrado en las tareas del cuarto oscuro, revelado, copiado y la toma de fotografías; era el año de 1938, aproximadamente.

INFLUENCIA DE LAS REVISTAS EXTRANJERAS Y DEL CINE

Ya conminado a mejorar las imágenes que trabajaba, Víctor Jácome empezó a interesarse en los retratos que se incluían en una de las publicaciones extranjeras que por entonces llegaban al país: la revista chilena *Ecran*. Esta publicación, aparecida entre 1930 y 1969, vio la luz por parte de la editorial Zig-Zag, que —en su momento— constituyó un emporio que imprimía todo tipo de títulos, entre los cuales estuvo la recordada revista infantil *El Peneca*. El interés devino del hecho de que la mencionada publicación incluía fotografías de actrices y actores cuya iluminación resaltaba la figura de las estrellas a la vez que las poses y los encuadres ya no tradicionales del retrato. La revista asumió el *studiosystem* y el *starsystem*, según explica una reseña institucional, novedad que provocó los esfuerzos de aprendizaje en Víctor Jácome y la estética que acompañará siempre su trabajo profesional.

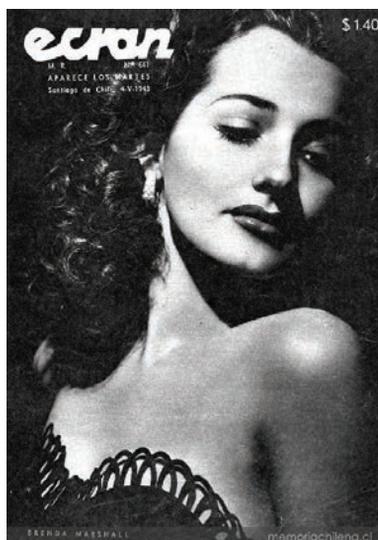
Ilustración 3¹³



Fuente: Ecran n.º 971, 30 de agosto de 1949

- 13 La estética de Hollywood. Portadas de la revista *Ecran* (ilustraciones 3 y 4) en las que se aprecia ya la importancia del maquillaje, los escenarios elaborados y una iluminación cuidadosa. Además, el uso de la imagen de la mujer con signos de sensualidad, como la exhibición de las piernas y los escotes pronunciados.

Ilustración 4



Fuente: Ecran n.º 641, 4 de mayo de 1943

Después ya vinieron revistas cubanas que se vendían hasta por pedazos, y hasta el periódico *El Universo*, que llegaba muy escaso por aquí, se atrevió a poner una foto atrevida que consistía en una chica con mameluco, traje de baño y tanga. Me influyeron sobre todo las revistas extranjeras [...], algunas de las cuales venían con poco pudor [...], llegaban aquí imágenes de revistas pero no estaban al alcance de los jóvenes, eran secretismos de los viejos.¹⁴

Jácome mantuvo por más de 25 años su membresía a la revista *Life* en español, motivado por la calidad de sus imágenes; de cuando en cuando, asegura, incluían esquemas de cómo se había iluminado una escena, un rostro o un personaje. De hecho, uno de sus libros favoritos, *Estrellas de Hollywood 1920-1960*, recoge algunas de las fotografías donde estudió el uso individual o combinado de luz natural y reflectores, el maquillaje o las poses; en él se aprecia parte de la historia de las estrellas de Hollywood a quienes en la introducción se califica como: «modernos semidioses que desde lo alto del Olimpo de Hollywood han contribuido con insuperable autoridad a trazar los confines del gusto y

14 Jácome, mayo de 2015.

a definir los cánones de la belleza en la cultura popular de nuestro siglo». ¹⁵ Se refiere aquí a John Wayne, Kim Novak, Gary Cooper, Grace Kelly, Bette Davis, etc.

El cine fue una gran influencia en la sociedad quiteña de inicios del siglo XX, con filmes en blanco y negro y clásicos como *Tiempos Modernos*, *The Boy*, *Tarzán y las señoritas*, *Tom Mix*, etc., absorbidos por el niño Víctor en el más popular de los teatros, Puerta del Sol, ubicado junto a la fábrica de cervezas Victoria, en el bulevar de la avenida 24 de Mayo. Según se sabe, en las presentaciones de cine mudo, en este y otros cines era costumbre que un pianista improvisara unas notas según el ritmo de la escena que se proyectaba: «Si era drama, le ponía ronco el sonido; si era tierno, entonces ponía tierno el sonido, y cuando era una trompica ponía un pum, pum, pum», asegura Jácome.

Ilustración 5¹⁶



The Kid es una de las películas citadas por Jácome; muchos años después sigue recordando con regocijo cómo el niño actor Jackie Coogan

15 Andrea Ferrari, *Estrellas de Hollywood 1920-1960* (León: Everest, 1999), 8.

16 Los avisos promocionales de los cines populares ofrecían intervenciones artísticas en los intermedios, tal es el caso del teatro Puerta del Sol. Estos anuncios reproducían la gráfica que llegaba con la película, y no solo eso sino, inclusive, leyendas en otros idiomas.

lanzaba piedras a las ventanas de los desprevenidos ciudadanos que luego compraban vidrios al personaje encarnado por Chaplin. Jácome narra vívidamente las aventuras de Tom Mix, otro héroe que asegura era el terror de los indios norteamericanos, con el cual, aun disparándole, no podían terminar. Seguro que los planos de ese cine incipiente quedaron en su memoria, igual que el gusto por el blanco y negro y el contraste profundo, que son característica en toda su obra; desprecia los medios tonos en favor de las altas luces.

POSTALES FRANCESAS

El cambio de paradigmas suscitado por la Revolución Liberal generó también una suerte de nuevos mercados y la comercialización más extendida de determinados insumos bajo la etiqueta de obras de arte, nos referimos concretamente a las tarjetas postales *francesas* o de *desnudo francés*, fabricadas por diversas empresas y de las cuales, a decir de Víctor Jácome, compró algunas en la ciudad en los años cuarenta. No hay que sorprenderse por la diferencia en años entre la Revolución Liberal y la compra de las citadas postales debido a lo tortuoso de su importación y a lo indiscreto de las fotografías, que no eran para consumo masivo. Estas tarjetas postales se empezaron a fabricar muy temprano, en el mismo siglo XIX. A propósito del desnudo artístico y la fotografía de finales del siglo XIX, John Putz asegura que: «Los estudios fotográficos para pintores servían también como una forma de incipiente pornografía, que compraba gente al margen del arte, que los utilizaba como objetos de voyerismo. El doble propósito —combinar arte y erotismo o incluso ocultar el erotismo en el arte— es típico del Segundo Imperio».¹⁷

Cuando John Putz habla de *estudios fotográficos* se refiere a ciertas fotografías que se producían para redibujar en la soledad de los talleres.

Las fotografías de desnudos funcionaban como los grandes salones de pintura de artistas de prestigio como Alexandre Cabanel y William Adolphe Bouguereau, quienes bajo pretexto de arte, hacían accesibles cuerpos femeninos sin ropa a las fantasías sexuales de espectadores masculinos. La

17 John Putz, *La fotografía y el cuerpo* (Madrid: Akal, 2003), 38.

fotografía y el aumento en el siglo XIX de la pornografía¹⁸ visual son el producto doble de la cultura de masas nacida en esa época.¹⁹

Como se podrá ver, este trabajo no se refiere al cuerpo de la mujer como cuerpo femenino, en concordancia con la política de reconocer las diversidades; se habla siempre de anatomía y del cuerpo de la mujer o del hombre.

La palabra escrita había sido generalmente el medio de que disponía la elite de siglos anteriores para la pornografía, la extensión del mercado para satisfacer las necesidades de hombres que poseían los medios para comprar pornografía, pero carecían de suficiente ocio o educación para sentirse cómodos con una forma literaria, produjo este aumento de pornografía visual.²⁰

El señor Víctor Jácome asegura que dichas postales se adquirían en el conocido almacén Casa Torpedo, de propiedad de N. Chemalik, ubicado en la esquina de las calles Venezuela y Chile. Una gran cantidad de postales francesas de motivos paisajísticos y vistas de ciudades ya habían sido adquiridas tiempo atrás, para la venta, por Foto Pazmiño. Recuerda el señor Jácome: «Las postales de ese tipo se vendían en un sucre, pero las de *chirisiquis* [desnudas] estaban vedadas y por eso me las vendieron en dos sucses. Esto conocí por el año 40 y por casualidad. Esas tarjetas ya venían impresas y decían: nombre, dirección, fulano de tal, para tal y *postcard*».²¹

Los consumidores habituales de estas postales eran caballeros que disfrutaban, en soledad, de aquellas imágenes pobladas de cuerpos lejanos pero presentes. Esas tarjetas postales cumplían además una interesante condición: no se elaboraban en imprentas mediante clisés o litografía sino fotográficamente, de tal manera que el fetiche de poder

18 Pornografía y erotismo se confunden con frecuencia. La pornografía se define como la presentación abierta y cruda del sexo que busca producir excitación, o como la exhibición de lo privado en público; mientras que el erotismo se refiere a la exaltación del amor físico en el arte.

19 Putz, *La fotografía y el cuerpo*, 38.

20 *Ibíd.*

21 Aunque consultado sobre tales adminículos y lo escandalosos que pudieran haber sido, ya hace años nos advertía don Rogelio Galarza, propietario de la Librería Ecuador, entonces ubicada en la calle García Moreno y Rocafuerte: «¿Y cuál es la novedad? — preguntaba—, si aquí siempre ha habido ligereza, todos conocíamos a mujeres como la Media Res [joven meretriz], de quien circulaban fotos crudas, crudas, crudas».

acceder a la intimidad de quien posó se potenciaba. Los elementos que de común constituían el escenario de cuerpos relajados, pieles blancas y cuidadosos peinados eran los que se acostumbraban en un gabinete: los espejos, la peinadora, algún fondo pintado para uso del estudio fotográfico, y casi invariablemente flores o estolas. Los autores de estas fotografías son, de común, desconocidos, y si existe algún crédito es el indispensable para poder pedir las por marcas como P. C., o los íconos de un trébol o una estrella. Invariablemente se encuentra en ellas, eso sí, un número que facilitaba el coleccionismo.

Para fotografiar estas escenas era preciso cuidar ciertos detalles formales y otros técnicos: cejas, axilas, pubis y demás partes del cuerpo perfectamente depiladas; uñas y cabellos arreglados, y poses cómodas debido a que el tiempo necesario para grabar sobre las placas fotográficas era algo extenso, con poca luz y podía ir de varios segundos a minutos, en concordancia con la baja sensibilidad de la emulsión y los recursos tecnológicos de los cuales se disponía; labios pintados de color rojo, pues este se reproducía de mejor manera. Una vez expuesta la placa había que retocar con grafito, barniz, carmín y raspado de la placa.

Ilustración 6



Fuente: Carolina Otero, «La Bella Otero»²²

22 Carolina Otero, *Las auténticas memorias de la Bella Otero* (Vigo: Xerais, 2011), 112.

Casi siempre las postales en referencia tenían origen francés, aunque también había mexicanas e italianas; en ninguna de ellas se leía la palabra *prostituée* porque más bien se las asociaba con las actrices de ciertos géneros teatrales. De seguro las más recordadas cortesanas y de quienes circularon millones de postales fueron las tres divas: Agustina Otero Iglesias, cuyo pseudónimo fue *La Bella Otero*; Emilienne D'Alencon y Liane de Pougy, afamados personajes de la *belle époque* francesa, a pesar de que Otero era de origen español.

Ilustración 7²³



23 Es interesante constatar que cierto número de estas imágenes se encuentra disponible en la Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit, aunque las que se comparten sean relativamente discretas. Obsérvense la exhibición de los brazos, por ejemplo.

Ilustración 8



Fuente: Autor no identificado. Colección Víctor Manuel Jácome (postales francesas de 13 x 18 cm)

De entre los miles de negativos que aún conserva Víctor Jácome hemos recuperado unas pocas reproducciones de aquellas postales que dan fe de lo que refiere. El esquema se repite: jóvenes muchachas posando

sonreídas y mirando a la cámara —léase al usuario de la fotografía—, así como alguna algo más cándida y distante, en entornos íntimos. No tenemos constancia de los reversos de tales postales, donde se hubiese podido apreciar el origen y disposición de los espacios, dedicatorias o mensajes que hubieran hecho las delicias de los empleados postales, si el uso hubiera sido ese, porque de tarjetas postales solo tenían el nombre.

EL ENTORNO DE LA CREACIÓN: LA VIDA DISIMULADA DE QUITO

Más allá de las exhortaciones morales que en su momento hiciera la Iglesia y ciertos signos de su reflejo en la sociedad civil, los habitantes seguían la vida cotidiana con su propia lógica. La existencia próspera de lugares de diversión y casas de cita así lo confirman; nuestro empeño no limita su interés a poner en evidencia aquella moral social sino que, al mismo tiempo, cuenta sobre los lugares que eran fuente de empleo para ciertos fotógrafos independientes como Jácome; de hecho, más adelante se consigna una de tantas fotografías captadas por él en aquellos sitios. En los años 50 estaba de moda, por ejemplo, un antro denominado Las Palmas, ubicado en la loma de Puengasí: «era un lupanar —asegura Jácome— al cual se accedía en auto: [...] entraban con carro, ocupaban su tiempo en cualquier menester y de allí salían, pero era pequeño [...]».

Cuando don Víctor Jácome trabajaba para Foto Sport Siman conoció a Luis Aníbal Paz, el Águila Quiteña, personaje vivamente recordado que encabezó los titulares escandalosos de los diarios en los años 30 porque subía a los tranvías para hacer de las suyas y, al grito de «¡el Águila, el Águila!» más de un desafortunado notaba los faltantes: leontinas, carteras o algún dinero para uso diario. Hubo, sin embargo, casos más serios en su historial. Luego de un viaje —según se dice a París—, el Águila instaló un elegante burdel al norte de Quito y dicen que entonces trocó en buen amigo de la policía. Este negocio funcionaba frente al Regimiento Quito n.º 2, con la discreción y etiqueta que le faltaban a la tradicional *casa de trato* Las Palmas.

Para entonces, el señor Paz aparecía como un elegante empresario de tez blanca, estampa gruesa y pequeña que, de cuando en vez, sacaba a pasear a su personal femenino por las calles Guayaquil, Venezuela o García Moreno de Quito, en un descarado desfile de autos

descapotables: ocho muchachas en uno y siete en otro, bajo la mirada voraz de algunos, la sorna o la indignación de otros. A sus bellas empleadas las habría reclutado en diversos viajes a provincia. El servicio precisaba de una suerte de muestrario que debía incluir las fotografías de las muchachas disponibles, para las cuales contrató los reputados servicios de Carlos Seaman. Según cuenta Víctor Jácome, este le pidió preparar diez chasises dobles y todo cuanto requería para el efecto: cámara, trípode, maleta de accesorios, etc., pues el propio Seaman haría las tomas. La empresa tuvo como guía un muestrario francés del mismo tipo de negocio que se pretendía promocionar: «Mujeres bellas», a decir de Víctor Jácome. Debían entregarse tres tomas por muchacha. Las placas las reveló Jácome solo para descubrir que Carlos Seaman se había puesto tan nervioso que algunas estaban sin exponer y, las más, superpuestas unas con otras. Al día siguiente pasó el cliente a retirar el trabajo y tuvo que lamentar el fracaso diciendo: «Te dije que estabas nervioso y debías tomarte un trago».²⁴

Finalmente, el entonces joven Víctor Jácome hizo el trabajo a satisfacción, al punto que el Águila le extendió la mano con una propina de diez jugosos sucres. El éxito, asegura el autor de esas imágenes, estribó en trabajar a solas con cada una de las jóvenes y «tratarlas de señoritas». Con esas fotografías se confeccionaron cinco elegantes álbumes de terciopelo, de cuyas páginas seleccionaban los clientes: «Gente de dinero, embajadores, honorables diputados, doctorazos, gobernadores [...]», asegura Jácome.

Según se sabe, el negocio era estupendo hasta que, abruptamente, sonó un escándalo por el robo de la Joyería Cisneros; al principio, las pesquisas inculparon a los Farinango,²⁵ luego se supo que habían sido unos argentinos que alquilaban la planta alta del local ubicado en el hotel Metropolitano, en la Plaza de la Independencia. Las joyas aparecieron —gracias a un delator recluido en el entonces Penal García Moreno— bajo el descanso de las escaleras que daban al segundo piso del Happy Land. El soplón dijo a un periodista que si contaba quién robó «se caía el gobierno», luego, sensacionalistas titulares en la prensa.

24 Jácome, 29 de junio de 2012.

25 Los Farinango eran unos reconocidos delincuentes y asalta casas a quienes por un largo período se les atribuyó todo tipo de delitos, aun estando encarcelados.

Otro sitio de reunión conocido era el Boris Nighth Club, ubicado en la avenida 10 de Agosto y calle Río de Janeiro.

Foto 9²⁶



Fuente: Fotografía de Víctor Manuel Jácome, El Boris Night Club, archivo del autor

Ese era realmente un sitio de diversión, pero como iban chicas [de alguna reputación] ya no era culpa del artista; tenían una orquesta que era famosa. El Boris no perdió su categoría, no era muy vulgar; funcionaba todas las noches a excepción de domingo o sábado. Estaba hecho con gente distinguida, selecta, y asistían muchos extranjeros, sobre todo árabes.²⁷

Sin ánimo de caracterizar a Jácome, se habla de la prostitución como algo normal y también de «categoría, gente distinguida y extranjeros» como algo destacado.

Al Boris siempre traían buenos artistas de la danza o de cualquier cosa, si se contactaban las mujeres y los clientes era otra cosa, pero nunca hubo una mediación [negocio organizado de prostitución] como hubo con el Águila

26 El trabajo del fotógrafo profesional está inevitablemente vinculado a una relación comercial a menos que, claro está, con los esfuerzos de ese momento esté alimentando su archivo personal o adelantando algún proyecto, léase exposición o libro. Esta, como muchas otras fotografías de clubes nocturnos, fue realizada bajo pedido.

27 Jácome, 13 de junio de 2015.

Quiteña en el Happy Land. Eso duró bastante tiempo y el rato menos pensado desapareció, sin darnos cuenta.²⁸

Entre los quiteños de alguna edad se recuerda todavía el local del *Chagra* Ramos, ubicado en la esquina de las calles Guayaquil y Manabí, acondicionado con mesas y sillas largas, para acceder a las cuales había que franquear una gruesa cortina y anunciarse. «Ahí nacieron los verdaderos cachos, los dichos y los cuentos: le tenían visto el diente especialmente a Galo Plaza, por haber dicho que el Oriente era un mito», asegura Jácome.

Por el año 40 nació el Hollywood [aunque no necesariamente como un cine triple equis], luego el Alhambra y después el América; la gente morbosa iba allá y, no le cuento, hay mujeres que van —calenturientas realmente—, porque qué van a ver; eso viene con la época. El cine mexicano ya trajo algo picaresco: payasos y mujeres bonitas, pero el cine pornográfico lo trajo el Hollywood; el cine Alhambra también daba pornografía, eso era un gentío. [...] Oiga, la gente se alocaba, venían mujeres argentinas junto con sus propias películas y bailaban en el proscenio enseñando todo lo que tenían, *lluchiticas* [desnudas], y la gente —idiota— se paraba en los espaldares de los sillones. Ir al Cine Hollywood era pecado, en eso sí los curitas eran radicales.²⁹

Las mismas películas se proyectaban en diferentes horarios y los motociclistas corrían por las calles con los rollos ya usados en la proyección anterior. Algún accidente o demora en la entrega generaba el retraso consiguiente donde la silbatina ensordecía. Existían varias cadenas de cines, una de la familia Mantilla y otra de la familia Cadena; el Cine Hollywood, en apariencia, siempre fue independiente de aquellas.

LAS IDEAS PREVIAS DEL FOTÓGRAFO

Víctor Jácome estudió en escuela pública, y a lo largo de su vida ha visto cómo cambiaron los prejuicios y paradigmas sociales de lecturas interesadas, de vergüenzas y complicidades en un Estado confesional y, posteriormente, su transición a una educación laica.

28 Jácome, mayo de 2011.

29 Jácome, 18 de febrero de 2015.

El fotógrafo se acerca a sus modelos con una determinada carga de experiencias previas y, en el caso de Víctor Jácome, no podía ser de otra manera. Para efectos de representar a la mujer, seguramente debió hacer múltiples consideraciones técnicas, pensado en el uso de las imágenes, aunque no le sería del todo fácil desprenderse del marco personal de prácticas que le acompañó desde pequeño. Para acercarnos a su forma de ver a la mujer, repasemos algunas de sus expresiones y referencias.³⁰

Jácome asegura que cuando niño le decían que el sexo era pecado, que *se ganaba el infierno*, que era pervertido y que no tenía salvación, y para contrarrestar eso había que comulgar. Sobre el rol de la mujer afirma que el tema sexual solo lo manejaban los hombres, y que las mujeres eran unas *víctimas* y que tenían que aguantar al marido, soportándole el malgenio porque daba el dinero para la casa. Cuando pequeño estuvo en uno de los primeros *kindergarten*, ubicado en una antigua casa de la calle Colombia, donde posteriormente instalaron el edificio de la Cruz Roja. Jácome afirma que el uso de ese término se instauró en el país gracias a una profesora alemana que llegó al Ecuador durante la administración del presidente Isidro Ayora Cueva: «era una mujer imponente y drástica, que no hablaba español»; cuenta también que conoció a otra mujer que vivía en Guápulo cuando este barrio tenía un solo teléfono, y que la señora era *súper varonil*, porque *subyugaba* al marido:

Era una mujer recia, de esas que eran más que un hombre: agarraba a uno de los puercos que estaba criando, como varón: un cuchillo aquí, uno solo [un solo corte] y se acabó; hombruna era, todo un hombre: paraba dos palos y uno arriba, le colgaba de las patas y le hacía una autopsia religiosa, le abría todo el cuerpo y la sacaba pieza por pieza, sin mezclar. Tenía una tienda, se alcanzaba para todo: vendía harina, azúcar, arroz, caramelos, agujas y también hacía pan.³¹

Afirma que le marcó el ver bailar charlestón a unas *señoritas* de apellido Coloma, que tenían un palacete en La Marín, donde ahora funciona la Casa del Chofer.

Era impresionante ver bailar a las abuelitas con trajes por sobre las rodillas porque alzaban las piernas hasta el otro patio [...], chicas muy poco, porque

30 Jácome, enero-febrero de 2015.

31 Jácome, mayo de 2014.

eran criadas en colegios religiosos y parece que para ellas, mojígatamente cualquier cosa, pero dentro de la sociedad eran inmaculadas; unas dizque se casaban vírgenes, entiendo que sí.³²

Asimismo, en el tema de las casas en alquiler lamenta las condiciones sanitarias y los servicios a los cuales tenía acceso la población en general, época en la que uno se bañaba en el grifo comunal, solicitando turno con día y hora, a expensas de las dueñas de casa, quienes eran «unas tiranas, las mandamás». Tampoco en las tareas del mercado la imagen femenina resulta muy bien parada porque, insiste, «hay que considerar que las amas de casa compraban tontera y media: se ponían el canasto de carrizo al brazo y compra, compra; a la fuerza tenían que ver cargador». No solo describe a las mujeres de casa, también cuenta cómo eran las mujeres de vida *licenciosa*, a quienes asegura haber visitado por su interés profesional como fotógrafo. Recuerda con particular hilaridad una visita realizada al barrio del Aguarico, ubicado sobre la plaza Victoria, hacia la calle Huáscar:

Era un solo reguero de cantinas y mujeres, allí usted llegaba y tenía mujer, se le ofrecían nomás; fui por curiosar y por mi profesión; entraba a tomar una colita, una cervecita; me encontré una mujer linda, linda, linda y cometí la indiscreción de decirle «mijita, por qué te dedicaste a esta vida, pudiendo conseguirte un hombre que te dé felicidad». «¿Felicidad? Je, je. ¡Muchachas, muchachas, vengan, ha venido el Redentor!» [...]. Histórico para mí, dese cuenta que ella no quería ninguna vida buena sino gozar, bailar.³³

Al tratar sobre los tiempos actuales considera que la independencia femenina y el acceso a internet y al teléfono celular son inconvenientes porque «el marido no sabe nada [de lo que hace su mujer] porque todo tiene clave. Tienen sus contactos, sus amarres; amas de casa, oficinistas, y más las oficinistas porque pueden salir, tienen carro ahora. Hay una dilatación de la corrupción, no es hablar mal, es la realidad».

En cuanto a los hombres, cita con frecuencia la influencia del cine y las revistas en su primera infancia; es de suponer que los personajes de la pantalla de alguna manera se convirtieron en modelos para la sociedad en general, porque asegura que «[...] cuando chicos íbamos a ver *Tarzán*

32 Jácome, 14 de marzo de 2014.

33 Jácome, 18 de febrero de 2015.

y la señorita. Claro, la señorita era la buena moza [y] estaba allí para ser salvada».³⁴

En los años 50, una de sus modelos fue obligada a viajar a Santo Domingo *de los colombianos*, por un teniente que tenía secuestrado su pasaporte y le había prometido que no la dejaría ir hasta que no se cansara. Al final, por intercesión suya ante un militar de rango superior, el abusivo fue *castigado* con el pase a otra zona administrativa y se liberó a la joven bailarina originaria de República Dominicana.

USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN QUITO

En los años 70, para poder matricularnos en la escuela nos llevaban a *la foto* y al llegar pasábamos por unas vitrinas repletas de pequeños muñecos de plástico, cochecitos chinos de lata, sobres con misteriosos cromos sobre las banderas de los países que hacían el mundo de aquel entonces; y allá —al final de ese ensoñador espacio— había una silla forrada con *corosil* rojo; detrás, un tubo con telas de colores. Se sentaba uno con los pies bamboleantes, le revisaban por última vez el peinado que se había fijado previamente con agua de limón —cuando no usaba la *escudilla* con agua y peinilla comunitaria que el fotógrafo ponía a disposición—, le acomodaban el cuello de la camisa y lo *fusilaban*; tal era el rito.

Aquello no sucedía solamente con nosotros, los niños estudiantes, sino con todo cuanto cristiano atinaba a pasar por el incómodo momento de descubrir que no se parecía en mucho a las fotografías de las revistas de moda de aquellos tiempos. Iba uno a fotografiarse, también, para el carné del equipo de fútbol, la cédula de identidad y para el pasaporte, cosa poco frecuente porque viajar fuera del país era un acontecimiento extraordinario. Las maneras de posar eran diversas como diversos eran los formatos y los colores de fondo con que se consignaban los retratos: las poses para tales retratos se denominaban *estatuarias*, según recuerda Jácome mientras lamenta que: «La fotografía de estudio va muriendo poco a poco: las poses viejas todavía se conservan y las estatuarias también, eso tiene que seguir siendo así porque son fotos para el recuerdo».³⁵

34 Jácome, 18 de febrero de 2015.

35 Jácome, junio de 2015.

Otro uso regular de la fotografía es el familiar y que a mediados del siglo XX ya aprovechaba la masificación de la industria de las grandes casas como Kodak y Agfa, en nuestro medio. No dejaba de ser un timbre de elegancia y distinción el que la familia asistiera a retratarse en conjunto en el estudio fotográfico: los padres en una foto, padres e hijos en otra, hijos en una más, si las condiciones económicas de la familia lo permitían. También estaban disponibles las reproducciones del retrato de los abuelos ausentes o de los niños que ya murieron, en polvorientos marquitos rústicos que colgaban de algún clavo en las paredes de la sala.

Para los periódicos y las escasas revistas locales lo primordial era la novedad de la noticia, muchas veces escrita solo para aprovechar la ventaja de una fotografía expresiva o extraordinaria. En Quito, inicialmente, los periódicos no tenían fotógrafos entre las filas de sus colaboradores, sino que adquirirían —a los fotógrafos de fiestas y estudio— una que otra imagen seleccionada de entre un número mayor, y pagaban por unidad. Por eso no extraña que casi todos los fotógrafos de mediados del siglo XX consignen en sus hojas de vida haber trabajado para tal o cual medio de comunicación impreso, medios renuentes siempre a comprometerse formalmente con un fotógrafo. Así lo explica Víctor Jácome:

Hacíamos de reporteros y don Carlos Seaman consideró que periódicos como *El Comercio* debían pagar el seguro, cuando la Seguridad Social recién empezaba. Fue a *El Comercio* con otros interesados y propuso: «Nosotros queremos trabajar a sueldo fijo», y le contestaron que no, que así nomás, que a veces no hay trabajo y que no podían contratarnos. «Bueno, entonces afiliennos», propuso. «¡No! —le dijeron—, hay que tomar en cuenta el riesgo que corre un trabajador de la fotografía».³⁶

Carlos Manuel Seaman fue un verdadero pionero de la fotografía nacional en una época en que la masificación de su uso para fines administrativos y de registro ciudadano cobró importancia. Fue heredero del oficio de su cuñado, Ignacio Pazmiño, y marcó una época en la fotografía comercial de la ciudad, y no solo eso sino que, como vemos, empujó la agremiación con más credibilidad que los fotógrafos locales gracias a su formación aventurera que incluyó países de Norteamérica, Centroamérica y Europa. Víctor Jácome asegura que el interés en crear

36 Jácome, 10 de marzo de 2014.

un sindicato de fotógrafos (véase anexo 3) surgió en Seaman a raíz de un accidente laboral sufrido por el mismo Jácome:

Estaba en la cobertura y habían bajado de los páramos unos toros cerreros que no habían visto gente nunca, los vaqueros eran diestros para manejar eso y sabían, por último, cómo caían. Agarrado la cámara grande, Graflex, subí a una tapia diciéndome: «Voy a tomar la encornadura de estos animales», vino un toro a todo galope y tumbó la tapia, es más, se fue *desmanado* y no lo encontraron; aterricé de cara.³⁷

Con los años y ante la poca certidumbre de contar con fotografías disponibles, poco a poco se fue contratando personal que al inicio debía contar con equipos propios y gestionar, incluso, sus medios de subsistencia en las diversas locaciones que demandaba la cobertura. Los reporteros viajaban acompañando las pomposas comitivas burocráticas o políticas de aquellos días en que la primicia debía esperar que el fotógrafo se plantara en el cuarto oscuro, hiciera unas copias impresas, las compartiera con el editor —que las consideraba, las recomponía o destacaba algún detalle—, quien tenía la última palabra.

SOBRE LA MUJER

El rol históricamente asignado a la mujer en la sociedad quiteña y ecuatoriana ha estado relacionado con la atención al marido, la crianza de los hijos y las tareas domésticas como la preparación de alimentos, el lavado, el planchado y, en los estratos económicamente más acomodados, al manejo de la servidumbre, sugiere Ana María Goestchel,³⁸ con eso regala también pistas sobre diversas facetas de la mujer como ama de casa, en la caridad, en su perspectiva romántica y mundana, como ilustrada y creadora, y también como profesional.

Goestchel describe profusamente cómo «A través de los libros de conducta ejemplares para las niñas y jóvenes se planteaba que la felicidad de la familia está en manos de la mujer [...]», y de entre sus letras se pueden extraer los epítetos que, con abundancia, se le han atribuido a lo largo del tiempo: belleza, sensibilidad, cariño, felicidad, dulzura,

37 Jácome, abril de 2014.

38 Ana María Goetschel, *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas: Quito primera mitad del siglo XX* (Quito: Museo de la Ciudad, 2002).

pudor, moral, buen gusto, finura, laboriosidad, ser amorosa, solícita y sabia, abnegada, tierna, generosa, etc.

Ya sabemos, sin embargo, que todo aquello con frecuencia esconde una lucha de muchos años por el reconocimiento y la igualdad, que resultaban mal paradas con afirmaciones como la citada por la misma autora: «La conservación del espíritu de familia es labor preciosa. La madre y las hermanas de modo especial pueden hacerlo, rodeando de cristianos atractivos al hogar. Cada minuto que se retenga en la casa al esposo, al hijo, al hermano, es minuto que se le disputa al club, a la diversión, al burdel, disolventes de la familia».³⁹

Hay mucho que decir sobre el tema de los derechos de la mujer y su lucha denodada por vencer los prejuicios, aunque hay que recordar que no es este el lugar para resolverlo. El mote de la moral se ha tomado por mucho tiempo el discurso del *deber ser* de la mujer; para evidenciarlo, leamos algunas líneas que se planteaban al respecto hasta mediados del siglo XX en hojas sueltas bajo el título «La libertad de la mujer»:

La mujer debe estar sujeta al hombre, tanto porque él es el jefe del hogar, como el director de la sociedad; lo contrario sería trastornar el orden natural de las cosas. Debe sujetarse a él, porque él debe ser su apoyo; la mujer libre, aislada, es un juguete explotable en todo sentido. ¡Pobre mujer!, ¿y así sin armas para la lucha queréis darla libertad, sin más defensa que su debilidad? ¿Queréis que sea arrebatada por la tormenta?⁴⁰

Un discurso de debilidad y de dependencia se cierne sobre la figura de la mujer, un ser que debe estar sujeto al padre y al marido, sin control sobre su albedrío; basta con observar que mientras al hombre se lo define como el *sexo fuerte*, a la mujer se la tilda con el eufemismo del *bello sexo*.

39 Ulpiano Pérez, «Tercera Instrucción Pastoral», *Boletín Eclesiástico* (abril de 1909): 277, citado por Goetschel, *Imágenes de mujeres, amas de casa*, 17. Monseñor Ulpiano Pérez Quiñones se doctoró en Cánones y fue vicario general tesorero de la Catedral de Quito, chantre y vicario capitular de la diócesis en 1906. En 1907 fue nombrado administrador apostólico de Ibarra y luego fue sucesor definitivo de Federico González Suárez en esa sede episcopal. Trasladado a Riobamba, murió como obispo de esa ciudad el 21 de diciembre de 1918, siendo sepultado en la Basílica del Voto Nacional.

40 Remigio Vilarriño, «La libertad de la mujer», compilación de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit conocida como «Hojas sueltas», código: 261 v722 mis. (Quito, 1920).

Ahora bien, en nuestra infeliz Patria, saturada hoy del ambiente moderno, de libertad absoluta, la tenéis a la mujer desquiciada; el medio que la rodea la intoxica, le degenera; el ansia del placer, el amor desmedido al lujo ha trastornado los hogares antes tan pacíficos, tan dignos, tan honorables [...] nuestras casas patriarcales eran el respeto y el honor de la sociedad. Hoy nos encontramos en una vorágine que todo lo envuelve, que todo lo daña.⁴¹

Más adelante, el padre Vilariño ensalza a *La perfecta casada*, obra de fray Luis de León, publicada en Madrid en 1855; su referente tenía ya cien años. Como podemos apreciar, la segunda edición del *Devocionario popular* —suscrito por el padre Remigio Vilariño, y reeditado por la editorial Prensa Católica de Quito— se realizó en 1956, fecha muy cercana al período que se plantea aquí como objeto de estudio. Para aquel entonces, don Víctor Jácome ya tenía décadas de ejercicio profesional y había incursionado en la fotografía de la mano de importantes maestros, trabajado para personajes de la política, del Gobierno central y de la Iglesia; se había convertido en un reputado fotógrafo y había establecido su estudio con todo éxito, lugar en que realizó una gran parte de fotografías de mujeres que exhibían su cuerpo para ser retratadas.

LA IGLESIA Y EL PUDOR

La necesidad de asegurar la pureza de la descendencia, para perpetuar la herencia, tendría que ver con esta obsesión social por controlar a la mujer, una de cuyas armas más poderosas fue el discurso de la fe y la castidad; castidad que no podía dar pábulo a la más mínima provocación o desliz. Para los años 50, en Quito se seguía ordenando desde el púlpito cómo debían ser los vestidos y cuánto del cuerpo de la mujer podía exponerse a las miradas ajenas:

Vestidos.- No es preciso escribir mucho. Los vestidos son indecorosos, las que se visten, quieren vestirse mal a pesar de que ya se las ha reprendido por todas las autoridades de Jesucristo. La generalidad de esas señoritas, que visten tan mundanamente en cuellos, brazos y piernas, cometerán pecado mortal o venial, irán o no irán al infierno, pero no aman a Cristo. Visten mal, no tienen pudor.⁴²

41 Ibid.

42 Remigio Vilariño. *El pudor femenino* (Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1950), 5.

El sacerdote Vilariño habla desde su potestad como autoridad de Jesucristo y delimita lo que es aceptable en la exhibición del cuerpo de las mujeres; continúa con su discurso, esta vez contra los padres de aquellas mujeres. En el texto original llega a hablar de las costureras que les confeccionan los vestidos: «Las madres que las consienten, y los padres que las dejan vestir así, son responsables ante Dios del gran pecado de permitir que sus hijos se eduquen mal y pierdan el respeto a la mujer».⁴³

En el texto *La modestia cristiana* publicado en 1924, refiriéndose a la *decencia* se advierte:

Toda señora debe ir vestida completamente, y fuera del cuello, de la cara, de las manos, de las muñecas y parte externa de los brazos, debe guardar todo lo demás de su cuerpo, con dignidad, con pudor y modestia, por respeto a sí misma, y por respeto al prójimo, sobre todo si es hombre [...] En una palabra, debemos evitar todo pecado, así mortal como venial en el vestido.⁴⁴

Se ha dicho con frecuencia que no se tiene fastidio sino a la pobreza. Para 1954, en fechas de plena vigencia de los escritos referidos, las damas de sociedad hacían ostentación de lujo y derroche. De cuando en vez llegaba al país un personaje conocido con el nombre de Iván O’Kreel, mentado modista que traía consigo fardos de muselina, organza, panas, sedas, estolas y vuelos; acostumbraba contratar costureras locales, sastres, zapateros, y realizaba con todo ello renombrados desfiles y presentaciones privadas de sus modelos *exclusivos*, a la luz de la moda y del buen gusto de la alta sociedad. «Este modisto venido de París», según afirmaba, tenía su local en las calles Chile y Benalcázar, en el edificio Bueno-Borja-Enríquez. La propaganda alusiva señalaba que este «creador y modelista de la elegancia femenina [consideraba] la oportunidad de exhibir su buen gusto y sus exquisitas gracias de luengo abolengo, creando para ellas poemas en seda y paño, como sus antecesores lo hicieron para las marquesitas rococó y las damas del imperio»,⁴⁵ entonces no resultaban pecaminosos ni faltos a la moral o el pudor los escotes, los brazos descubiertos ni la ostentación.

43 Ibid.

44 Ibid., *La modestia cristiana* (Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1924), 13.

45 Irving Zapater, *Los cincuenta: Fotografías de Luis Pacheco* (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2008), 103.

Fotos 10



Foto 11⁴⁶



Fuente: Víctor Jácome, 1956

Mientras nos acercamos al corpus de nuestro estudio, nos vemos conminados a describir ciertos mecanismos de presión y control sobre la mujer:

¿Has hecho malos gestos o faltado a la modestia al vestirme, desnudarte y divertirme? ¿Has tenido malas conversaciones, cuentos y cantares, lecturas, periódicos, dibujos, objetos obscenos? ¿Has mirado objetos deshonestos o peligrosos? ¿Has ido a bares, teatros, cines, reuniones en que se ven y oyen cosas deshonestas o peligrosas? ¿Te apareces vestida deshonestamente [...]?⁴⁷

Con estas preguntas se resuelve, en gran medida, la descripción del sexto mandamiento: *No fornicar*, incluido en el citado *Devocionario popular*, publicado en Quito por primera vez en 1951. La exhibición del cuerpo era *fornicación*, y nada más propicio para eso que la playa: «¡Oh

46 Sesiones fotográficas privadas organizadas por Iván O' Kreeel.

47 Remigio Vilarriño, *Devocionario popular* (Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1951), 47.

las playas! [...] No hay justificación posible para las costumbres indecorosas que se han introducido en ellas. Los baños de sol. El deporte de la natación, la conversación en traje de baño [...] ¿qué es esto sino la fea marca de que se ha perdido la noción del pudor?». ⁴⁸

Remigio Vilariño incursiona en los temas de la moral y la exhibición del cuerpo en varias de sus publicaciones: *El pudor femenino*, *Devocionario popular*, *La modestia cristiana*, y otros más, de manera constante y, a decir de las biografías escritas sobre él y su obra, con «gran éxito en América». «¡Viene otra educación! Otra educación en mangas de camisa, y ojalá fuese, en mangas de camisa! [...] Son las consecuencias lógicas de la inmodestia en el vestir». ⁴⁹

Ya vamos viendo cómo se pensaba sobre las mujeres que exponían su cuerpo y adivinamos cómo se habrán recibido las fotografías en paños menores o inclusive en traje de baño o fantasía realizadas por Víctor Jácome en aquellos años.

Jácome se define como un hombre de fe, aunque es frecuente que exprese su incredulidad en la Iglesia y sus representantes. A lo largo de su vida ha trabajado muy cercanamente a sacerdotes y monjas, clientes como tantos otros con quienes se ha relacionado. Recuerda con singular afecto y admiración a personas como sor Elena Chica —monja de la Caridad de origen cuencano—, y las madres que trabajaron en el hospicio San Lázaro, pero se mantiene crítico sobre la ejecutoria de muchos sacerdotes.

Así como ha habido buenos sacerdotes y confesores había *apartaditos* también. Por ejemplo, póngase a pensar que nombraban cura de parroquia a algún fulano y a pretexto de la confesión se sabía todo, y hubo casos en que en realidad, por haberse confesado el fulano se hacía cargo de la zutana, porque si no le enrostraba. [...] La Iglesia ahora es santa porque se eliminaron los seminarios, la cosa era con los seminaristas, toda la vida ha sido así. ⁵⁰

Estas declaraciones tienen que ver también con nuestro tema porque la imagen que se formó de la religión y sus procedimientos lo empujó a liberarse del discurso *hipócrita* y moralista de la Iglesia como institución, según afirma. Quiero hacer aquí una correlación con la obra de otro

48 Ibíd.

49 Ibíd., *El pudor femenino*, 8.

50 Jácome, junio de 2015.

fotógrafo, Javier Reinaldo Vaca, importante profesional lojano que documentó ampliamente la vida cotidiana de su provincia. Vaca también trabajó para los militares acantonados en esa geografía los retratos, la cotidianidad de la vida entonces pueblerina, con una importante particularidad: su fe y su cercanía con la Iglesia lo llevaron a registrar muchos momentos del culto a la Virgen del Cisne, a quien odiaba que llamasen por el apelativo de *La Churona*. También es mérito suyo la mayor colección de fotografías *post mortem* de niños, otra coincidencia compatible con su devoción. Una misma profesión, inclusive unos trabajos muy parecidos: comuniones, bautizos, actos oficiales de la Iglesia, aunque diversas maneras de aceptar la autoridad eclesiástica.

TÉCNICA Y ESTÉTICA

Es preciso hacer ciertas referencias para comprender el oficio del fotógrafo y cómo los imperativos tecnológicos y técnicos marcaron una determinada estética. En las primeras décadas del siglo XX, la tecnología fotográfica ofrecía cámaras confeccionadas en madera y metales que producían fotografías en blanco y negro y de común contrastadas, así como:

- Documentación casi exclusiva de hechos oficiales y personajes prestigiosos.
- Herencia de modestos archivos producto de la carestía y fragilidad de los originales.⁵¹
- Retratos en posiciones estáticas y ausencia de secuencias fotográficas debido a la baja sensibilidad de las emulsiones y la manipulación mecánica.
- Una compleja preparación de la pose y por lo mismo falta de espontaneidad.
- Fotografías pequeñas —al haberse copiado por contacto con el papel fotográfico— debido a la carencia de energía eléctrica y la escasa difusión de máquinas ampliadoras.

51 Para que se note por contraste, el Banco Central del Ecuador adquirió, en los años 80, una muy interesante y completa colección de negativos que el fotógrafo lojano Reinaldo Vaca captó a lo largo de toda su vida; el número de los mismos ascendió a cerca de 23 mil unidades. No es extraño que hoy, merced a la tecnología, en una sola boda se registren mil imágenes.

- Reserva de zonas subexpuestas con carmín o máscaras sobre la placa misma.
- Dificultad para generar copias idénticas porque la exposición se realizaba *al ojo*.
- Retoque con grafito y raspado de la emulsión.
- Dibujo manual de pestañas, bigotes, reducción de defectos como lunares y cicatrices.

UN GIRO EN LA TECNOLOGÍA

La cámara de 35 milímetros ya había sido inventada en 1913, aunque apenas en 1925 tomó fama con motivo de la feria alemana de primavera, en Leipzig. Las ventajas de esa nueva tecnología fueron el formato apaisado de tres por dos, la película de acetato, velocidades que fluctuaban entre 20 y 500 fracciones de segundo, lo reducido de su tamaño, la calidad de sus componentes mecánicos y su espectacular óptica. Las innovaciones intermedias entre la cámara de placa con negativos de vidrio y las de acetato fueron también muy relevantes, pues primero se adaptaron al tamaño de las cámaras existentes y luego fueron derivándose a nuevos aparatos, como las exitosas cámaras Graflex usadas en el trabajo periodístico. Los resultados más destacados, producto de la nueva tecnología, fueron:

- La portabilidad de los equipos y la masificación de la fotografía gracias a marcas como Kodak y su eslogan: «Usted apriete el botón, nosotros hacemos el resto».
- La posibilidad de realizar muchas más tomas en una sola sesión porque, por ejemplo, ya se comercializaban rollos de película de 36 exposiciones.
- Un enfoque más fino debido a los telímetros y las tablas de profundidad de campo.
- Generación de archivos más voluminosos y documentación más barata de estudios antropológicos y científicos.
- El auge de la fotografía en color sobre papel y en diapositivas.

Las consecuencias de la aplicación tecnológica en esta etapa fueron:

- Poder fotografiar de manera más fácil y casual los temas emergentes: manifestaciones públicas y escenas interiores, con mayor discreción.

- Obtener copias idénticas por proyección, dejando las copias por contacto como meras referencias del contenido de una sesión.
- Corrección de zonas sobre y subexpuestas al momento de la ampliación.
- Uso de filtros correctores.

Como nuestro período de estudio referente a cierta obra de Víctor Jácome incluye los años 70, hacemos una aproximación al estado de situación local.

En Quito, en los años 70, el oficio de fotógrafo pasaba por la posesión de alguna cámara fotográfica como la Nikon F o la Canon F1, se usaban ampliadoras marca Krokus y los más afortunados poseían una Nikkormat. Quien quisiera emprender en el trabajo profesional como fotógrafo independiente debía usar cámaras de formato medio como Hasselblad o Mamiya. Según recordamos, solo unos cuantos fotógrafos usaban en Quito cámaras de placa con fines publicitarios: Christoph Hirtz, Marie Helen Beligrantakis y Mateo Torri.

En materia de iluminación, casi todos usaban lámparas improvisadas de luz incandescente o luz del día, excepto algún entendido que ya aprovechaba las ventajas de las lámparas de *flash* electrónico, accesorios algo voluminosos y de difícil importación.

Los materiales para revelado y copiado en blanco y negro se adquirían en la empresa Comandato, que distribuía los productos de marca Kodak, o en Relojería Berna, que distribuía Agfa. Los químicos para procesar papel y que no se lograba conseguir, como viradores o reforzadores, se adquirían en el almacén del señor Coral, un solitario anciano que mantenía un muy amplio y abigarrado local en la calle 10 de Agosto, esquina con la calle Checa. Casi siempre se encontraba a la venta *papel* con base de resina plástica y rara vez cartón o papel propiamente dicho. A lo mucho se conseguía papel de contraste normal, pocas veces de gradación suave, especial o de contrastes grado cuatro o cinco. El orden del contraste en la marca Agfa, por ejemplo, variaba de uno, el menos contrastado, a cinco, el más vigoroso.

La película fotográfica era escasa y costaba mucho conseguir rollos para diapositivas calibrados para luz incandescente o inclusive 5.600 grados kelvin para luz del día, y el revelado en papel y diapositivas era un verdadero tormento porque casi siempre los laboratorios extendían tanto el uso de los químicos que el color resultante del revelado no

correspondía. En caso de pérdida o daño por negligencia se limitaban a devolver un rollo de película nuevo, con el consabido perjuicio para el fotógrafo, quien tenía que repetir —si era posible— el trabajo.

Los fotógrafos más destacados de los años 70, en el ámbito comercial, eran: Mateo Torri, de origen italiano; Kira Tolkmith, de origen alemán; Ronald Jones, de origen estadounidense, y Christoph Hirtz, nacido en Ecuador de padres alemanes. En los ámbitos deportivo y noticioso: Luis Mejía, Luis Pacheco, César Moreno, Augusto y César de la Rosa, por citar algunos.

De los negativos contruidos sobre vidrio de arena fundida al píxel hay un mundo de conocimientos y relaciones comerciales, del uso del zumo de determinadas plantas para teñir los vestidos al verde reflectante de la ropa deportiva hay un universo. Ya lo advertía en su momento Bruno Munari, refiriéndose a los doce mil colores que obscenamente inundan hoy nuestras pupilas:

Rojo, verde, amarillo, azul, negro, blanco, marrón, verde, violeta, anaranjado, turquesa, gris [...] Una selección de colores hecha de este modo pronto se acaba; pero, en realidad, los doce mil colores están ahí, todos en fila. Doce mil colores. A menudo no es posible distinguirlos todos, pero existen. Existen en el muestrario de una sociedad norteamericana de producción de materias plásticas y sirven para garantizar una producción constante según las solicitudes del mercado.⁵²

¿Por qué evocar a Munari? Porque pone en evidencia la impronta de la Modernidad y sus imperativos en nuestra vida cotidiana; si por casualidad la fotografía en color se hubiese popularizado antes que la fotografía en blanco y negro y la sensibilidad de las emulsiones hubiese avanzado más rápidamente, nuestros abuelos no aparecerían en tonos amarillentos y apoyados a sus resistentes bastones, procurando evitar el movimiento provocado por una exposición larga. El pedacito de papel que evoca nuestros recuerdos más sentidos no tendría la apariencia que nos acompaña con nostalgia.

Esta reflexión sobre la fotografía a finales del siglo XX pretende evidenciar un camino de permanente superación de las dificultades tecnológicas y, por primera vez, la ruptura con la fotografía clásica o

52 Bruno Munari, *El arte como oficio* (Barcelona: Labor, 1973), 63.

análoga. Aunque la cámara digital tuvo un período largo de experimentación, su invención se le atribuye a la marca Kodak, en 1975, con base en sensores CCD. Para alucinar las pupilas de los pioneros en este arte, al fin una máquina fotográfica ya no capta sobre película, posee sensibilidades que pasan de dieciséis mil ASA y con ciertos programas —en comunión con el ordenador— se facilita todo el trabajo de edición y retoque que incluye corrección de color, la perspectiva, el detalle y el enfoque. Huelga decir que el píxel de alguna manera ha liberado al ciudadano común del yugo tecnológico tradicional, pero lo ha convertido en un consumidor de imágenes malamente concebidas.

«La muerte de las películas fotográficas y los procesos químicos de revelado se está produciendo ante nuestros ojos. Más que un fallecimiento, se trata de una aniquilación, una meditada y cruel decisión de la industria para vender más *smartphones*, los poderosos fabricantes de cámaras para llevar en el bolsillo».⁵³

¿Cómo afecta esta nueva tecnología a la noción de veracidad que ha cubierto a la fotografía por más de un siglo y medio? ¿Se afinará la discusión de los contenidos por sobre las formas de lo captado o, mejor dicho, construido de manera voluntaria o no? Cuestiones de las que no podemos ocuparnos ahora y que habremos de mantener presentes para comprender la estética emergente de este nuevo período.

La tecnología ha marcado históricamente una manera de captar el mundo, con apego a una relación entre ciencia, industria y comercio que asegure la rentabilidad de los emprendimientos; ello ha derivado en unas determinadas posibilidades técnicas en las cuales el hecho fotográfico se ha concretado.

Hasta aquí, en este capítulo, hemos visto cómo las imágenes de las iglesias y los textos escolares, así como los grabados y fotografías de los periódicos influyeron en el niño Víctor Jácome, imágenes que conformaron su universo simbólico. Aquellas imágenes, cargadas de sexismo, se usaron para potenciar el comercio y convertir a la mujer en consumidora, y a ese juego, paulatinamente, se fueron incorporando las fotografías en reemplazo de los grabados.

53 José Ángel González, «Un libro examina cómo lo digital ha convertido las cámaras de fotografía en «metralletas»», accedido 13 de junio de 2015, <<http://www.20minutos.es/noticia/2484020/0/libro/fotografia-digital/harvey-wang/>>.

Nos concentramos en comprender las condiciones sociales y materiales en que se desarrolló Jácome, porque de ellas deviene en gran medida la idiosincrasia que lo ha acompañado en el largo camino de más de noventa años de gestionar la cotidianidad y una profesión que, de muchas maneras, refleja el acontecer local y nacional de un país sacudido por las guerras, las torpes intenciones de la política, y una ciudad llena de complejos que el artista nos narra con la autoridad que le regala el haberla vivido.

Se describió cómo, con los vientos liberales, cambió en algo la mentalidad conservadora de la sociedad, y en ese empeño Jácome conoció las postales eróticas extranjeras que en alguna medida dieron un vuelco a su estética; para los años 40, la ciudad se vio poblada de lugares de diversión a donde iban quienes desoían las recomendaciones de la Iglesia.

Se explicó el rol preferentemente asignado a la mujer en las tareas domésticas y con respecto al marido; actitud fuertemente apoyada desde el púlpito, una de cuyas exigencias era la modestia en el vestir y la *decencia* en la exhibición del cuerpo de la mujer.

Se mostró la importancia que tuvo el trabajo artístico de la fotografía, cuyas maneras constituyeron al fotógrafo en una suerte de consejero popular que gestionó las necesidades humanas que ya habían desbordado el dique conservador de la mujer sumisa.

LAS MUJERES QUE SE FOTOGRAFIARON

La afición por representar el cuerpo de la mujer es inmemorial. Para probarlo están los mosaicos de Pompeya, los cuerpos de Morillo y los grabados del *Gato* José Luis Cuevas, de tal manera que mostrar el cuerpo no requiere de una determinada condición socioeconómica o moral. Empecemos diciendo que en las fotografías que nos interesan hay al menos tres grupos de mujeres que posaron para ser retratadas, todas con diversos intereses, a decir del señor Víctor Jácome:

PARA EL RECUERDO

Mujeres jóvenes o entradas en años que querían perpetuar su imagen. En este tipo de personajes se incluye a todas aquellas mujeres interesadas en guardar un recuerdo de juventud.

Algunas, por tener, según decían; para verse de viejas cómo eran cuando jóvenes, y tengo una, una señora que está ya en los umbrales de la vejez y me perseguía para que le tome [...] pero ya era *chuna* [seca, avejentada] de las piernas y tuve que rellenar a lápiz el negativo para que dé algo. [...] otras porque creen que tienen un cuerpo lindo, y antes peor, porque había un dicho que decía que la belleza estaba en la gordura.⁵⁴

La intervención del fotógrafo en estos casos tuvo que ver con la producción y con el retoque, disimulando el exceso de grasa corporal en la cintura o el vientre mediante velos o el grafito esparcido en los negativos que lo requerían. Disimular, también, el arco de las piernas, las arrugas muy evidentes y elegir la pose que favorezca alguna cualidad. A muchas de estas personas las habría fotografiado en su domicilio o el lugar que ellas eligieron con antelación: la casa de una amiga, la finca solitaria, la casa de hacienda [...], cualquier espacio en que se sintiesen seguras. Algunas más pedían ser fotografiadas para obsequiar un recuerdo personal al ser querido.

Recuerda con claridad el caso particular de una joven que lo contrató para una sesión en que se ensayaron varias poses según los deseos de la cliente, quien tenía muy mal gusto y posaba a manera de una mesa en que sus extremidades hacían las veces de patas, con el busto muy apretado y mostrando descaradamente sus partes pudendas, a pesar de estar vestida. Muchas mujeres solicitaban ser fotografiadas en estas condiciones, aun sin tener las cualidades físicas ideales que se suponían tener, asegura Jácome:

- ¿Usted dizque toma desnudos?
- Sí, lo que venga.
- ¿Y a mí me tomaría?
- Mmm, le digo, pero usted no tiene buen cuerpo para desnudo.
- Pero yo me puedo chupar la barriga.⁵⁵

CON FINES PROMOCIONALES

Retratos creados para promocionar la imagen de ciertos artistas. En el capítulo respectivo acerca de «la vida disimulada de Quito» se refirieron algunos de los lugares de reunión nocturna operativos a

54 Jácome, abril de 2015.

55 Jácome, febrero-marzo de 2015.

mediados del siglo XX y en los cuales se vivía la fiesta de cabaré, no *dancing* —aclara Jácome— sino cabaré, con buenas orquestas y buena atención; entre ellos: el Mayor Garnet, el Danubio Azul, el Boris Night Club y otros.

Había *vedettes* que venían de otros países, esas eran buenas: una tenía unos platanitos —plásticos— cosidos al calzón, danzarina, todo eso; le tomé una con los plátanos y le dije: «no te va a gustar». «¡No, pero si ese es mi *show* y es bonito!». «Será bonito pero te da anchura y la mujer dedicada al arte no tiene que dar anchura. ¿Podemos quitar los platanitos?». «No, porque ese es el calzón». «Bueno, bueno, entonces vamos a tapar los platanitos con las dos manos así [en la cadera] hacia atrás, sacando busto». ¡Qué buena foto!⁵⁶

Aquí se hace evidente la intervención del fotógrafo en la construcción del cuerpo de la mujer, pensando en la proporción de las caderas con relación a los volúmenes y procurando mejorar la imagen de la artista como tarea a la que se sentía obligado. No se trataba solamente de hacer una fotografía bien expuesta y útil para copiarse en el cuarto oscuro, sino de construirla con todos los elementos que acostumbra un artista.

Otra en cambio es una chilena a quien yo la he llamado la aristócrata de las bailarinas porque era una dama: buen trato, buen todo. [...] Hizo tanta amistad conmigo —nunca llegamos a nada— pero venía de repente por el zaguán de abajo taca, taca, taca, diciendo «vengo a que me des el besito de la buena suerte», y yo atendiendo a la gente. ¿Por qué me voy a colorear? ¡Muá!; «ya, gracias por el besito de la buena suerte».⁵⁷

Por lo descrito, la relación profesional generaba cierta intimidad entre modelo y fotógrafo; el trabajo y las confesiones deben haber creado simpatías mutuas; Jácome destaca siempre los aspectos estéticos por sobre las relaciones interpersonales.

El trato de las *vedettes* conmigo era bastante bueno, yo no me quejo —algunas sobradita había—, eran bonitas, eran detallosas: «no, así quiero»; yo: «no, así no va a quedar bien, usted viene con su pose y yo le digo que está mal». «¡Que quiero así!». «No, le digo, porque se va a cuadrar la imagen, si

56 Jácome, 9 de junio de 2015.

57 *Ibíd.*

se pone así me roba la anchura, si se pone así, lo mismo; hágale como yo le digo y le va a quedar bien, sin embargo, yo le voy a tomar una como usted quiere». ¡Plum! Salía un adefesio.⁵⁸

Era preciso tener mucho carácter para imponerse a estas mujeres que se consideraban artistas y creían conocer su cuerpo y lo que más les favorecía; procurar que entendieran que la cámara fotográfica representa lo que se construya como imagen; ya no se trataba de seducir a un espectador sino de pensar en los volúmenes y el resultado final.

Había que hacer bastante, por ejemplo: «doble un poquito la rodilla», porque ponían las piernas tiesas; una pose que a mí me gustaba tomar es sentada, las dos piernas de base sentada aquí y aquí meter el cuerpo, poner los pies acá y ahí si tenía usted que la curvatura del busto le daba cintura, porque de lo contrario se le aplanaba.⁵⁹

PARA COMERCIALIZAR

Otro grupo objetivo, como acostumbran clasificar ahora, eran las mujeres que frecuentaban [subrepticamente] los centros nocturnos de diversión o prestaban servicio de damas de compañía y que ejercían —abierta o disimuladamente— la prostitución. A estas mujeres, en su momento, se las denominó *reservadas*.

«Otras eran las *reservadas*, que [para fotografiar] eran cosa buena, lo único que había que hacer era reglamentar, haciendo que no se vea grotescamente, sino insinuando. Las *reservadas* no eran prostitutas públicas, no al alcance de cualquier fulano, sino más bien al alcance de unos medios y por ellos mismos recomendadas».⁶⁰

Reproduzco aquí una cita extensa debido a su valor testimonial para comprender la circulación de las imágenes y los aspectos sociales que las hacían posibles.

Un personaje especial fue la Landines: un cuerpo escultural, bello, alguien le llevó a Francia, a Francia donde hay mujeres —a montón—, y cuando yo le dije: «¿Y por qué le llevaron a Francia a usted?». «Es que allá hay pura seca nomás, pura seca y pura *suca*; las secas son esos esqueletos nomás o son desproporcionadas como las alemanas, pero no hay el sabor que

58 Jácome, 9 de junio de 2015.

59 Jácome, mayo de 2015.

60 Jácome, 9 de junio de 2015.

tenemos nosotros, latinos. Yo estoy aprovechando mi cuerpo, yo no soy para cualquiera, cuando no hay no hay, puedo pasarme quince días, pero estoy a voluntad del teléfono y sé que alguien me puede recomendar, a mí me recomiendan y yo primero que primero les digo: «tanto necesito, no es nada al fío; deposite en caja y ahí sí, yo me entrego como vine al mundo». Pero bien, tenía un traje *negligé*, que era como un salto de cama de seda, translúcido, uno que otro bordadito ¡qué belleza! Verle andando con eso era como ver a un fantasma pero qué divinidad, con ella los zapatos, los dedos de los pies, toda limpia; lo primero era el baño, uno tenía que bañarse íntegramente. A ella no le tomé más que tres o cuatro fotos. Resulta que le ha tocado el coronel X [me reservo el apellido] y a él le encantó ella y estaba a gusto y se sintió marido. Ella le decía: «Yo ya cumplí mi compromiso y fuera»; este coronel filiaba por la política también —aunque el sueldo no era como para mantener a la Landines—, entonces le amenaza a la Landines, y la Landines le amenaza a él diciendo que él vende secretos militares al Perú, y no era cierto, pero bastó decir eso y el Ministerio de Guerra le cogió y le metieron en el penal, ahí actuó mi suegra, encerrándose ahí por condescendencia aunque no había cárcel de mujeres. Mi suegra —que era dirigente de las mujeres velasquistas— recibió ahí la visita de muchos velasquistas que recolectaban plata para el coronel. Ella le logra sacar porque en las cosas de la política era muy valiosa.⁶¹

De tal manera que si existían mujeres *honestas* y bien intencionadas, artistas y también mujeres de vida licenciosa, estamos ante un dilema: ¿cómo diferenciarlas en las fotografías disponibles? No es necesario hacerlo, porque no es ese nuestro objetivo. Hay otras facetas reveladoras que procuramos desentrañar.

SOBRE LAS IMÁGENES DEL CORPUS

En las fotografías de nuestro corpus se aprecia a las mujeres generalmente retratadas sobre una tarima, consistente en una superficie de semicírculo forrado con *corosil* floreado y asegurado con estoperoles, fondo de cartón prensado perforado, pisos de vinil y cortinajes; pared llana, barrederas e incluso tomacorrientes, o combinaciones de estos detalles que corresponden, previsiblemente, a los diversos espacios acondicionados por el fotógrafo en los sucesivos locales en que se instaló. En escena aparecen también pedestales de los trípodes que sostienen

61 Jácome, mayo de 2015.

las lámparas con que se ilumina a la modelo y las lámparas mismas; se asume que el fotógrafo confiaba en que luego esos detalles desaparecerían al editar la copia por ampliación. Los accesorios se limitan a algún madero, cajón, banca o almohadón.

Las mujeres fueron retratadas mayoritariamente de pies, en menor proporción recostadas, y menos aún sentadas. Casi en la totalidad de las fotografías recabadas las mujeres están mirando directamente a la cámara, sonreídas y en complicidad, muy pocas con la mirada en partes de su cuerpo; en ningún caso se ve a las modelos melancólicas o distantes. Los trajes son regularmente de dos piezas con vuelos, bisuterías brillantes y mallas; las mujeres retratadas usan zapatos de tacón o están descalzas. Llamen la atención ciertas caracterizaciones como novia, francesa y heroína con capa. Los peinados están en concordancia con la moda de aquellos días: moños, tocados altos o cabello suelto.

Es evidente una diferencia en el uso de prendas en las denominadas *vedettes* y las que exhiben quienes se fotografiaban por fuera del circuito del espectáculo: ropa interior oscura con encajes, de una pieza o incluso *formadoras* —que disimulan los excesos de piel y grasa—, relojes, anillos, cadenas o pulseras que proyectan otra condición socioeconómica.

Las retratadas que posan desnudas se cubren el pubis con algún accesorio, no así el busto, y frecuentemente usan pelucas o lunares pintados para ocultar su personalidad, en apego al principio manifestado por el fotógrafo de que es más importante lo que se sugiere que lo que se muestra: «como que sí, como que no». Por fuera de nuestro corpus de estudio, las *vedettes* captadas en los centros nocturnos están bailando o en la antesala de tales lugares, ataviadas con rústicos trajes de fantasía y bajo la mirada atenta de los hombres que asisten al espectáculo.

LA COMPLICIDAD Y LA MIRADA

Es verdad que el fotógrafo tiene en sus manos el poder del conocimiento de la cámara y la iluminación. Es cierto también que tratándose del retrato al desnudo o semidesnudo domina, por lo regular, el espacio físico en el que se lleva adelante ese ritual del despojamiento de las prendas de quien posa; al momento de analizar los resultados, con demasiada frecuencia se le atribuyen capacidades y malicias todopoderosas, merced a las cuales impondría un mundo inconmensurable de machismo en el producto final. Se atribuye aquello al hecho de ser hombre y usar del cuerpo femenino para unos fines inconfesables, aplicando su ventajosa condición socialmente impuesta.

De otra parte, el desnudo es también un género practicado por artistas mujeres cuyo trabajo puede ser poético, confrontador o ciertamente machista. En este caso, al igual que en el anterior, la representación del referente pasa por la ideología —entendida esta como el «conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político»—,⁶² y no necesariamente por el género del ejecutante.

No hay manera de que el fotógrafo obligue a su cliente a posar de un modo determinado, porque las mujeres que posan regularmente tienen

62 Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española*, 23a. ed. (Madrid: RAE, 2014), 1211.

ya unas ciertas imágenes previas de cómo les gustaría retratarse y hasta qué nivel cederán en el pudor, aunque en el fragor de una sesión se negocien determinados detalles que favorecen la anatomía, disimulando o destacando redondeces o disimulando excesos.

Si las fotografías que conforman nuestro corpus fueron realizadas, como queda dicho, atendiendo a los requerimientos de al menos tres grupos de clientes,⁶³ debemos apuntar una primera premisa: ellas solicitaron tales servicios y los pagaron, en plena concordancia con el mercado. No fueron sorprendidas ni seducidas de manera astuta por el retratista. Así lo atestigua Víctor Jácome:

Entre las que se fotografiaban había particulares también, precisamente la última que tomé en la Amazonas era una mujer bonita que había sabido tener a su marido en España, trabajaba allá y le mandaba plata. [...] Me dijo que quería una foto para mandarle al marido, porque ella le había mandado de alguien particular. El marido se había enfurecido y había dicho que quién le había tomado y demás: «A mí me mandas una foto tomada y sellada en la Foto Víctor».⁶⁴

Estas mujeres se fotografiaban para proyectar su anatomía en un uso personal de regocijo o como vehículo fetichista para compartirlo, donde lo fundamental es mostrar lo indispensable para potenciar la totalidad por extensión, tarea en la cual el fotógrafo tenía experiencia y herramientas. Las mujeres posan con poca ropa u ofrecen su desnudez con una promesa hedónica al sexo opuesto, en la cual todos los signos de la imagen apuntan a la intencionalidad provocadora y directa, donde la pose y la mirada lo confirman. A propósito de la pose, vienen a la memoria las palabras de Barthes: «Lo que fundamenta la naturaleza de la fotografía es la pose. Importa poco la duración física de dicha pose; incluso si el tiempo ha sido una millonésima de segundo [...] al mirar una foto incluyo fatalmente en mi mirada el pensamiento de aquel instante, por breve que fuese, en que una cosa real se encontró ante el ojo».⁶⁵ Y Víctor Jácome acota:

63 Por mujeres que se fotografiaron para el recuerdo, por *vedettes* que se fotografiaron para promover sus carreras artísticas, y por *reservadas*, que usaron sus fotografías también con fines comerciales.

64 Jácome, abril de 2014.

65 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (París: Gallimard, 1980), 138-9.

La pose favorita era la de perfil, generalmente no funcionaba porque un espejo es mentiroso —hay fábulas hasta de eso—, el espejo le miente: se pone así [de lado], ¿qué le ve? ¡Al revés! Generalmente le está fotografiando este lado y la persona está creidota de que le estamos fotografiando el otro. Alguien me dijo alguna vez: «esto está al revés porque yo tengo el ojo caído a la izquierda y no a la derecha».⁶⁶

Como vemos, el fotógrafo se convierte en una especie de psicólogo que adivina y anticipa los deseos de sus modelos, conoce la técnica y los prejuicios del *oponente*, lo cual le permite argumentar, siempre está procurando vencer de las bondades de la pose, modelando su objeto a ser retratado.

La mujer de cabaret [no prostíbulo] se cuida el abdomen, se fajaba, por último, pero la otra ¡plum!, colgada la barriga. ¿Entonces, qué tengo que hacer?: chúpese, chúpese la barriga, saque la respiración [...] saque el aire; y a veces salía bien la pose y con cara de desesperación por la falta de aire. Mi pose normal favorita es tres cuartos, ahí tiene usted todos los movimientos: gordura, flacura, partes salidas, partes sobresalientes y los pies.⁶⁷

La mujer de cabaré, según la lectura de Jácome, vendía una imagen, una apuesta teatral, mientras la mujer de prostíbulo vendía la posibilidad de la posesión física, diferencia importante y que marcaba el lenguaje final de una imagen, o por lo menos la idea inicial de la retratada.

Parece mentira que los pies mal posicionados acaben con la fotografía; en esta foto se puede ver un pie que le da elegancia [el poner una pierna delante de la otra], le lleva una pierna entera pero le da el contorno, porque si le doy ancho se me va a enanchar el filo del traje y yo lo que quiero es la finura del cuerpo, y si le pongo de frente le da el ancho; ¿y las manos dónde le pongo, como soldado? [...]; y la sonrisita.⁶⁸

Barthes hace una diferenciación entre la foto fija y la foto en movimiento, rescatando de la primera ese instante intencional y congelado que demostraría que «en la foto algo *se ha posado* ante el pequeño agujero quedándose en él para siempre», mientras en la imagen en movimiento «algo ha pasado ante ese agujero». A diferencia de la ejecutoria de los

66 Jácome, 18 de abril de 2014.

67 Jácome, 18 de abril de 2014.

68 Jácome, junio de 2015.

actores del cine, que recrean un guión, en la fotografía la intención, se entiende, es la trascendencia personal.

La mirada de las modelos que posaron en las fotografías nunca es sumisa o esquiva, en unas cuantas ocasiones se distraen en la geografía del cuerpo para potenciar el erotismo, pero en general son directas e interpe-lan al lector de la imagen, lo convocan y seducen. En el corpus incurso, en lo que denominamos galería, se han disimulado intencionalmente las miradas mediante un píxel grueso, como una forma de proteger la identidad de las personas a quienes pertenecieron; en este acápite se las reproduce desmembradas de sus cuerpos para destacar su intensidad.

Al tratar el tema de la mirada, vuelve Barthes a llamarnos la atención sobre su poder para trascender en el tiempo y, ante todo, el poder de enlazarse con el lector de la imagen:

Queriendo obligarme a comentar las fotos de un reportaje sobre las *urgencias*, rompo las notas a medida que las voy tomando. Entonces, ¿es que no hay nada que decir de la muerte, del suicidio, de las heridas, del accidente? No, nada que decir de esas fotos en las que veo batas blancas, camillas, cuerpos extendidos por el suelo, trozos de cristal, etc. ¡Ah, si por lo menos hubiese una mirada, la mirada de un sujeto, si alguien en la foto me mirase! Pues la fotografía tiene el poder —que va perdiendo cada vez más, al ser juzgada ordinariamente la pose central como arcaica— de mirarme directamente a los ojos.⁶⁹

También apunta una referencia interesante que refuerza este *impose* con la mirada para trascender como individuo y establecer contacto con el lector, en medio de un juego de seducción. A diferencia de la foto fija, la fotografía en movimiento representa una parodia en la que el espectador es una suerte de *voyeur* y en la cual los actores tienen prohibido mirar a la cámara. Una película que juega con este sistema sobreentendido es *La rosa púrpura del Cairo*, escrita y dirigida por Woody Allen. En esta comedia romántica el personaje femenino, real, interpretado por Mia Farrow, se enfrenta a la mirada directa del personaje ficticio del celuloide que se interesa en ella al establecer contacto visual, rompiendo la premisa de la mirada. Las mujeres de nuestro corpus invitan y retan al lector de su fotografía, se muestran desafiantes e invitan

69 Roland Barthes, *La cámara lúcida* (París: Gallimard, 1980), 187-8.

al consumo. Habría que pensar si es así por pedido y preferencia del fotógrafo o deviene de una actitud propia de las retratadas.



FOTO-ELUCIDACIÓN⁷⁰

Nos compete ahora pensar en el contenido de nuestro corpus de estudio, veinte fotografías de mujeres que exponen sus cuerpos desnudos o semidesnudos a la espera de solventar determinadas necesidades personales que iban de la nostalgia a la supervivencia económica.

Para este cometido se usa, a continuación, el método de la entrevista por *foto-elucidación*, que activa la narración de cómo se prepararon la toma fotográfica y la pose, el carácter o las circunstancias de la modelo, así como valiosos testimonios que ponen en evidencia a la sociedad quiteña de los años 60 y 70 del siglo pasado.

Cabe hacer aquí una puntualización sobre *los tiempos de la memoria*. Las referencias realizadas por el entrevistado no siguen la línea de la narración histórica y sus métodos porque la memoria no funciona así, cronológicamente; la memoria es cíclica y si se quiere circular; interesan más, entonces, sus afectos y la manera en que su pensamiento y su recuerdo elaboran una historia que le permite explicarse y explicar los hechos del

70 Jácome, julio de 2015.

pasado que, por ventaja, se verbalizan para beneficio de nuestra memoria social. Aquel es el valor fundamental de un trabajo de corte etnográfico.

Este ejercicio se llevó adelante los primeros días de julio de 2015 en el local de Foto Víctor, ubicado en la calle Manabí, entre Guayaquil y Vargas, en Quito. Nos instalamos en el segundo piso entre lámparas de flash electrónico, fondos de color, cajas repletas de negativos antiguos, banquitas, revistas, botecitos con tornillos, herramientas y demás adimínculos que conviven en aquel espacio plenamente vigente. Víctor Manuel Jácome se mostraba lúcido, simpático y dispuesto a narrar sobre sus fotografías y sobre aquellas mujeres que llenaron una parte minoritaria pero importante de su vida profesional y personal.

Las entrevistas solo se interrumpían cuando un timbre anunciaba algún cliente y urgía que bajase lenta y pesadamente, porque sus rodillas ya no son las de antes: las de subir al Pichincha, las de recorrer las viejas calles de la capital en bicicleta o a pie; se interrumpían también cuando el escándalo que producían las prostitutas y los taxistas se salía de tono en la calle Manabí. A continuación se transcriben los testimonios de Jácome, perfeccionados por él mismo después de habérselos leído.

El *modus operandi* de este capítulo supone ciertas observaciones del entrevistador y, al final, una suerte de conclusión; esto es en el orden de aspectos técnicos de la fotografía y sobre las valoraciones del entrevistado. En los anexos se pueden apreciar, con más detalle, las fotografías usadas en este ejercicio.

Foto-elucidación 1



Las curvaturas que [usted] le estaba viendo a la muchacha de esa foto son a consecuencia de que no hay cómo darle gracia a una foto sin ayudarle al cuerpo: ella quiere buena nalga y bonitas piernas. Se le toma parada y esto tiene colgadito —el bikini o tanga, lo que sea—, entonces la única forma era flexionar las rodillas para que cobije esto [para que se achique el espacio horizontal que resulta de las piernas separadas]. Eso se lleva medio pie y más.

Se puede conseguir buenos resultados cuando hay buena colaboración, hay algunas personas que no colaboran pero ni con garrote y entonces hay que tomarles como vienen. A veces hasta se molestan, creen que uno está avispándose o ¡caray!, que va a quedar muy mal. Yo he tenido discusiones: «Vea, usted tiene que entregarse a mí, yo no quiero nada de usted, yo quiero una buena fotografía», pero algunas *mana entendenguichu* [no entienden, expresado en quichua.]

La posición de los pies ayuda a adelgazar la parte baja de la imagen y, más que todo, esto: [dar forma a los muslos adelgazando la imagen y favoreciendo una forma de reloj]. Se nota que los brazos están hacia atrás porque el pecho sobresalía algo pero peor que se cuelguen, porque era una mujer que ya ha tenido su vidita [...] están las manos sueltas, completamente. [...] Se acentuaban los lunares a veces más por picardía, sí, como esa canción: «ese lunar que tienes junto a la boca», ¡también influye eso de la música, también influye! Usa pelo corto pero bien peinado, porque es pintado. Antes el pintado, algunos eran tan del todo que iban hasta por la purpurina o un blanco canoso pero *purpurinado*. Habrá pasado unas dos horas en el espejo. Con ellas generalmente eran tres, seis o alguna como la *omotita*, doce [fotografías], pero gastaban su platita también.

En las palabras que anteceden se descubre un método para construir la figura de reloj o curvilínea que se espera en la anatomía de una mujer, y para lograrlo se induce a quien posa a flexionarse, destacar el busto y disimular el arco que forman las piernas. Las pelucas o cabellos teñidos, a más de lunares y fajas ayudaban a completar la transformación de una mujer común en mujer fatal.

Me llevaba ella tal vez dos horas y media. Hasta cambiar de negativos, el cambio de negativos era básico o había que tener una docena de chasises para no estar enredado. Cuando vienen ya las cámaras 6 por 9 me libero yo, pero en cambio ya no puedo basarme en el vidrio pulido, ahora había que trabajar con el visor, aunque eso tenía otro problema, el de paralaje. Si iba a tomar una cara con un lente de cincuenta milímetros ¡fuera nariz! porque enfocaba los ojos o la nariz, o había que hacer un término medio entre los ojos. Es una foto pescada porque aquí se asoma la colaboración

de la fulana: pone los hombros hacia atrás, chupa la barriga y suelta el aire, suelta el aire, suelta el aire y comprime el vientre y entonces se va la pancita. Hay que ser minucioso, eso en el nivel profesional. Esta es una vedette que vino de golpe porque le habían insinuado que yo estaba tomando a las vedettes: «a mí me ha de cobrar menos» —dijo—, pero así fue. Está liberada la mujer, digna de exhibir, aunque yo no he exhibido, al contrario, me las han robado de la vitrina; en la Amazonas [donde tenía otro local] se llevaron con vitrina y todo.

La referencia técnica hace alusión al hecho de que hasta mediados del siglo pasado las cámaras fotográficas profesionales usaban placas de acetato y, antes, de vidrio, y los respaldos que los ponían en posición en la cámara solo estaban en capacidad de llevar dos negativos vírgenes, uno a cada lado. Cuando finalmente se empezó a usar rollos de película ese trabajo del intercambio de chasis se obvió, pero no había correspondencia entre lo que permitía apreciar el visor y lo que la película captaba en realidad. A este inconveniente se lo conoce como un problema de *paralaje*, que explica el que en muchas ocasiones no se encuentren encuadres perfectos y se haya tenido que situar el objeto reproducido con exceso de espacio alrededor, condición que obligaba a editar la imagen en el cuarto oscuro.

Foto-elucidación 2



Esta fotografía está cargada de todo; en primer lugar, los senos: no tienen nada que ver los *pilchis* [cortezas de calabaza] ni el sombrero, eso es un agravante para una fotografía, pero tratándose de traje típico hay que

obedecer. Los zapatitos también: son unas chanclas, no son de taco, y de taco hubieran ayudado a que la pierna tenga entorno, la musculatura: se le abren las partes que son necesarias, porque el forzar [los músculos de las piernas] le da curva. Entonces usted ve las piernitas no son la maravilla y esto traía parte de traje típico y tiene flecos imitando una hawaiana, pero es para distraer al público: patadita por aquí, patadita por acá, se ve una cosita, se ve otra cosita y ya. Ellas necesitan que no se vea mucho pero que se vea. Era una mujer alta, los zapatos mismos lo están diciendo. Podía haberse cortado aquí [el encuadre, sobre la rodilla], hubiera causado más espectáculo, ahora que en el baile: pateo por aquí, pateo por allá, el fleco trabaja, descubre y se cierra, descubre y se cierra.

La producción en una fotografía juega un papel muy importante, en el estudio se acostumbraba tener utilería básica: un caballito para niños, un atril y un librito para fotos de comunión, sombreros y hasta —quien diría— camisas o cuellos y puños para la modesta levita de ciertos empleados. Se destaca también el hecho de que, al ser estas unas fotografías promocionales, las vedettes querían que se viese con discreción, pero que se apreciara su anatomía. En ese sentido, el fotógrafo es una suerte de aprendiz y a la vez maestro del espectáculo y sus audacias: «el velo que disimula el pubis estaba atrás, pero al colocarlo delante se potenció el interés», asegura Jácome.

Foto-elucidación 3



Sinuosa, sinuosa. Ella vino así, con el trabajo de las piernas se logró la curvatura de la cadera y se cuidó que los guantes no tapen el pelito. Es más

bonito que no asomen los codos, porque los codos son feos; hay mujeres que tienen codos de lanza, puntiagudos. Era una mujer de unos 45 años. La mejor época de la mujer. Las jóvenes son demasiado, hasta los 25 años son unas niñas, ya en su vida han tenido ni sé cuántas bajadas, pero tienen carácter de *guaguas* [niñas]; en cambio, las que van madurando son más manejables [...]. Con las guaguas no se puede: «No, así no quiero».

Antes, pobrecitas, antes se depilaban con pinzas: llora, llora, o si no rapadas con *Gillette*, pero quedaba sombrita; bueno, pero el talco y la mota. Las pobres tenían que dormir prácticamente sentadas con un soporte de tela que no vaya a dañar, no ve que el peinado era engomado. Por el año 1950 la confección de un peinado se demoraba, por ejemplo, tres horas, dos horas, y como ya se inventaron las secadoras, que no son los tarros esos, le dejaban horneando. Más atrás, ¿cómo hacían los bucles? Calentaban en un brasero y de ahí había que coger con un *playo*, o con una buena protección de cuero; claro que no al rojo, y ahí, pobre peluquero, pobre peluquera, tenían que coger con guantecito de asbesto, que sí había, o si no [hace ademán de escupir], apura haciendo las curvas en el clavo y sacando, y quedaba hermoso el rizo. Había peinados que tenían muchos rizos y hasta ahora han desaparecido los tarros esos con que les calentaban la cabeza, yo creo que cuántas enfermedades se habrán dado por los piojos y las secadoras. ¿Y cómo sería antes con las damas de antes, de los reinados y todo eso? Esos son adornos, no son prejuicios y tal vez sea regreso a la niñez como por ejemplo Shirley Temple, que era un paradigma de la belleza: «¡Qué bonita la Shirley!, igualita a la Shirley quiero», y dale el clavo caliente, hirviendo, no se hacía rojo porque ahí ya le quemaba, sí olía a quemado. Pobre pelito, si es una hebra pero, claro, como se cogía en conjunto ahí el pobre pelo se aladeaba. Había veces que tanto se usaba el clavo que se quedaban sin pelo. Los pelos largos eran muy usados y en mi tiempo había mujeres que tenían el pelo hasta los talones, eran una vanidad, una belleza. Los hombres también [decían]: ¡Qué bella que se le ve con los pelos por aquí, tapándole los senos!, y que ni sé cuánto, ni sé cuánto, y la pureza también, de la mujer, ahí. Ya después ya no, hasta que vino el invento francés del pelo corto. ¿Cómo se llamaba? ¡Cocó!, melenita, sin patillas; había mujeres patilludas antes. También a lo gitano, parte de la belleza [era hacerse patillas], pero el imperdonable era el de aquí [en la frente] en una vuelta, en dos vueltas, por los dos lados.

Francamente, para eso hay espejo, y la mujer consulta no su belleza, sino qué tal le queda esto, qué tal le queda esto otro; al menos ahora, con las depilaciones, pierden primeramente la fisonomía. Yo de autoridad prohibiera que se depilen las cejas [...], eso perjudica la fisonomía de las personas. Veá, antes las mujeres que eran velludas, rara es la que se depilaba, ya

cuando vinieron las cremas pueden sacarse los vellos, una pierna femenina velluda es bonita porque ya de por sí da un contorno sólido, y además, la misma torsión de la canilla y del muslo, con la vellosidad da su golpe de lucecita que da importancia. Ahora es el colmo, se afeitan hasta la vagina, se hacen bigote, se hacen hasta dibujos. Esta moda trajeron los cubanos. Cuando yo estaba en la Amazonas, una cortina ahí, diez dólares costaba; no sé, tal sería la vanidad de la mujer para llegar a ese extremo. De broma a broma decía: «mañana la espero, bien bonita, bien bañadita y sanita de todo». Las mujeres cuando están enamoradas son capaces de todo.

Yo tenía una comadre mismo que se hacía churos enganchabobos a ambos lados y el marido se moría de iras. ¡Chuta, esta ya tiene encontrón! Y era cierto. ¿Qué podía hacer si ella ponía más de la mitad del capital? Él manejaba un taxi en la Plaza del Teatro y, reunidos todos no hacían 16, habitualmente había cuatro o seis y había que venir a coger taxi a la Plaza del Teatro para que no cueste mucho la llamada telefónica —que costaba diez centavos— y hasta que venga el carro... le den manivela; en cambio acá estaba siempre listo. Esa mujer era ama de casa y tenía también a sus amiguitos.

Ya se inventó el teléfono, la bocina acá [...], a gritos se conversaba porque a veces del otro lado no se escuchaba. Eran increíbles, se llenaban de grasa, de cebo y había que estarles destornillando para limpiarles la plaqueta, que era un vibrador. Serán los años 1930 o 1932. El primer charleston que vi era por esa época. ¡Las viejas!, pero claro, eran bailes de sociedad, no, no. Antes [...] muy popular era el pasodoble, como mucho, y el pasacalle, muy parecido al pasodoble, arrastrando los pies nomás y ya.

El *arroz quebrado* se daba de calificativo a una persona que se da de mucho: salir de la pobreza o llegar a la clase media menor nomás ya era *arroz quebrado*. El *arroz quebrado* era dado de mucho, o aspirante a nuevo rico: tercenista, vendedor del mercado, abacero; la fruta más bien estaba por los suelos.

Un testimonio muy vívido que deja ver sus preferencias de edad en las mujeres que retrató, más bien maduras que juveniles. También narra los pormenores de una época en que la industria de la belleza aún no se había tomado la sociedad: hacerse bucles con un clavo hirviendo o dejarse las piernas velludas pudieran causar graves afectaciones emocionales en estos días. Respecto a la mujer, brotan los calificativos:

Las jóvenes son demasiado, hasta los 25 años son unas niñitas [...] había mujeres que tenían el pelo hasta los talones, eran una vanidad, una belleza [...]. Yo de autoridad prohibiera que se depilen las cejas [...]. Ahora es el colmo, se afeitan hasta la vagina, se hacen bigote, se hacen hasta dibujo [...]

¡Chuta, esta ya tiene encontrón! Y era cierto. Las mujeres cuando están enamoradas son capaces de todo.

Foto-elucidación 4



Había que darle forma. Como usted ve, las piernas son bien delgaditas, entonces se les da una [sombra], entonces se engrosó y también se engrosó la cadera. Para que haya más torsión, fuerza. Hubo incluso que pedirle que suba un pie en el otro. ¿Dónde pone las manos? ¡Atrás! Eso le hace contrapeso, de una sale más el codo, y eso por no sostenerle con alambre por detrás. Le hacemos mirar el horizonte largamente, porque ¿qué se sacaba si estaba viendo de frente? Esta persona es una vedette mismo. Tiene faja y el corpiño también es un sostiene busto. Eso es un soporte. Se nota que está apretadito. La señorita tiene panza y el busto envejecido.

Foto-elucidación 5



Aquí el maquillaje fuerte hace juego con el cinturón, con todo eso y las botas; se le hizo sentarse más afuera para que ayude a la torsión de la pierna, la rodilla está elevándole para que apoye el codo, y como se ve también tiene un libro. El traje es ese, no hay mucho que hacer. El peinado es extraordinario y ese cajoncito tenía para hacer ese tipo de poses o a los niños, donde me servía de gradilla. Cuando nos pasamos de la Amazonas dejé que se lo lleven.

Esta foto se hizo en el *edificio de los ataúdes parados*, porque yo arrendé una planta entera: buen recibo, buen estudio, más ancho que angosto. Adentro tenía otro estudio, cámaras oscuras: dos. ¿Qué sobrado, no? Teníamos incluso empleados.

La mirada es según la pose. En esta mismo se hubieran dañado los ojos si le hacía ver para allá o para acá. De esta mismo que está en la pared, le he contado, tengo otra con una mirada más dulce, agachando un poquito nomás las pestañas.

Foto-elucidación 6



Usa un velito que, como se ve, está amarradito y no le podía poner así [horizontal], no le podía poner como pañolón, entonces se hizo este estilo mariposa para que tenga caída y también se exhiba acá [en su mano izquierda]. Lo demás, ella trajo ese traje. ¿Qué más podíamos hacer? Afinando la figura [...], vea lo exagerado que está [el pie de adelante] porque si poníamos acá [las piernas separadas] resultaba una mujer gorda. Dese cuenta que está forzada pero obediente la mujer, a ella le gustaba trabajar. El peinado parece que es peluca. Era bailarina del Boris —ahí me contagiaron— [se refiere a que las mujeres que bailaban en ese lugar lo preferían como fotógrafo y lo referían a sus compañeras]. Vea usted que esta *tapazón*

de aquí está con lo justo [se refiere a la parte baja del bikini]. Esta mujer tenía unos cuarenta años. Caleña era; venían más de Colombia y Chile, y las más dañaditas [atrevidas] eran las argentinas.

Foto-elucidación 7



Esta es la pose porque, como usted ve, es un cuerpo cuadrado. El hecho de jugar con los brazos en primer lugar corta la cadera y [con el brazo derecho] hace que estos senos que están colgaditos vengan a parar acá: aprieta y sostiene. Ahora, con el acomodo del brazo viene a sostener una lamparita, pero en eso se cayó la lamparita, y como era de vidrio [...] Entonces hubo que dejar la pose así, y sin embargo está jugando con la pose a que hay la llama. Al entregarle la foto le hicimos la llama pero no me gustó mucho porque por fuerza hubo que poner un poco de amarillo y rojo. A mí no me gustó, pero ella se empeñó en eso.

Como se ha visto en los ejemplos anteriores, al fotógrafo lo que más le interesa es moldear los cuerpos, darles movimiento, resaltar la feminidad a cualquier costo, de ser necesario amarrándole las manos con alambre, como insinuaba hace un par de ejemplos.

Yo no he acostumbrado a fotografiar con mucha sonrisa, a esta modelo le falta un diente. Aquí no había muchos dentistas y no era una profesión que daba, era muy *demorona*. Uno iba a un consultorio dental y se quedaba esperando dos, tres horas, no era conveniente. Era muy rústico, rústico el que le saquen los molares, no venían las pinzas especiales para eso. A la 24 de Mayo llegaban los charlatanes: «¡Necesitamos un voluntario que

tenga una muela mala, aquí le sacamos gratis!», y te vamos a dar un sucre también. Se acercaba la gente. ¡Qué bestias, con *playo*! Les removían y ahí ya casi se desmayaban. Pum, ¡ahí está el producto, esto está malo, está cariado el diente, está cariado la muela, el gusano ya murió, ya murió!, gritaban, y le mandaban a hacer buchec con agua sal. Después vendían el remedio para el dolor de muelas que no era otra cosa que éter, ponían éter, imagínese; aunque ese rato calmaba después tenía que estar escupiendo. «Solo una gotita, no irás a poner más, no irás a poner más», le advertían. Eso y la sanidad eran otro cuento. A mí me fregaron el oído en la sanidad: ¡Huy, ese muchacho necesita un lavado de oídos! Oiga, una jeringa grande así [de quince centímetros más o menos], ya está, bien. El otro oído igual, que le pongan unas gotitas de yodo. El yodo ha sido asqueroso y decían que se hace a veces con cromo. Desde luego yo no caí en la 24 de Mayo, me gustaba ver, era un espectáculo. Oír cómo chilla la gente. ¿Qué será, qué estarán haciendo? El fulano parado en la banqueta poniendo a veces la pata en el hombro para sacar una muela.

Foto-elucidación 8



Ya ve, ahí hay una traición del blanco. Ahí le falta cara a la pobre. ¿Qué hay aquí? Nada, medio-medio se puede hacer un juego de piernas adelantando más para que pueda levantar el busto porque de lo contrario no se levantaba, y poner las manos atrás. Está ella más sufrida que yo, este traje está demás holgado. Como no era vedette, entonces la pobre asoma en ropa interior. No hay colaboración, digamos, de soltura. El pelo como vino peinada, bien bañada y nada más. Ese rato parece que le remuerde la conciencia.

Foto-elucidación 9



Aquí el pretexto es que está amarrándose el calzoncito, no hay nada más, el motivo es ese, y de ahí la pose que guarda relación con esto y ya. Los senos [...] un poco al ancho y aguado, aguado. Le insinué eso y era como se dice un poco malcriada la foto. Pero no había más qué hacer porque, como se dice vulgarmente, el corpiño estaba muy mal hecho, mal repartido para ella, se nota en la curvatura del brazo, se nota que se corta ahí. Bailarina era. Es una pose simple, simple, simple: el amarrar el kini, porque no es bikini.

Foto-elucidación 10



Era medio fregada de carácter y era mesera, eso era el lujo del señor N., dueño de una cafetería [me reservo el nombre]. Era enamorada del guitarrista [me reservo el nombre], ella se moría por él y podía estar con quien quiera pero sabía estar con él. Esta pose en traje de baño es tomada en el Tingo. A mí me dijo: «si quieres vamos al Tingo», y yo le dije: «plata no

tengo». «No —dijo—, si no es por eso, quiero tomarme con [un] traje de baño que me compré. Y fuimos, esplendoroso el traje pero lo que no está bien es el peinado, se acabó de fregar eso, se ve una *pata de gallo* en la mejilla [una especie de rizo]. Total es que se le tomó —ya le digo que era un poco fregada, ponte así, ponte asado, pero nada, así quiero y así quiero—. Yo logré quitar la mano de aquí [el regazo] y ponerle atrás porque se perdía esta curvatura [de la cadera] y además doblaba el codo; este [su brazo izquierdo] hace de bisagra y no se ve mucho la mano, y si algo tenía de feo eran las manos. Ella ya tuvo una aventura y tuvo una guagüita, después de cuidar a la guagüita siguió trabajando; el dueño de la cafetería le dio la bienvenida pero ya le habían soplado que sabía estar con los empleados y que se encerraba en su oficina y que no ha de ser a rezar. La señora del dueño, para su desgracia, lo encontró con ella en el escritorio y decidió cerrar el lugar, antes no había los problemas de trabajo y que las horas extras y todo. Nada, «ustedes se van de aquí porque esto se cierra», dijo.

Varios signos de su tiempo: narra la historia de una mujer que tenía más de una pareja y frecuentaba a un amante preferido. Una mujer que había tenido una *aventura* y una niña; solía acostarse con los compañeros de trabajo y con el patrono. Flota nuevamente la caracterización de la mujer inmoral e impura.

Foto-elucidación 11



Este es un traje interior y tiene ligüero, que era una pieza muy cara y venía del extranjero, de tal manera que yo le pregunto: ¿y para orinar? «Ese es el problema, a veces se lascan las medias, hay que hacer con mucho cuidado», dijo. Tenían una reata y una pinza que cogía la liga. Con el invento del panti se acabó todo eso.

El *Photoflood* era un foco invento de la Kodak, al principio blanco y después esmerilado azul que suavizó la luz; yo me apegué al fluorescente,

claro que es bajo pero permite que la gente vea porque antes mucha gente lagrimeaba con esa luz tan fuerte. Había focos del número uno y del número dos, el número uno equivalía a trecientos vatios y el número dos a quinientos; calentaban cosa que usted, una vez prendido, no podía cogerlos con las manos. Eso dizque era bueno para los colores, pero usted puede ver en las revistas viejas que no fue bueno, hasta que se inventó el *flash*, primero el *flash* de foco.

Foto-elucidación 12



Aquí la muchacha quería destacar el chasis, el coxis, decía que tenía bueno pero no era tan bueno porque esa almohada que se ponía atrás le daba volumen, se meneaba y todo lo demás, pero esa era la característica de ella. Además del contorneo, pocos senos y piernas más o menos: los tacones. Si tiene las piernas flacas, ¿qué más le puede tomar? Por eso aquí están juntas las dos. Apenas hay un abra aquí [sobre el talón]. El brazo está esquelético y el otro ni se ve, y la cara está posando. No se puede hablar más de eso porque había vedettes que se dedicaban más al contacto sexual. Igual se exhibían en el cabaret, les esperaban en la puerta los fulanos y a ver quién da más.

En esta fotografía, que tiene gracia, posiblemente lo más destacado es la dirección de la luz, que proyecta sombra sobre el cartón prensado que hacía las veces de fondo y disimula el labio partido —mal llamado leporino— de la joven modelo. Hay ahí, como en las demás imágenes

suyas, una intención por disimular los defectos y maximizar la composición y los ángulos, potenciando el atractivo de la mujer.

Había un criminal, un sádico, en el penal, que no tenía misericordia con nadie pero a pesar de eso ayudaba a los pobres. [Se llamaba] Justo Silva. Salió el Justo Silva del penal y él ya no encajaba en la sociedad, en la multitud, en nada. Cumplió la pena de 24 años —que era la pena anterior— y salió. Un día fui con mi familia a los tanques de agua [...] y le encontramos al Justo Silva durmiendo en la calle. Había una de esas cabañas y estaba la mujer muerta, hecha una gelatina; ha estado con un fulano ahí y le ha dado 24 puñaladas. Justo Silva mató a la señora pero a él no le hizo nada. «Lárgate, lárgate, lárgate». Tal vez fue un compañero de él, no sé. Antes la policía se rodeaba de gentes que querían ser policías y nada más. Mandaron un policía para que le coja preso al Justo Silva —a un criminal, imagínese—, y del apuro se le cae el sable, le coge de la punta y le da con el mango y le duerme. Temblaba el policía pensando que lo había matado, pero solo lo había soñado. A esto contribuyó que Silva estaba borracho. Pidieron auxilio al penal los vecinos para que vayan a cogerlo. Eso debe haber sido por 1950 o 1952.

La mujer mala y traicionera junto al más despiadado asesino, un asesino *buena gente*.

Por cualquier pretexto volvía al penal, estaba acostumbrado al penal; tenía su cuarto propio y los presos le tenían terror. Tenía pocos amigos de la gavilla de él. No fue un dañado realmente, pero decían que robaba a los ricos para dar a los pobres. Pero su trabajo, pero el crimen no era ese, era el de sicario. Cobraba por hacer el trabajito; le lavaban el cerebro también, le decían que [a quien debía atacar] era un así, un asado, un cocinado.

[Un reconocido médico] de Latacunga tenía una sobrina y esta sobrina había sido forzada por mi comandante general de la FAE, y ella se quejó. El general creyó que podía nomás salir con plata o como sea, pero eran señores [omito el apellido] de Latacunga, y uno de ellos era cirujano. Le secuestraron a mi general cerca de las fiestas de la FAE, cuatro días antes se perdió mi general —y vinieron delegados de los Estados Unidos, un fiestón de la FAE— y no asomaba el general, y le encuentran cerca de Mindo, capado; cuando vieron estaba bien hecha la operación. El general asumió la responsabilidad, aunque no dijo por qué, le encarcelaron en la cárcel municipal por un año y al año fue una multitud a sacarle en hombros. Al final se fue mejor a vivir al extranjero con familia y todo. Son páginas de la historia.

Foto-elucidación 13



Es una señorita de clase alta y se fotografió porque quería tener un recuerdo de esta edad. A estas muchachas las casaban de 13 años, de 14 años, o bien cuando ya estaban con figura; si pasaban de los 25 ya se sentían viejas. En esos tiempos los matrimonios eran de familia a familia.

Esta tiene luz natural. Se ha tratado de afinar la figura, usted ve: la rodillita solo quiebra sin tratar de perjudicar las pantorrillas. El apoyo en el pasamano es justo, porque se hubiera cuadrado el cuerpo. Tiene una amplia libertad el brazo derecho y entonces su busto está en plenitud. La carita aprovechando la luz que, como es natural, da ese resultado. Hay una pequeña falla porque le pedía que separe los piecitos y ella no quería, tal vez tenía la impresión de que yo era una persona que quería verle las entrepiernas y apretó los dedos mayores. Por lo menos se consiguió que moviera la rodilla. Se ve la galería de la casa y la belleza de la mujer joven.

Hay algunas que con prosa exhiben lo que tienen, usted ve las artistas de cine —las artistas de nuestro medio son peores que las artistas de cine— muestran el bulto. Si una mujer se tapa y se destapa es porque quiere que se vea y es una especie de ofrenda para uno y también una cosa de negocio.

Foto-elucidación 14



Esa es una vedette, pero una vedette profesional [...]. Está entre una cortina blanca y una negra. Aquí la colaboración de esta esbelta mujer ayuda. Ella no está tapando nada, solo la pierna es la que da la sinuosidad para que se vea la nalga. Buen bikini, buen corpiño. El piecito bien puesto y la pantorrilla continua hasta arriba. Esta mujer era argentina, por eso la talla. Linda mujer. La cortina es un auxilio y el fondo recibe las sombras. Estas muchachas no se quedaban más de dos o tres semanas [...] volaban a Colombia o bajaban así mismo a Chile, a la Argentina. Una que otra volvía, sobre todo las que ya estaban de bajada.

Hubo unas dos argentinas que vi en el teatro Hollywood. ¡Qué espanto de mujeres!, corpulentas y malcriadas. También iban mujeres a ver este espectáculo —acompañadas, claro—, y cuando las argentinas hacían así [se destapaban] salían corriendo. En el Hollywood primero le daban una película porno y después actuaban estas muchachas que eran fin de fiesta. No es que se exhibían mucho rato, tal vez la exhibición de ellas era de cinco minutos. La gente venía loca y los que ya sabían cómo era se paraban en los espaldares. Después de la película o el *show* algunas personas iban a las pensiones, que eran para un ratito nomás, y para eso había unas prostitutas a la entrada de Santa Catalina, en la Flores.

Foto-elucidación 15



Allí qué hace amontonada de ropa, ese es un traje de actuación. Imagínesse una malla que está cubriendo, ¿cómo más se puede hacer que con la torsión al revés? Para que dé algo de figura y el anca —que digo yo— se aumenta con la manito. [...] por el resto, hay un corpiño, hay una manga y se puso la boina porque estaba cabezona, eso le confiere alguna gracia.

Foto-elucidación 16



Esta es una exhibición de piernas nomás, a medio exhibir. Mujer de unos cuarenta años ya. La banca, buena pose, buen corpiño, aquí está la panza erguida [...] y la banca, otra alcahuete. Tengo una foto por ahí de una muchacha modelo —pequeñita y que había sido casada—, y le hice esta misma pose pero más alta. La exhibí en la vitrina de la Amazonas y las monjas me dijeron: «Me muerdo, pero vea lo que se está viendo», y les dije:

«¿A ver, madrecita ¿qué ve? La mala intención suya le hace ver cosas». «¡Me muero! Con usted no hay ni cómo hablar», dijeron.

Antes no era liguero sino que cortaban unas tiras de tubo de llanta y se ponían. Eso podía causar una flebitis por falta de circulación. Las mujeres tenían una maña: se ponían así [se subían mucho la media, luego el caucho y en él enredaban a la media]. Es una pose insinuante y nada más.

Foto-elucidación 17



Tiene un acomodo bien bonito y con el brazo atrás levantamos el seno caído. Vea el corpiño, por la carga que tiene se arregla este otro también pero no se nota porque está a la sombra. Esta solo se le hizo bajar un poquito los mullos porque era un traje de actuación que si se ponía ahí en el espectáculo se caía. El vientre está bien delineado. Y la luz está al contrario, otra vez para dar acción y figura al anca. Yo he intentado simular [copiar de alguien más], pero siempre he puesto lo mío. Por ejemplo, si a este codo le bajo, ya el soporte de la cabeza se cae, y si le hago para acá se hace como una jarra y se enancha. He visto revistas también para aprender, se puede copiar pero si no pone algo de lo suyo no es suyo. Si nosotros nos hubiéramos dedicado solo a esto hubiera sido bueno, cuando hubiera plata en estas cosas. No pues, estas pobres mujeres complementaban su contratito con el valor del cuerpo humano. ¿Cuánto, cuánto? Aquí no había lugar para negocio de esto o se iba a Las Palmas, pero ya con una conocida, pero debía tener carro.

Una buena parte de las casadas completaban para la alimentación de la familia. Aquí [en la calle Manabí] había una señora que tenía unas hijas señoritas que venían a pedirle a la mamá —sabían de lo que se trataba— para las cosas del colegio, con uniforme y todo. A veces les tenía que decir «ahora no hay nada, no me ha caído nada».

Había el caso de una muchacha bien bonita con dos guaguas, y el marido era vago. Él también, joven como ella, salía todos los días a buscar trabajo y no encontraba. Ella trabajaba en un ministerio, y lo que ganaba no le alcanzaba; le dijo a él que mejor se va a dedicar al cacharro, que algo le han dado de indemnización y que el cacharro estaba dando bien. Las cacharrerías son las que sufren y las cacharrerías son las que ganan más [...]. Se dedicó a traer *olanes* [telas para confección de ropa], galletitas, caramelitos, todo eso, que era lo común, y que algo de eso dejaban pasar. Yo fui una vez a Ipiales y vino una cacharrera de a de veras [de verdad], y dijo: «Tome, dirá que es *olano* [género de hilo], tenga nomás debajo del asiento, si le chequean bien y sino también, pero diga que es *olano*, y que es suyo, y [si insisten] se indigna. Ahí mismo ya vino el guardia y revisó: «¿Es suyo?». «Sí, por eso está ahí». «¿Pero suyo es?». «Sí, es un poco de *olano* que llevo a la casa para hacer un vestidito, no sé qué». «¡Que le vaya bien!». Llegamos a las cuatro de la mañana al Ejido, ahí era el parqueadero del carro y [la cacharrera me dijo]: «Muchas gracias, a propósito, no tengo dónde dormir», y yo le dije: «Vaya nomás, porque yo sí». Era la gratificación. Total, la muchacha ha estado trayendo los planes, los polvitos [tenía sus planes], —cuando los «Colgates» [marca de crema dental], estaban más caros aquí— [...], y un día me encuentra y me dice: «Hazme un favor, yo voy a llegar tarde a la casa, como tienes confianza y mi marido ya sabe que eres de mi confianza y él te tiene mucho respeto, espérame donde él». Y entonces llegó ella [y el marido le reclama: «Cómo es posible, me haces pasar una vergüenza, dizque estás con un teniente de la Aduana». «¿Quién te contó?», le responde. «Eso no importa, con que yo sepa ya es mucho», y ella le respondió: «Sí, estoy con el teniente, ¿de dónde diablos crees que tienes cafecito, galletitas, azúcar, fideo, las cosas que te pones? Todo eso es porque soy cliente del teniente, y si estás queriendo decir que vivo con el teniente, con él vivo porque él me provee de todo. Ahora viene lo mío, dijo, mañana de mañana te vas a buscar trabajo, yo me quedo aquí. Estos guaguas no se van a morir de hambre hasta mañana, porque hay suficiente, pero pobre de vos que me vengas con el cuento de que no hay trabajo, no hay trabajo. ¿Cuánto tiempo te he aguantado hasta el punto de tener que entregarme a mi teniente? Sí, es cierto, no te miento, pero él me hace bien por mis hijos y todo. Mañana, sentada en el suelo te espero y no me va a costar». Así que yo, tierra trágame. No podía ni dormir por la preocupación y esperando a qué hora va a decir que conmigo también ha habido algo. Sabe lo que le dijo: «O mañana encuentras un trabajo o te convienes a esta manera nueva de vivir que has descubierto y yo me voy a trabajar, a traer, a estar con mi teniente y vengo acá. Así que espero que mañana te vistas y enseguida a buscar trabajo». Él dijo que no lleve a mal la cosa,

que a él le han contado, que él confía mucho en ella y que no hay cómo si mismo no hay trabajo. «¿Cómo va a haber trabajo si te has enseñado a esta vida, cómo va a haber trabajo para ti si aquí estás liberado? Entonces, ¿te conviene? Sí, ya. Víctor, eres testigo, ya. Testigo es Víctor».

Yo no le he contado ningún cuento, yo le he contado realidades. Yo también vengo de por abajo, de por abajo. Cuando en 1942 nosotros sufríamos las consecuencias de la guerra mundial, aquí por esos años tuvieron que inventarse cosas: en la Foto Sport Siman yo cortaba película que llegaba de Colombia. Don Carlitos era bueno para eso. Traía rollos que no venían en carretes, sino en cajas, fabricados para cámaras de fotografía aérea, y a mí me tocaba la cortada, y ahí a ciegas, a ciegas, con una guía pasaba cogiendo los carretes usados y pegaba con esparadrapo y a vender —no yo, don Carlitos— rollos 127, 120, y nosotros sabíamos que era película para fotografía aérea. Con eso también tomábamos [fotos de] carné.

Después de la guerra todo era caro. Trabajaba en una mecánica donde me iba a meter, el dueño era un manabita muy mal hablado pero buena gente. Nosotros llegamos al extremo de: ¿tomamos café? No hay café, no hay azúcar; raspadura sí, agüita de raspadura con *allulla* de a cuatro por calé —dos y medio centavos— era lo más ordinario que había en pan y que era blanco, blanco. Y eso era el sustento, unos platanitos eran el complemento. Alguna vez me tocó cocinar porque mi mamá no asomaba y entonces me tocó a mí, en olla de barro y en leña, hacer una colada. Le había visto a ella hacer cualquier cosa: mece, mece, para que no se pegue, ¡de haba! ¿Y ahora de dulce? El mismo desabrido con raspadura. ¡Qué bueno que estaba!

Esto es después de la guerra mundial porque en el 41 no hubo guerra, hubo invasión. A mí cuando me asoman algunos héroes les mando al cuerno. Tres mil héroes hay, ningún muerto; cobran los hijos... Ahí como quiera se sobrevivió pero la guerra mundial esa sí nos opacó por completo: no había manteca, los puercos que había aquí eran rústicos, no eran puercos extranjeros y la manteca venía de los Estados Unidos en unos tarros como de kerosene —de la Alianza para el Progreso—. Me acuerdo que la marca era Crisco. Hacían negocio con eso: daban gratis y asomaban vendiendo. Los que comían eran los que tenían plata, pero para nosotros el plátano era un sostén, y el chapo, la harina de cebada por lo menos quedó, cuando no cogían para hacer cerveza. Fue una época de pobreza, de miseria.

En la Guerra de los cuatro días murió un poco de gente, aunque por lo menos la comida no faltaba. Estuve en Guápulo, tenía siete años. Me tocó ir a rezar día y noche porque mi madrina era la cantadora del coro, la única, y tenía que estar el coro ardiente. Dormíamos en la tabla fría, con alguna cobija, haciendo sacrificio. Mamá quedó aquí y me fue a ver en cuanto paró el tiroteo. Los soldados de Regimiento Bolívar se morían:

cuatro días sin comer y sin balas y sin nada. Cayeron los pastusos de Tulcán con bandera blanca y entraron gritando: ¡Viva la Constitución!, y no va a creer, les masacraron, les dieron garrote, les pegaban y los que podían salían corriendo. Esa página negra tenemos, los carchenses no eran visibles antes. Las guarichas que decían que eran las *Pupas* rompían las calzas porque antes sí se hacían dientes de oro.

Las amistades, yo ya ganaba más o menos y tenía una flota de amigos —pobrecitos, para qué también—, llegaba Papá Noel: dos reales, un medio, calé, eran monedas no; a los más amigos cinco realitos, saciaban las hambres y todo. Por La Tola, donde yo vivía, había una señora que: [hace señas de números con los dedos] «al fío». ¿Cuánto, cuánto? [Vuelve a hacer señas] ¡No, no! ¿Al fío? Bueno, decía, y caía la fulana. Dos o tres sucres cobraba. La señora tenía unos cuarenta años y nosotros unos dieciocho.

Foto-elucidación 18



Esta chicuela a mí me dijo que estaba operada pero más bien parece que tuvo un aborto, por eso es que se puede ver cualquier cosa menos la parte más interesante. ¿Y por qué el aborto? Porque los senos están crecidos. Esta era la mejor pose que podía esperarse de una mujer que estaba operada. Usted ve que está en forma de trípode, sosteniéndose, y el trapo de encima no hace nada. Usa peluca, yo no tuve nunca eso, ella vino puesta.

Había una señora Carmela Granja en el pasaje Miranda, en una casita de un piso. La señora, según el criterio de sor Elena Chica, podía ser más especializada que cualquiera de los médicos especializados que había en ese entonces, porque ella viajó a Alemania y se trajo instrumental de primera. Allá hizo un curso para —precisamente en estos casos de aborto— no salir con malas consecuencias. Da la impresión de que alguna chica fue

intervenida en una clínica, y como había sufrido un derrame ya en la extracción —le habían hecho una cesárea primeramente—, a la chica la llevaron de urgencia, en camilla, y la dejaron donde doña Carmela Granja, que había estado más bien descansando, porque si estaba en el quirófano no le recibía. Había estado bastante mal la chica y murió, y por eso la procesaron, porque encontraron el cadáver ahí. Pero ella probó, reprobó y reprobó que la chica no fue intervenida ahí, pero con todo le dieron cinco años en el penal. Cuando salió ya estaba veteranita y hasta eso le habían robado todo el instrumental de plata, eso había sido bueno para que no se oxide y no cause daño.

De ahí la señora proseguía en esto y tenía una mudita que le ayudaba —era su única enfermera pero le entendía todo—, y resulta que la mudita también ha hecho su travesura y la señora no le terminó, sino que más bien le ayudó a nacer a la niña y fue su nieta preferida, su única nieta. A la señora parece que le afectó mucho eso de la cárcel.

Se practicaban abortos quienes, generalmente, cuando quedaban encinta y no deseaban, sea legítima o ilegítima, pero más era ilegítima. Eso ya quedaba a conciencia del médico. Por aquí, por el barrio mismo había uno en la casa de la Oriente y Vargas —que dizque era buenazo— y, según decían, este tenía unos perrazos que se comían la prueba del delito. Se hacía un abortivo cuando llegaba a feto, nada más. Otro que había por la maternidad vieja, que ese sí logró fama porque ya no había la Carmela Granja.

[La gente que tenía dinero] se iba al extranjero para cuidar su físico y para que salgan las cosas inmaculadas. «La fulanita se fue a Nueva York, se fue a París, se fue de vacaciones. ¡Me muero!, ha llegado mejor de lo que se fue», era cuestión de plata también.

Foto-elucidación 19



No hay más qué hacer, buena figura aunque se nota un poquito forzada hacia adelante, hacia acá. Hay que considerar dónde está el peso. [Esto se hizo] con focos *Fotoflood*, una sola luz. Ahí está con todo el volumen, bien puesto el pecho. El *Fotoflood* daba buena luz y buena sombra. Nunca me gustó que baje mucho la toma. Tengo fobia a los que hacen todas las fotos en cuclillas.

Estas pelucas todavía eran de pelo porque después vinieron las plásticas. Los peluqueros bandidos les decían a las mujeres que mejor les queda así: [corto] y corta, corta, nudito a nudito, iban haciendo una colección para las pelucas.

Foto-elucidación 20



[Cuando se iban los *hijos del cacao* a Europa] regresaban a curarse y no se curaban, no ve que la morfina era carísima. Ahora se ha reemplazado con la droga, y la droga se subdivide con pastillas porque hacen *crack* con las pastillas antigripales y un poquito de —como decían los alemanes— quinina. En Quito no se dio eso, cantinas y fumaderos sí. Aquí en la Antepara ya era el colmo, ahí vendían el licor que venía en las perras de caucho, en toneles y en litros, y ahí había mesas en que le pasaban un litro de puro. Había borrachos sentados en la vereda, dormidos. Eso se levantó y siguió por muchos años. Se tomaron la esquina de la calle León donde había una cantina con una trastienda. En Cuenca arrendaban una tiendita y vivía una familia atrás, una cortina dividía y ya. Hay un dicho, que llegaba uno y decía: «Buenos días, señorita», y le respondían: «Pase nomás al catre, caballero».

En las entrevistas, Víctor Jácome discurre emocionado ante las fotografías que fueron realizadas por él mismo hace medio siglo. Aborda tópicos como la pose, la iluminación y las características de quien

retrató; los problemas técnicos que recuerda haber enfrentado y, como no, respecto de la sociedad en la que tuvo en suerte vivir y desarrollar su trabajo. Como hemos apuntado antes, los tiempos de la memoria no son lineales y tampoco lo es el lenguaje coloquial de una entrevista en que uno se expresa con ademanes, con la entonación de la voz, con sorna o distancia, según el caso referido. Por esta razón, propongo un análisis ulterior y global de las citadas entrevistas en lugar de uno individualizado.

A lo largo de estas veinte reseñas de las fotografías que conforman nuestro corpus de estudio, Víctor Jácome concibe su trabajo como una labor que requiere minuciosidad y profesionalismo, y en la cual solo se puede lograr buenos resultados mediante la colaboración de la modelo. Esa tarea tampoco es posible si no se prevén las condiciones materiales, la producción y una razonable cantidad de accesorios que caractericen a la persona retratada; en la mayoría de imágenes —si no en todas ellas— el fotógrafo se concentra en aspectos vitales como la iluminación, la pose y en la disposición de las extremidades, el busto, *el anca*, y la mirada; aunque descuida el fondo y detalles como la presencia de lámparas, las barrederas y el cartón prensado con huecos.

A favor del artista hay que decir que se ocupó de experimentar con una iluminación que no incomode a quien posa, desechando los focos muy fuertes y adoptando lo que denomina *new light*: lámparas construidas por él mismo basándose en focos fluorescentes.⁷¹ Jácome dice odiar las poses aparatosas que adoptan ciertos fotógrafos (como hacer fotografías en cuclillas o lanzarse al piso) y se cuida mucho de los tonos extremadamente blancos, porque son *traicioneros*. Hay que destacar, también, su enorme capacidad —merced a una muy dilatada carrera— para contrastar las imágenes, desdeñando los medios tonos y favoreciendo el carácter psicológico de las mismas.

Si alguna de sus frases resume la manera en que concibe la exhibición del cuerpo de la mujer mediante la pose es aquella que sentencia: «No hay cómo darle gracia a una foto sin ayudarle al cuerpo», y entonces sus esfuerzos se concentran en buscar la posición correcta de los pies para

71 Realizó, además, una serie de avances que cambiaron la manera de trabajar, como una guillotina para cortar de un solo envío una copia de tamaño carné o filtros para *suavizar* la dura luz con que venían equipadas las ampliadoras con que se copiaban las fotografías, entre muchas otras contribuciones tecnológicas que hacían posible trabajar a pesar de la dificultad de adquirir equipo actualizado a precios asequibles.

adelgazar la parte baja del cuerpo, levantar o colocar los brazos en determinadas posiciones para «levantar lo senos», evitar la exhibición de los codos porque, a decir de él, «son feos; hay mujeres que tienen codos de lanza, puntiagudos». Tampoco tiene empacho en afirmar que la pierna velluda de una mujer «es bonita, porque ya de por sí da un contorno sólido», queriendo significar que se reproduce bien en la imagen. En suma, refiere toda la calistenia que sea necesaria para lograr una imagen que resalte los encantos femeninos, para lo cual, lo ha dicho, no dudaría en amarrar con alambre y por detrás las manos de quien modela.

A la sociedad quiteña la recuerda tramposa y a su gente grosera y montarás. Asegura que los matrimonios de niñas de 13 o 14 años eran *arreglados* entre familias y una mujer de 25 años ya se sentía vieja. La práctica de abortos era cotidiana, y quienes tenían dinero suficiente viajaban a otras ciudades o países a practicárselos porque la mayoría de ellos eran *ilegítimos*: «La fulanita se fue a Nueva York, se fue a París, se fue de vacaciones. ¡Me muero!, ha llegado mejor de lo que se fue». A la usanza antigua, se pudiera decir que era una sociedad de *arroz quebrado*, queriendo significar que *se daba de mucho*, a pesar de tantos vicios de desigualdad y deshonestidad. Sería injusto no decir que también resalta el altruismo y la vocación de servicio de personas e instituciones como las Hermanas de la Caridad, de entre las cuales recuerda con vivo afecto a sor Elena Chica.

En cuanto a las mujeres, más allá de la clasificación ensayada por él en que describe a las mujeres que se fotografiaron como *normales*, *vedettes* y *reservadas*, su imagen de la mujer es conservadora porque frecuentemente se refiere a la pureza y, en testimonios anteriores a las entrevistas, dice de ellas que eran *mandamases*, *hombrunas*, etc. Al describir las épocas de crisis económica —debido a las guerras o a la simple miseria—, asegura, por ejemplo, que era frecuente que las mujeres se prostituyeran: «Una buena parte de las casadas completaban para la alimentación de la familia. Aquí [en la calle Manabí] había una señora que tenía unas hijas señoritas que venían a pedirle a la mamá —sabían de lo que se trataba— para las cosas del colegio, con uniforme y todo», o «Por La Tola, donde yo vivía, había una señora que: [hace señas de números con los dedos] “Al fío”. ¿Cuánto, cuánto? [Vuelve a hacer señas] ¡No, no! ¿Al fío? Bueno, decía, y caía la fulana. Dos o tres sures cobraba. La señora tenía unos cuarenta años y nosotros unos dieciocho».

CONCLUSIONES

Para intentar entender el fenómeno del desnudo en la fotografía histórica, en Quito, emprendimos una investigación de las imágenes que reposan en el Fondo Audiovisual del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio —léase el Estado—, solo para descubrir que en sus acervos existe apenas un pequeño número de fotografías realizadas de manera descuidada, así como también un número muy modesto de postales extranjeras sobre el tema. Esto se debe al recato que obligaban tales imágenes, toda vez que las mujeres que posaron para aquellas fotografías no podían someterse al escrutinio público, y que el voyerismo era un ejercicio —si se quiere— legítimo en pareja, y vedado socialmente como manifestación artística.

Las revistas y periódicos que formaron tempranamente el marco de referencias de Jácome —aún niño— usaron la imagen de la mujer intentando incorporarla en un doble juego: mujeres para la mano de obra y los oficios, y mujeres como objeto de deseo y promesa de placer. Los periódicos, las revistas y el cine jugaron más adelante un importante papel en su estética y por lo tanto en la representación de la mujer, a quien luego se plasmaría —ya caracterizada— en la obra fotográfica. Influencia particularmente preponderante tuvieron, en el joven Víctor Manuel Jácome, el acceso a las denominadas *postales francesas*, que mostraban la desnudez del cuerpo femenino.

Oponiéndose de manera soterrada al discurso moralista que mantenía la Iglesia hasta mediados del siglo XX, se encontraba una vida

disimulada en que pululaban prostitutas, gente de cabaré e incluso mujeres de conducta regular que para ventilar sus necesidades comerciales, o sus apetitos concupiscentes, recurrieron a la fotografía paulatinamente perfeccionada por Jácome. Estas fotografías se fueron acumulando hasta formar una importante colección de imágenes de mujeres en poses y actitudes que —de la mano del experto— resaltaban la anatomía con la vestimenta, la desnudez, los volúmenes, la iluminación y la mirada, merced a ciertos artilugios profesionales.

Se concluye también que este rubro —que convivía naturalmente con las fotografías de niños de primera comunión, bodas, reportajes, tomas de la ciudad y fotografías de proyectos públicos o privados— constituyó un corpus muy dilatado y al cual aún hoy no se tiene total acceso, porque muchos de sus hitos probablemente sigan ocultos entre miles y miles de negativos de otras temáticas, o en algún oscuro cajón particular. Estas fotografías ponen en evidencia las ejecutorias de un discurso contestatario por parte de quienes posaron y, cómo no, por parte del fotógrafo.

Por su dilatada carrera profesional y su entrega a las actividades gremiales, Jácome interactuó con los más destacados fotógrafos, circunstancias, entre otras, que lo convierten en el decano de la historia de la fotografía local y nacional; conocimiento que comparte en este ejercicio académico donde revela facetas desconocidas y anécdotas que abonan a justipreciar su oficio.

Aventurando una clasificación de las mujeres que se fotografiaron con poca o ninguna ropa, Jácome las describe como *normales*, *reservadas* y *chullitas* o *pizpiretas* en atención a sus prácticas particulares; esto, después de describir con abundancia de ejemplos y recuerdos las actividades de las mujeres a lo largo de los años, y sus desengaños en el ámbito amoroso, marital o laboral.

Constituye un colofón sustancioso el capítulo en que Víctor Jácome describe los signos de la creación mirando sus fotografías de mujeres —mediante el uso del método de *foto-elucidación*— y refiriendo pasajes de la falsa vida conventual de Quito. Aquí salen a la luz referencias de hechos y personajes —citados unos y olvidados otros—, como Carmela Granja, la Fairuz, la Peggui, el Happyland, Las Palmas, el Boris, etc., obligándonos a volver los ojos a un pretérito a punto de desvanecerse. Ese es el gran mérito de este corpus: rescatar los personajes de un tiempo

en que éramos los mismos y éramos otros. Por suerte se hicieron estas fotografías, se las conservó, se las escondió, y ahora sirven de ánodos y cátodos para generar el recuerdo y la referencia. Sin ir más allá, pondré por ejemplo la narración que hiciera Jácome sobre la Landines —exuberante dama que enloqueciera corazones masculinos— y quien, vista con cuidado, no es otra que la mismísima Linares, inmortalizada por Iván Egüez, a quien Víctor Jácome asegura no haber leído nunca.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade, Carlos. *Los inolvidables*. Quito: Talleres Gráficos Nacionales, 1964.
- Banco Central del Ecuador. *Caricatura*, edición facsímil, t. I. Quito, 1989.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. París: Gallimard, 1980.
- Chiriboga, Lucía. «Breves notas sobre una iconografía del poder». *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias* (número monográfico), *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, n.º 12 (enero-abril de 2008): 94-9.
- Chiriboga, Lucía, y Silvana Caparrini. *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*. Quito: Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas / Imprenta Noción, 2005.
- Corral, Fabián, Vicente Albornoz, Simón Pachano et al. *Testigo del siglo: El Ecuador visto a través de diario El Comercio*. Quito: El Comercio, 2006.
- Csillag, Ilonka. *Conservación: Fotografía patrimonial*. Santiago de Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico, 2000.
- Cuvi, Pablo. *Cien nuevos artistas*. Quito: Dinediciones, 2001.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico de la representación a la recepción*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, 1983.
- Enciclopedia fotográfica*. Madrid: Ciencias BB, 1848.
- Ecuador. *Código Orgánico Integral Penal*. Registro Oficial 180, 10 de febrero de 2014.
- Estévez, Patricio, ed. *Jácome*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2014.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.
- Ferrari, Andrea. *Estrellas de Hollywood 1920-1960*. León: Everest, 1999.
- Goetschel, Ana María. *Imágenes de mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas: Quito primera mitad del siglo XX*. Quito: Museo de la Ciudad, 2002.
- Golden, Rouel. *Fotografía: Una guía completa de los más grandes artistas de la era fotográfica*. Buenos Aires: Lisma, 2003.
- González, José Ángel. «Un libro examina cómo lo digital ha convertido las cámaras de fotografía en «metralletas»». Consultado 13 de junio de 2015. <<http://www.20minutos.es/noticia/2484020/0/libro/fotografia-digital/harvey-wang/>>.
- Hidalgo, Ángel Emilio. *Guayaquil: Los diez-los veinte*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2009.
- James, Daniel. «Testimonio de doña María, escuchar en medio del frío». En *Doña María. Historia de vida, memoria e identidad política*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

- Laso, Francois. «Fotografías de Quito de José Domingo Laso: Lo posible y lo real». *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias* (número monográfico), *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, n.º 12 (enero-abril de 2008): 60-5.
- Llamas, Ricardo, y Francisco Javier Vidarte. *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Meo, Analía, y Valeria Dabenigno. «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». Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2011.
- Munari, Bruno. *El arte como oficio*. Barcelona: Labor, 1973.
- Navarrete, José Antonio. «Fisonomía de las diferencias en el archivo de Fernando Antonio Zapata». En *Vecinos*, editado por Lucía Chiriboga y José Antonio Navarrete, 16-51. Quito: Taller Visual, 2009.
- Otero, Carolina. *Las auténticas memorias de la Bella Otero*. Vigo: Xerais, 2011.
- Pérez, Gustavo. *La Revolución Juliana y sus jóvenes líderes olvidados*. Quito: Academia Nacional de Historia, 2014.
- Pérez, Ulpiano. «Tercera Instrucción Pastoral». *Boletín eclesiástico*. Quito, 1909.
- Putz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*, 23a. ed. Madrid: RAE, 2014.
- Ricoeur, Paul. *El testimonio, el archivo, la prueba documental en la memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rodríguez, Hernán. *El gran libro del desnudo en la pintura ecuatoriana del siglo XX*. Quito: Trama, 2008.
- Troya, María. «Del documento fotográfico a la fotografía documental». *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, n.º 29 (I semestre 2009): 121-31.
- Vásquez Guzmán, Cosme. *Mejía*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.
- Verón, Eliseo, ed. *Comunicaciones número 15*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- Vilariño, Remigio. *Devocionario popular*. Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1951.
- . *El pudor femenino*. Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1950.
- . «La libertad de la mujer», compilación de la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit conocida como «Hojas sueltas». 1920, código: 261 v722 mis.
- . *La modestia cristiana*. Quito: Tipografía de la Prensa Católica, 1924.
- Villacís, Rodrigo. *Ambato: Fotografías de José Paredes Cevallos*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2010.

- . *Páginas sueltas*. Ambato: Casa de la Cultura, Núcleo de Tungurahua, 2008.
- William, Ewing. *El cuerpo: Fotografías de la configuración humana*. Madrid: Si-ruela, 1996.
- Zapata, Cristóbal, y Gustavo Landívar. «Tomas de la cité: Pioneros de la fotografía cuencana». *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias*, (número monográfico), *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, vol. 12 (enero-abril de 2008): 12-25.
- Zapater, Irving. *La vida de cada día. El Ecuador en avisos 1822-1939*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1992.
- . *Los cincuenta: Fotografías de Luis Pacheco*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2008.
- . *Los sesenta: Fotografías de Luis Mejía*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2008.
- . *Los setenta: Fotografías de César Moreno*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2003.
- . *Quito en los años veinte*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1986.

ANEXO 1: CORPUS DE 20 FOTOGRAFÍAS DE MUJERES DESNUDAS
Y SEMIDESNUDAS REALIZADAS POR VÍCTOR JÁCOME

ELUCIDACIÓN 1



ELUCIDACIÓN 2



ELUCIDACIÓN 3



ELUCIDACIÓN 4



ELUCIDACIÓN 5



ELUCIDACIÓN 6



ELUCIDACIÓN 7



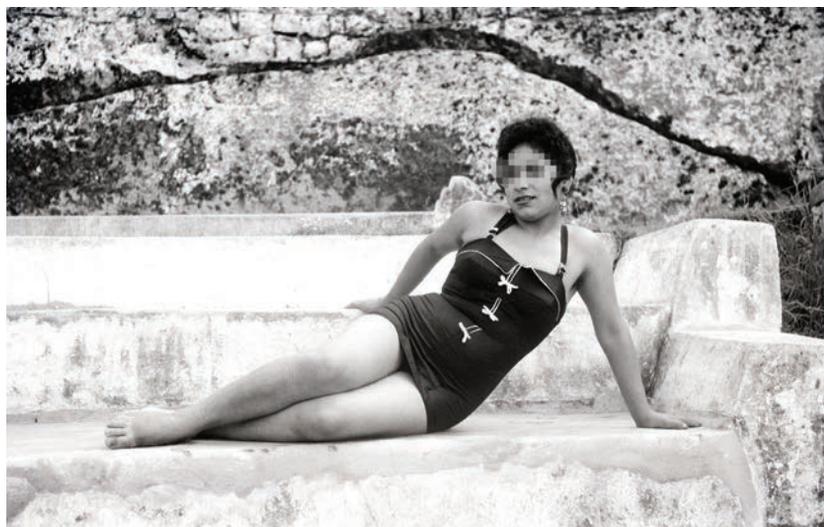
ELUCIDACIÓN 8



ELUCIDACIÓN 9



ELUCIDACIÓN 10



ELUCIDACIÓN 11



ELUCIDACIÓN 12



ELUCIDACIÓN 13



ELUCIDACIÓN 14



ELUCIDACIÓN 15



ELUCIDACIÓN 16



ELUCIDACIÓN 17



ELUCIDACIÓN 18



ELUCIDACIÓN 19



ELUCIDACIÓN 20



ANEXO 2: LEGISLACIÓN

Las imágenes han sido, desde siempre, mensajeros privilegiados de ideas aceptadas y otras propositivas; su espectro va mucho más allá de los ideogramas, los grabados y las fotografías. Hay que pensar ahora en las imágenes del feto humano y la resonancia magnética, por ejemplo, que exploran el interior del cuerpo humano no sin cierta materia ética en discusión. Su modo de intervenir en el pensamiento es diverso a la palabra oral o escrita, y para dilucidar sus contenidos se han usado las armas de la moral, la religión, el discurso científico y, como no, el discurso antropológico. En este sentido, no ha sido expedito el camino para juzgar con sensatez los contenidos visuales, pero ha sido inevitable también tratar aquellos temas emergentes demandados por la sociedad, mediante legislación.

En el caso ecuatoriano, la justicia se ha pronunciado oficialmente a través del Código Penal⁷² desde 1837, época relativamente reciente si se considera la historia de los conglomerados que han habitado el actual Ecuador, pero suficientemente antiguo para abarcar a la fotografía, recordando que las primeras fotografías realizadas en el país, aparentemente, datan de la década de 1840⁷³ y estarían vinculadas cada vez más cercanamente al poder, al menos así lo deja entrever Lucía Chiriboga —destacada fotógrafa, artista y conocedora del largo e interesante camino que ha recorrido la imagen en el país—, quien asegura: «Suponemos que Louis Gouin, junto al francés E. Charton, fueron quienes introdujeron la alquimia de la fotografía en Quito».⁷⁴

En el título quinto, capítulo I, Sección II del Registro Auténtico del 14 de abril de 1837 se trata: «De los delitos contra la moral pública. De

72 Se consultó la legislación penal ya derogada desde 1837 hasta el Código Orgánico Integral Penal vigente, publicado en el Registro Oficial Suplemento 180, de 10 de febrero de 2014, mediante revisión en el Sistema Integrado de la Legislación Ecuatoriana eSilec, conocido como Lexis, «que almacena y organiza todos los actos normativos y administrativos y toda la jurisprudencia de última instancia que se ha publicado en instrumentos oficiales desde inicios de la República».

73 Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini, *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX* (Quito: Taller Visual, Centro de Investigaciones Fotográficas / Imprenta Noción, 2005), 17 y s.

74 Lucía Chiriboga, «Breves notas sobre una iconografía del poder». *La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias: 96*.

las palabras y acciones obscenas y de los escritos y pinturas de la misma clase. De los escritos y pinturas deshonestas», y en los arts. 291, 292 y 293 se desarrolla el tema:

Art. 291.- El que diere a luz o publicare algún libro folleto o cualquier otro papel que contenga obscenidades, será castigado del modo siguiente: Si el libro dado a luz o publicado fuere impreso, pagará una multa de ciento cincuenta a quinientos pesos; si fuere manuscrito, sufrirá la tercera parte de esta pena.

Art. 292.- Los que expongan al público o públicamente vendan libros o escritos obscenos o expendan pinturas, estampas o figuras deshonestas u otras manufacturas de la misma clase, perderán las pinturas, estampas, figuras o manufacturas, que se recogerán e inutilizaran, y pagarán una multa de ciento cincuenta a quinientos pesos.

Único.- No se entiende por estampas, pinturas, ni manufacturas deshonestas y ofensivas a la moral pública, las que representen las figuras al natural, si no expresan actos lúbricos o deshonestos.

Art. 293.- Cuando el libro o folleto o papel impreso o manuscrito, solamente contuviere obscenidades en alguna parte, se suprimirá esta, y quedará expedito el resto de la obra.

Una primera lectura nos permite comprender que se distingue al editor (*diere a luz o publicare*), y se diferencia entre un producto impreso y otro realizado a mano, seguramente en atención al número de ejemplares en circulación y su repercusión en el público, gravándose este último delito con la tercera parte de la pena pecuniaria.

En el art. 292 se consigna la pena para quienes «expongan [...] expendan [...] vendan», es decir, a los distribuidores; también llama la atención el hecho de que aún se hable de «pinturas, estampas, figuras y manufacturas [...]», es decir, no de fotografías, pues en atención a la afirmación de Chiriboga todavía no se difundía el uso de la fotografía en el territorio nacional. De la misma manera, se deja sentados los términos *lúbricos* o *deshonestos*, que habría que ver quién los calificaría como tales. Y en el art. 293 se deja ver la existencia de una censura, seguramente ejercida por autoridad moral, léase eclesiástica.

Para 1871, el Registro Auténtico (equivalente al Registro Oficial) trata «De los ultrajes públicos a las buenas costumbres», cambiando las penalizaciones en términos de la prisión y los montos, que resultan discretionales a la autoridad, pues varían de 25 a 1.000 pesos, excluyendo el pago o la cárcel como pena.

Llaman la atención dos elementos nuevos a esta fecha: «No se entienda por estampas o figuras deshonestas y ofensivas a la moral pública las que representen las figuras al natural, sino expresan actos lúbricos o deshonestos, con tal que no se exhiban públicamente». Y la inclusión de las representaciones teatrales: «Los que representaren piezas dramáticas que contengan actos o expresiones contrarias a la religión, a la moral y buenas costumbres, o que cometieren cualquier otra falta o irrespeto al público».

En el primer caso se abre la posibilidad de que figuras que expliquen el cuerpo humano y su funcionamiento, por ejemplo, puedan elaborarse y distribuirse a condición de que no se exhiban en público. Para 1889 y 1906 las penalizaciones no cambiaron sino en términos de montos pecuniarios, aunque para 1906 se incluye:

Tampoco hay infracción en la impresión y venta de figuras y estampas destinadas al estudio de las ciencias, y en los escritos de igual naturaleza, aunque expresen ideas contrarias a la honestidad. No se comprende en estos escritos, los de moral casuística, los exámenes de conciencia y otros libros análogos, que no pueden traer utilidad científica.

Donde se nota aún la discrecionalidad en términos como *honestidad*, y ya se habla de *figuras* y *estampas*, lo que dejará campo abierto para la divulgación de las postales, por ejemplo. El Registro Auténtico a marzo de 1938 introduce el tema de la niñez como consideración al tratar: «De la corrupción de menores, de los rufianes y de los ultrajes públicos a las buenas costumbres», aunque por ahora no incluya penalización particular sobre el tema.

En 1971 se intenta proteger a los niños y se introduce el término *pornografía*, aunque las edades de quienes son sujetos de derechos, al igual que en la legislación anterior, no están claramente definidas:

Art. ...- Quien produjere, publicare o comercializare imágenes pornográficas, materiales visuales, audiovisuales, informáticos, electrónicos o de cualquier otro soporte físico o formato, u organizare espectáculos en vivo, con escenas pornográficas en que participen los mayores de catorce y menores de dieciocho años, será reprimido con la pena de seis a nueve años de reclusión menor ordinaria, el comiso de los objetos y de los bienes producto del delito, la inhabilidad para el empleo, profesión u oficio. Con la misma pena incurrirá quien distribuyere imágenes pornográficas,

cuyas características externas hiciere manifiesto que en ellas sea grabado o fotografiado la exhibición de mayores de doce y menores de dieciocho años al momento de la creación de la imagen. Con la misma pena será reprimido quien facilitare el acceso a espectáculos pornográficos o suministrare material pornográfico en cuyas imágenes participen menores de edad. Cuando en estas infracciones, la víctima sea un menor de doce años o discapacitado, o persona que adolece enfermedad grave incurable, la pena será de reclusión mayor extraordinaria de doce a dieciséis años, al pago de la indemnización, el comiso de los objetos y de los bienes producto del delito, a la inhabilidad del empleo, profesión u oficio; y, en caso de reincidencia, la pena será de veinticinco años de reclusión mayor especial. Cuando el infractor de estos delitos sea el padre, la madre, los parientes hasta el cuarto grado de consanguinidad y segundo de afinidad, los tutores, los representantes legales, los curadores o cualquier persona del contorno íntimo de la familia, los ministros de culto, los maestros y profesores y, cualquier otra persona que por su profesión u oficio hayan abusado de la víctima, serán sancionados con la pena de dieciséis a veinticinco años de reclusión mayor extraordinaria, al pago de la indemnización, el comiso de los objetos y de los bienes producto del delito, a la inhabilidad del empleo, profesión u oficio. Si la víctima fuere menor de doce años, se aplicará el máximo de la pena.

ANEXO 3: LA DIRIGENCIA GREMIAL Y OTROS FOTÓGRAFOS

El presente acápite tiene por finalidad destacar la contribución de Víctor Jácome como dirigente gremial, a la vez que facilitar un panorama del ejercicio de los fotógrafos en Quito, una suerte de devenir continuo de importantes ejecutores de la imagen, en esa costumbre humana de contagiarse de las aficiones y los oficios para el mejor vivir individual y el azaroso trascender generacional.

En la fotografía quiteña de inicios del siglo XX, hay que decirlo, la mayor fuerza estética y su ejecutoria estuvieron en manos de grandes nombres como Benjamín y Carlos Rivadeneira, José Domingo Laso y Cruz Ignacio Pazmiño; después, Remigio Noroña, Fernando Cruz, Carlos Moscoso, Sergio Mejía Aguirre, y extranjeros residentes en la ciudad o de paso por sus calles como Bodo Wuth, Miguel Wenguerow, Mak Mahol, Rolf Blomberg, Isidoro Kaplan, Theodor Godschmidt, por ejemplo. De sus talleres y su generoso compartir nació una pléyade de nuevos nombres, unos con más brillo que otros.

Esta eclosión del oficio de hacer fotos fue posible gracias a la masificación de la fotografía, emprendida con todo éxito por empresas como la Eastman Kodak, lo que se constituyó en una gran fuente laboral merced a la cual se instalaron galerías y estudios fotográficos cuyos nombres e historias deben contarse detalladamente alguna vez. Tal fue la cantidad de nuevos empleos que para 1943 ya se había constituido el primer sindicato de fotógrafos de Pichincha. Entre sus presidentes más destacados constan Bodo Wuth, Luis Echeverría y Gottfried Hirtz, Francisco Pacheco y Joel Serafín Silva, y el eterno secretario Víctor Jácome. Un día, ya organizados, con estatutos de por medio, cuotas, cursos y viajes de actualización, fueron defenestradas sus autoridades por inquietos jóvenes que habían viajado a países de tendencia comunista, y vieron en esta organización la oportunidad de figurar políticamente. Al respecto nos hace una cierta narración don Víctor Jácome, quien prefirió siempre servir desde la Secretaría del gremio:

En 1970 hubo una gran efervescencia política. Ciertos fotógrafos, y gente que no lo era, decidieron tomarse el Sindicato, pero no cedimos a sus pretensiones: querían representante del Sindicato de la Confederación de Trabajadores Ecuatorianos (CTE); pero les dijimos que no éramos trabajadores asalariados, o que nos uniéramos a la Federación de Trabajadores de

Pichincha (FTP); pero nos volvimos a negar porque la Ley de Defensa del Artesano nos prohibía intervenir en política.⁷⁵

Como consecuencia de esa incursión —que fue violenta— se dio una desafiliación masiva de algunos de sus socios: Joel Silva, José Zurita, César Estrella, Raúl Egas, Vicente Mena, Temístocles Manosalvas, Luis Pacheco, Luis Peñaherrera, Luis G. Jácome, Jaime Andrade, Marco Alvarado, Eulalia de Crespo, Carlos Manuel Seaman, Daniel Viteri, Fernando Landeta, Luis Sevilla, Miguel Jiménez, Carlos J. Mora, Víctor H. Venturini, Gustavo Olmedo, Luis Echeverría, Godofredo Hirtz, Luis Miranda, Carlos Mejía, Milton Paredes, César Pacheco, Segundo Carrillo, Carlos Andrade, Víctor Hugo Celi, Gustavo Castro, Gonzalo Silva, Jorge Faicán, Jaime B. Flores, Genaro Ordóñez, Pedro Villavicencio, Guillermo Paredes, Miguel Cuesta, José L. Vera, Germán Díaz, Juan Erazo, Víctor Manuel Jácome, José N. Pazmiño, Elías Toapanta, Ramiro Ponce, Aníbal Araujo, Guadalupe Astudillo, José Celi, Colón Reyes, Juan M. Ávila, Carlos Naranjo, Luis A. Rivera, Luis H. Pozo, Néstor Rivera, Luis Narváez. Para complementar el panorama de profesionales de la imagen activos a esta época es preciso sumar a Guillermo Mosquera, Segundo Granja, Vicente Álava Estrada, el caso particular de la señora Zoila Alencastre, los hermanos Joel, Segundo, Gonzalo, Arturo, Misael, Manuel y Luis Silva, y muchos más que están por salir a la luz mediante investigaciones ya avanzadas.

Es pertinente consignar aquí que el oficio de fotógrafo ha guardado tradicionalmente aquella vieja costumbre de heredar la profesión a los hijos y parientes más cercanos; un caso paradigmático es el de los hermanos Silva, quienes iniciaron el oficio de la mano de Sergio Mejía y luego se fueron desgranando a ciudades como Loja, Cuenca, Ibarra, Machala, Santo Domingo de los Colorados y Ambato, a más de la misma capital. Ese no es el único caso; hay que recordar a los hermanos Utreras, a los hermanos César, Francisco y Luis Pacheco, y mucho más cercanos en el tiempo a los hermanos de origen manabita Julio César, Roberto, Luis y Vicente Rodríguez Zambrano, quienes poblaron e hicieron verdadera escuela en la ciudad, vinculados inicialmente a la fotografía publicitaria, de 1970 en adelante.

75 Jácome, abril de 2014.

Para tomar la posta del desaparecido sindicato se organizó el Círculo de Fotógrafos de Pichincha, cuyo primer presidente fuera el señor Joel Serafín Silva y, nuevamente, fue secretario don Víctor Jácome. En la fotografía periodística su correspondiente ha sido la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha, cuya interesante historia está aún por escribirse.



Miembros del Círculo de Fotógrafos de Pichincha. Constan, entre otros, Joel Silva, Víctor Hugo Celi Piedra, Bolivia Pérez y Segundo Granja. Quito, c.1980

Acabamos de referir una serie de profesionales que ejercían en la ciudad hasta los años 70, mayoritariamente en los ámbitos del retrato de estudio —aunque algunos de ellos adelantaron otros rubros—, y hemos dejado intencionalmente al margen a los fotógrafos que documentaron la ciudad, merced a su vinculación con los periódicos.⁷⁶ Víctor Jácome, Luis Mejía, César Moreno, César, Francisco y Luis Pacheco y Augusto de la Rosa, vinculados todos en algún momento a la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha.

De los primeros fotógrafos del siglo XX nos quedan esencialmente imágenes de la ciudad que procuraban muchas veces *limpiar* los rastros de lo indígena, mostrándola moderna y progresista.

76 Personajes que fueron galardonados con la Medalla al Mérito Cultural, otorgado por el Estado en 2012.

Es aquella percepción de lo indígena, como elemento anacrónico, lo que probablemente indujo a José Domingo Laso a cometer aquel *delito* fotográfico (del retoque). Un *delito* paradójico, puesto que a lo largo de toda su carrera elaboró una gran colección de tarjetas postales tituladas «Costumbres de indios», en las que se celebraba al indígena de los alrededores de Quito.⁷⁷

De los segundos nos quedan entrañables retratos familiares, las fotos tamaño carné, cédula o pasaporte; los registros de fiestas populares —signos de un progreso urbano muy modesto y paulatino—, y de los últimos, una importante herencia que hace referencia al acontecer político, las asonadas, y una inocente y rancia sensación de Modernidad: recordemos las fotografías de los periódicos vespertinos, por ejemplo, cuya estética es mayoritariamente periodística y documental. No es raro imaginar juntos a estos *cronistas* en algún viaje organizado en la Presidencia del doctor José María Velasco Ibarra, algún partido de fútbol en el Estadio del Arbolito o las carreras de autos; hitos noticiosos de los cuales perdura la memoria en papel.

Por lo que vemos, hasta los años 50 los temas abordados en la fotografía quiteña fueron, en general, afines a la necesidad imperiosa del salario y la supervivencia familiar; muy pocos abordaron a la fotografía como medio de expresión artística, uno de los cuales fue Hugo Cifuentes, quien se vinculó tempranamente a los artistas plásticos que integraron el reconocido Grupo VAN (Vanguardia Artística Nacional), colectivo conformado también por Gilberto Almeida, Guillermo Muriel, Oswaldo Moreno, Luis Molinari, Enrique Tábara y Aníbal Villacís.

77 Francois Laso, «Fotografías de Quito de José Domingo Laso: Lo posible y lo real». La fotografía en el Ecuador. Ciudades, retratos y memorias (número monográfico). *Revista Nacional de Cultura del Ecuador*, n.º 12 (enero-abril de 2008): 60-5.

SEMBLANZA DE VÍCTOR MANUEL JÁCOME



Víctor Manuel Jácome nació en Ambato, en 1925. Lo trajeron a Quito muy pequeño y, según dice, sin consultarle. Inició su largo y fructífero camino en la fotografía a los siete u ocho años de edad en las tareas más modestas del oficio: lavando copias fotográficas en la quebrada de Manosalvas, cerca de la antigua maternidad de la capital. Su cercanía con el reputado fotógrafo Cruz Ignacio Pazmiño fue creciendo, y en una muy rápida relación de hechos diremos que, con el tiempo, se vinculó a don Carlos Seaman, cuñado de Pazmiño.

En un increíble recorrido por la tecnología y los usos de la fotografía pasó, de la técnica análoga con placas de vidrio, al negativo de placas rígidas, al negativo de 35 milímetros, así como a la fotografía en movimiento y sus primeros intentos periodísticos en la ciudad. Tras centenares de anécdotas y experiencias se independizó al instalar el reconocido taller Foto Estudio Víctor que, incluso hoy en día, mantiene abiertas sus puertas al público.

Jácome, quien ha visto con sus ojos y sus cámaras la vida del país, ha recibido múltiples distinciones: el reconocimiento como miembro destacado de esta comunidad por parte de autoridades y personalidades, innumerables acuerdos por su labor como dirigente gremial, una mención de honor del pleno de la asamblea del Círculo de Fotógrafos del Ecuador, la medalla Bicentenario al Mérito Cultural otorgada por el Gobierno ecuatoriano, un reconocimiento a su labor y la membresía

honoraria de la Sociedad de Cronistas Gráficos de Pichincha, el amor incondicional de sus hijos y la compañía grata y refrescante de doña Bolivia Pérez de Jácome. Casi nada para un hombre que fue amado profundamente por su madre y que, de niño, lavaba fotos en la olvidada quebrada de Manosalvas.

ÚLTIMOS TÍTULOS DE LA SERIE MAGÍSTER

-
- 254 Daniela Solano, *Lavado de activos: Ecuador en la mira del GAFI 2010-2014*
-
- 255 María Teresa Arteaga, *Cartas cuencanas del siglo XVII: Doña Ana Zurita Ochoa*
-
- 256 Mirian Amagua, *La religión en la narconovela*
-
- 257 Jorge Quishpe, *Educación superior, pueblos indígenas e interculturalidad: La experiencia de la Escuela de Educación y Cultura Andina*
-
- 258 Mariana Jiménez, *Una lectura constitucional del derecho a la resistencia colectiva*
-
- 259 Juan Fernando Aguirre, *La contratación pública ecuatoriana y el tratado de comercio con la Unión Europea*
-
- 260 Mónica León, *El trabajo sexual como actividad laboral en Ecuador*
-
- 261 Lenin Carrera, *Ocularcentrismo: Cuando el sentir supera al ver*
-
- 262 Rina Artieda, *Cantuña: Símbolo y palabra de poder*
-
- 263 Óscar Banegas, *Microfinanzas en Ecuador a la luz de las tendencias globales*
-
- 264 Stephany Olarte, *El anticipo del impuesto a la renta: Señales de un tributo encubierto*
-
- 265 Robinson Patajalo, *El control de constitucionalidad en Ecuador*
-
- 266 Verónica Salgado, *La memoria de Dolores Cacuango*
-
- 267 Daniel Dorado, *Licencias obligatorias de medicamentos y derecho a la salud en la Comunidad Andina*
-
- 268 Paola Calderón, *Nuevos santos de la farándula: Estrategias discursivas en sus autobiografías*
-
- 269 Patricio Estévez, *Mujeres al desnudo: Las fotografías de Víctor Jácome*
-

A partir del análisis de una serie de imágenes registradas entre los años 1960 y 1970 por el reconocido fotógrafo don Víctor Manuel Jácome en la ciudad de Quito, se busca conocer su formación y el momento histórico que le tocó vivir para comprender los aspectos que determinaron su manera de percibir a las mujeres con quienes se relacionó gracias a su profesión y a la vida cotidiana. Un corpus de veinte fotografías de mujeres desnudas y semidesnudas es el material mediante el cual se indaga en la memoria del nonagenario artista para rescatar una gran parte de la historia de la fotografía nacional y local, la tecnología que lo acompañó, las técnicas y las circunstancias con las cuales documentó su tiempo. El método usado fue la entrevista y, en ella, la técnica de foto-elucidación, que se convirtió en un detonante del recuerdo que regala historias olvidadas, verdaderos tesoros para la memoria social.

Patricio Estévez (Quito, 1963) es licenciado en Comunicación Social (2001) por la Universidad Central del Ecuador y magíster en Comunicación (2016) por la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador. Ha publicado *Desdibujos* (1996) y *Riobamba* (2011).



9789978199374