

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

**LA HUELLA INVERTIDA: ANTROPOLOGÍAS DEL TIEMPO, LA MIRADA Y  
LA MEMORIA. LA FOTOGRAFÍA DE JOSÉ DOMINGO LASO  
1870-1927**

FRANCOIS XAVIER LASO CHENUT

FEBRERO 2015

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES  
SEDE ECUADOR

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES  
CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

**LA HUELLA INVERTIDA: ANTROPOLOGÍAS DEL TIEMPO, LA MIRADA Y  
LA MEMORIA. LA FOTOGRAFÍA DE JOSÉ DOMINGO LASO  
1870-1927**

FRANCOIS XAVIER LASO CHENUT

ASESORA DE TESIS: MARIA ELENA BEDOYA  
LECTORES: EDUARDO KINGMAN, EDGAR VEGA

FEBRERO 2015

## Dedicatoria

A mi Madre, la luz  
A mi Padre, la escritura

a mis hijos Julián y Manuela,  
*un presente que renace sin cesar...*

y a Isabel, una fotografía

## Agradecimientos

A María Elena Bedoya, mi directora de tesis, a quien le debo muchas cosas entre gestos y datos. Sin su profunda generosidad como historiadora los textos de Jacinto Jijón, de González Suárez y en particular las fotografías del Álbum antropométrico y la fascinante postal de los *locos del manicomio*, jamás hubiesen sido incluidas en esta Tesis. Su generosidad permitió que esta investigación adquiriera un sentido de solidaridad política. La gratitud más profunda por ese gesto sin límites y totalmente anacrónico en estos tiempos contemporáneos.

A mis hermanos, Pascale y Juan, por su infinita presencia. A mi tío Alfonso Laso Bermeo por su voz y su memoria y a mi tía Magdalena por prestarme sin reparos el libro original de Gabriel Navarro y dedicado a Alfonso Laso Iturralde, extraordinario imaginero. A mi tío Mario que conserva algunos libros de fotografía y el papel fotográfico de su padre y su abuelo como un *lugar de memoria*. A Diego Iturralde que me enseñó antropología como un acto de amor por sus nietos y a Eulalia Nieto que me enseñó que el amor por los nietos no es antropología sino arte. A mis sobrinos Sebas, Camilo, Mateo, Maya, Pablo, Julieta y Aura: puro Arte. A Sebastián mi hermano de ojo, por el oficio y la manufactura invisible. A Gabriela y Paco por todos los libros enviados desde México con la generosidad y la sapiencia del mezcal.

Al X. Andrade por la intensidad con la que generó reflexiones y motivó mi interés por la antropología más allá de la cultura. A Lucía Durán y Jorge Nuñez, lectores no oficiales de esta tesis, por el tiempo y la generosidad de su lectura y sus comentarios. También a Mireya Salgado por sus consejos sobre memoria e historia. A Marcia Suarez cómplice solidaria de ajustes académicos.

A Honorio Granja director del archivo visual del Ministerio de Cultura, Patricio Estévez y Oliver Echeverría que compartieron tesoros escondidos desde que inicié esta investigación hace 8 años. A Alicia Ortega que publicó mi primer artículo dedicado a José Domingo Laso. A mis amigos Juan Antonio Serrano+, Santiago Serrano, Paula Parrini, Alejo Reinoso, César Morejón y Ricardo Bohórquez por mantener viva la fotografía desde el Taller de la Retina, como *esa tenue luz que modestamente nos ayudará a cambiar las cosas* y, como siempre a mis panas Vicky y Juan Martín, porque todos los días me enseñan a mirar el lugar en donde vivimos.

## ÍNDICE

Contenido	Páginas
<b>RESUMEN</b> .....	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO I</b> .....	<b>10</b>
<b>RESTITUCIONES: de la memoria a la antropología</b> .....	<b>10</b>
<b>1 Las cosas mudas: enfoques para la construcción de un marco conceptual y metodológico</b> .....	<b>10</b>
1.1 Restituciones bajo el signo de lo real .....	17
1.2 Reconocimiento y memoria .....	19
1.3 Epistemes sobre la fotografía .....	23
1.4 Antropología y fotografía .....	27
1.6 Escritos sobre fotografía en el Ecuador: un estado del Arte.....	32
1.7 La práctica de la fotografía más allá de la representación.....	40
1.8 Arqueología de la fotografía: entre el paisaje nacional y el Otro indígena .....	45
<b>CAPÍTULO II</b> .....	<b>48</b>
<b>FOTOGRAFÍA: CIENCIAS, ARTES Y LETRAS</b> .....	<b>48</b>
<b>2 El oficio de fotógrafo</b> .....	<b>48</b>
José Domingo Laso, tipógrafo, editor y fotógrafo. (1870-1927) .....	48
2.1 Imagen y Logos. Fotografía de un tipógrafo.....	51
2.2 El mapa como dispositivo de mostración .....	55
2.3 Fotografía: entre ciencia y literatura. ....	57
2.4 Fotografía, fotograbado y la Escuela de Bellas Artes .....	61
2.5 El parecido es el alma de la fotografía .....	64
<b>CAPÍTULO III</b> .....	<b>68</b>
<b>TARJETAS POSTALES</b> .....	<b>68</b>
<b>3 La Tarjeta Postal: paisaje, costumbrismo y puesta en escena de la alteridad.</b> <b>68</b>	
3.1 Una breve genealogía de la tarjeta postal como restitución .....	69
3.2 Mercancía del paisaje y mercancía del tipo.....	75
3.3 Evidencia y ocultamiento.....	82
3.4 La puesta en escena como espectáculo del Otro.....	90
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	<b>93</b>
<b>TIEMPO DE MILAGROS Y FANTASMAS: el retoque contra la idolatría</b> .....	<b>93</b>
<b>4 Milagro de la reproductibilidad técnica</b> .....	<b>93</b>
4.1 El proceso canónico.....	96
4.2 El culto a las imágenes.....	98
4.3 De la evidencia al ocultamiento.....	103
4.4 Cuerpo e imagen .....	108
4.5 Quito sin los <i>Otros</i> .....	118
4.6 La ciudad en escena .....	121
4.7 Transformaciones de la mirada y configuraciones del tiempo.....	125
<b>CAPÍTULO V</b> .....	<b>135</b>

<b>TIEMPO DE APARICIONES o ANACRONISMOS DE LA MIRADA.....</b>	<b>135</b>
<b>5 La huella invertida.....</b>	<b>135</b>
5.1 De frente y de perfil.....	138
5.2 La Antropología antigua: entre comparación y equivalencia.....	143
5.3 Anacronismo: una economía temporal de la imagen.....	153
<b>Conclusiones .....</b>	<b>163</b>
<b>NOTA.....</b>	<b>169</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>170</b>
<b>FONDOS DOCUMENTALES.....</b>	<b>181</b>

## RESUMEN

*horloge à voir*  
Roland Barthes

*Elle est mémoire, mais non pas mémoire personnelle, extérieure à ce qu'elle retient, distincte d'un passé dont elle assurerait la conservation ; c'est une mémoire intérieure au changement lui-même, mémoire qui prolonge l'avant dans l'après et les empêche d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse.*

Henri Bergson

*Imágenes de un pretérito presente*  
Jorge Enrique Adoum

*Si se quiere considerar la historia como un texto, vale para ella lo que un autor reciente dice acerca de los textos literarios: el pasado ha consignado en ellos imágenes que se podrían comparar a las que son fijadas por una placa fotosensible. Solo el futuro tiene a su disposición reveladores lo bastante fuertes como para hacer que la imagen salga a relucir con todos sus detalles..*

Walter Benjamin

*Que le parecen estos tipos* escribía el remitente de la postal 129, Rosa Coronel al destinatario el 29 de diciembre de 1909. Aquella postal comprada en una subasta virtual por internet, me recordaba permanentemente el legado desaparecido de José Domingo Laso.

Un día, mi padre me contó que cuando un vidrio de la vieja casa de *la Maldonado* se rompía, la abuela y sus dos hermanas, sufriendo los embates de una pequeña burguesía en decadencia, recogían los viejos clichés de vidrio del bisabuelo, los limpiaban de aquellas manchas negruzcas de bromuros de plata en los que parecía haber una imagen en su total *i-latencia* y los colocaban en el marco de la ventana para que no entre este frío olvido de Quito. En parte y así, en reparaciones cotidianas, se fue diluyendo el patrimonio visual de JOSE DOMINGO LASO, mi bisabuelo, fotógrafo de Quito.

Hoy desde mi oficio, fotografío la vieja casa de *la Maldonado* sus interiores y sus patios a través de las ventanas. Quiero encontrar entre la madera y el vidrio algún resquicio de aquella fotografía lavada, borrada y olvidada. Me miro entonces frente a la

paradoja: la Fotografía, llamada a suplir las intermitencias de la memoria humana, como tan bellamente nos explicara John Berger, pierde todo su sentido en familia de fotógrafos: “en casa de herrero, cuchillo de palo”.

En casa de mi padre quedan como único legado del bisabuelo, 4 placas de 12 x 11 pulgadas con imágenes de algún familiar irreconocible; y no porque las placas estén maltrechas (están en un sorprendente perfecto estado, envueltas en un paño antiguo, cultivando su calidad de objeto antes que su atributo de imagen) sino porque ya sin el vínculo con el recuerdo y el cuento de familia, perdimos la capacidad para reconocerlos.

El **atributo de imagen** sería entonces aquella posibilidad de reconocer algo o alguien en una superficie con formas más o menos claras y no el objeto en si: cuatro únicas placas de vidrio que hoy a lo mejor, permitirán disipar el frío del olvido. La fotografía del pasado es posible solo como relato e imaginación,

Hay que hacer con la imagen, en todo rigor teórico, lo que ya hicimos y más fácilmente sin duda (Foucault nos ayudó) con el lenguaje. Porque en cada producción testimonial, en cada acto de memoria, los dos -lenguaje e imagen- son absolutamente solidarios, no cesan de intercambiar sus lagunas recíprocas: una imagen llega con frecuencia ahí donde parece fallar una palabra, una palabra llega con frecuencia ahí donde parece fallar la imaginación. (Didi-Huberman, 2003:39)

Como palabra nació esta investigación hace más de 8 años como un intento por recuperar un algo de memoria desvanecida en el tiempo y la distancia. Fue sin duda un acto de arqueología más que de antropología el que se puso en marcha. Con tierra y polvo del archivo en mis manos intenté comprender un algo de la imagen fotográfica que me permitiera dilucidar el opaco lugar desde donde nos mira. La tarea fue, más allá de toda tierra y toda pala, ideológicamente muy dura porque de lo que se trataba, en el fondo, era dilucidar un *cinismo de la mirada* que saltaba a la vista en las fotografías de un bisabuelo querido.

Mi campo de análisis no es la historia social urbana ni tampoco strictu sensu, la historia del arte. La pregunta central siempre giró en torno a la fotografía y todo mi esfuerzo ha sido demostrar que en ella y a partir de ella, se puede construir una herramienta teórica



que permita dilucidar el tramado complejo que se teje en el pasado de la mirada humana desde 1839. La fotografía no es, como ingenuamente se piensa, únicamente la “ilustración” de alguien o un algo en una época. Como lugar de memoria es una concentración de lo disperso, una forma material en la que espacio y tiempo se condensan como quizás en ningún otro objeto material de la cultura, a lo mejor en un reloj...

Las imágenes fotográficas del pasado son cínicas en un doble sentido: nos dan a ver lo que ya no existe, lo que fue sin llegar a ser del todo y completamente. Pero también y en particular en estas fotografías, porque en ellas se materializa un cinismo de la mirada a partir de la cual en Quito, se establecieron las bases de un prejuicio visual que terminó por imponerse como un racismo de la mirada desplegada sobre el Otro.

La fotografía de indígenas de José Domingo Laso, como cultura, daba a ver lo *inculto* y *lo salvaje*. En su fotografía se condensaba así un problema político mayor, la dialéctica constante entre *cultura* y *naturaleza*, entre racionalización/disciplinización de la visión y *salvajismo*. En cada imagen de Laso está inscrita, como un problema antropológico, esta dialéctica perpetua. Y en cada una de sus fotografías podría ser analizada e investigada, como un pequeño resto arqueológico revelado por la magia y el trabajo de la luz, la problemática de la representación como la de un estar, mirado y mirante, en el mundo.

## CAPÍTULO I

### RESTITUCIONES: de la memoria a la antropología

*No consiste propiamente en el esfuerzo continuo de hacer hablar las cosas mudas, de hacerlas decir lo que solas no dicen sobre los hombres, sobre las sociedades que las han producido, y de construir finalmente esta vasta red de solidaridad y de ayuda recíproca que suple la falta del documento escrito?*

Jacques Le Goff. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, 1982.

#### **1 Las cosas mudas: enfoques para la construcción de un marco conceptual y metodológico.**

*Solidaridad con el documento y con la memoria*, pero ¿Por qué estudiar a partir de estas fotografías y no otras? ¿por qué estudiar a José Domingo Laso y no a otro fotógrafo?

Como ningún otro fotógrafo de la época, José Domingo Laso publicó cinco libros de fotografía<sup>1</sup> entre 1911 y 1924, álbumes de vistas que mostraban imágenes de los principales edificios civiles y religiosos de la ciudad organizadas en torno a lo que podríamos llamar hoy los atractivos turísticos de la ciudad de Quito; también realizó una gran cantidad de retratos en estudio de familias blanco-mestizas, impulsó, en 1909, la edición de una revista ilustrada, *La Ilustración Ecuatoriana*, una de las primeras en el país en acompañar sus artículos con fotografías. Además, como impresor fue el iniciador del negocio de la tarjeta postal ilustrada a nivel nacional<sup>2</sup>, diseñó una tipografía modernista para sus publicaciones, colaboró muy de cerca con la naciente Academia Nacional de Historia, fue becado por el Gobierno de Eloy Alfaro para estudiar fotograbado en Francia y España y además fue parte del equipo científico que elaboró el proceso canónico que certificó el Milagro de la Virgen de la Dolorosa del colegio San Gabriel en 1906; y por último realizó un álbum privado, que perteneció al historiador, arqueólogo y coleccionista Jacinto Jijón y Caamaño, que podríamos por ahora, y desde mi propio *habitus* perceptivo, definirlo como antropométrico.

---

<sup>1</sup> Los libros publicados por José Domingo Laso fueron: Quito a la Vista primera y segunda entrega, 1911. Recuerdos de Quito, 1912. Álbum de Quito, 1916. Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Quito, 1921. Sábado 7 de Mayo de 1927.

Sin duda lo que llama en extremo la atención, además de su oficio, la gran cantidad de imágenes que realizó y su recorrido como imaginero de la ciudad a principios del siglo XX, es la compleja elaboración discursiva de sus fotografías. En las tarjetas postales que he catalogado en tres grandes grupos: paisajes rurales, paisajes urbanos y tipos indígenas, la puesta en escena y el cuidado en la elaboración de la imagen son extremadamente interesantes, entre fantasía y realidad, las imágenes de las postales muestran, en apariencia, un indígena romantizado.

Junto a esta representación, y como aparente contradicción, en sus libros sobre Quito, particularmente los tres primeros que editó junto al librero y maestro Roberto Cruz, de las fotografías impresas están ausentes los indígenas. Esa ausencia no se debe a un acto fotográfico en el que los espacios fueron vaciados el momento de la toma fotográfica sino que responde a una intervención posterior sobre la placa de impresión: los indígenas fueron borrados, literalmente, de las fotografías sobre Quito. De hecho José Domingo Laso y Roberto Cruz invitan explícitamente al lector, en el prefacio de la primera entrega del libro *Quito a la Vista de 1911*, a prestar atención a la ausencia de indígenas en las fotografías. Así, a primera vista, el conjunto de fotografías realizadas por Laso se presentan como una aparente contradicción, entre ocultamiento y manifestación y en donde parecería condensarse una práctica de la fotografía como la construcción de una **discriminación visual** que excluye de la representación a los Otros.

Ningún otro objeto de la cultura ha despertado tantos debates en torno al tiempo y a la memoria como la fotografía. La razón, en apariencia sencilla, apela entre otras cosas a dos de sus características: por un lado su relación indexical con el objeto/sujeto representado, una huella de lo real, lo real inscrito en la placa o película fotográfica o la presencia fenomenológica del sujeto delante de la cámara para que la fotografía exista<sup>3</sup>. Por otro lado a una relación con nuestra concepción cultural del tiempo: como un instante congelado o detenido: una acción fijada y un rostro dispuesto. Esta disposición del rostro en el tiempo es la que ha hecho de la fotografía ese objeto

---

<sup>3</sup> De Didi-Huberman (2007) a Roland Barthes (1990), pasando por Susan Sontag, Jhon Berger, Philippe Dubois (2008), Rosalind Krauss (2002) o Francois Soulages (2010), Armando Silva (1998) y Boris Kossoy (2001), la búsqueda teórica de la especificidad de la fotografía ha estado atravesada por el problema crucial de la certificación de una existencia por medio de la imagen fotográfica.

material que, al momento de ser mirada, nos enfrente a una **activación presente de lo ausente**.

Las imágenes necesitan de una pregunta, mejor dicho, necesitan de una mirada. ¿Qué mirada posar sobre esas imágenes, sobre esas superficies silenciosas en las que se *reconoce* un algo sin comprenderlo del todo y completamente?. Ahora bien el problema se complica cuando a esa imagen, un recuerdo de familia que florece a partir de la mirada posada sobre una fotografía de cumpleaños, de un paseo o un matrimonio, puede convertirse en relato y a partir de ahí en historia, es decir su transformación -diría su traducción- en un relato familiar, privado a uno público y colectivo que permite un cierto grado de cohesión social a partir de una imagen.

En ellas está adherido algo así como *un estado de las cosas* que “bloquea el trabajo del olvido”, en definitiva “inmortaliza la muerte, materializa lo inmaterial” (Nora, 1994). Me pregunto como el pasado de Quito, sus tensiones, deseos o relaciones de poder podrían estar contenidas, de algún modo en las imágenes? ¿podrían estar contenidas justamente en el trazo que deja la luz sobre la superficie impresa de una fotografía como huella?

Lo que el pasado deja son huellas ( en este caso dobles, fotografía y borrón), en las ruinas y marcas materiales, en las huellas mnesicas del sistema neurológico humano, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Pero esas huellas, en si mismas, no constituyen “memoria” a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les dé sentido. Se plantea aquí una segunda cuestión ligada al olvido: como superar las dificultades y acceder a esas huellas. La tarea es entonces la de revelar, sacar a la luz lo encubierto (curiosa metáfora con la fotografía), “atravesar el muro que nos separa de esas huellas”. (Jelin, 2004)

Es este paralelismo crucial entre historia y fotografía (Kossoy, 2001:21) este acto de revelar y sacar a la luz lo encubierto lo que hace de las imágenes fotográficas del pasado un lugar privilegiado para restituir por un lado un algo de la memoria de quienes en ellas sus apariencias visibles quedaron inscritas y por otro la mirada que sobre ellos fue materializada, como tarjeta postal o libro, por la clase blanco mestiza quiteña: restitución de memoria, ejecución de mirada e historia.

Como sostiene el historiador John Tagg

"El mismo siglo", nos recuerda Roland Barthes, "inventó la Historia y La Fotografía. Inventado "es un punto de apoyo aquí: estos dos formidables aparatos- "Historia", mayúscula H, y "Fotografía", mayúscula F -estos dos motores de representación de la era del vapor, se nos dan como invenciones, dispositivos,

máquinas de significado, construido en la misma época, en el mismo código, en el mismo espacio epistemológico, parte de la ingeniería del mismo régimen positivista de sentido, **bajo el signo de lo Real**<sup>4</sup>. (Tagg, 2009:212)

Lo que está en juego en esta restitución “bajo el signo de lo real”, es un régimen de inteligibilidad de lo real pasado a través de las imágenes fotográficas. ¿es eso posible? Memoria y la fotografía mantienen relaciones heurísticamente más cercanas de lo que parece (Paquet, 2007:5) porque el dispositivo fotográfico en tanto representación del pasado, ofrece una **equivalencia figurativa de lo advenido** como sostiene Jacques Rancière:

La representación no es el acto de producir una forma visibles, es el acto de dar un equivalente, cosa que la palabra hace tanto como la fotografía. La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho. (Ranciere, 2010:95)

Walter Benjamín fue uno de los primeros pensadores en establecer una relación densa entre fotografía y memoria. Sostenía que la cámara “amplía el radio de la *memoria voluntaria* (mémoire volontaire), diferenciándola de su concepto de Aura<sup>5</sup> que se asentaba en la memoria involuntaria. En una frase lapidaria sostenía que “ hacen posible fijar, mediante el aparato y siempre que se quiera, un suceso en su imagen y en su sonido. Se convierten así en logros esenciales de una sociedad en la que el ejercicio de las cosas se atrofia” (Benjamin, 2008:145).

Sin embargo el acto actual de mirar una fotografía no significa necesariamente el acto actual de recordar aunque el acto de mirar se pose sobre un *logro esencial de una sociedad* gracias a un aparato. De hecho hay que distinguir como sigue Paul Ricoeur entre la presencia del recuerdo y la rememoración, la recolección (Ricoeur, 2004: 66). Así desdoblada, la memoria como operación psíquica de rememoración en imágenes y recuerdo como discursividad consciente. De hecho la memoria muchas veces esta oculta en las profundidades del inconsciente individual o en las profundidades del archivo.

---

<sup>4</sup> Las negrillas son mías.

<sup>5</sup> *Aura: manifestación irreplicable de una lejanía*. Su sola evocación apela sin duda a una relación entre Aura, memoria y huella. Para una comprensión más completa y compleja . Ver: La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica y La pequeña historia de la fotografía. Benjamin (1989) y también La imagen crítica en: Lo que Vemos, lo que nos mira. Georges Didi Huberman (2011).

Que es lo que se necesita entonces para que una fotografía se convierta en un dispositivo disparador de la memoria. Sabemos que es un contenedor de una representación del pasado y es un equivalente del objeto inscrito como huella como aquello que no volverá a repetirse existencialmente como sostenía Roland Barthes. Ahora bien, como representación, como acto de dar un equivalente, desencadena un juego complejo de relaciones y es en ese juego de relaciones, en los que una fotografía adquiere su estatus mnemotécnico: en la puesta en relación entre la palabra y lo visible. En esta relación se crea un cierto sentido de realidad (pasada y presente),

Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común. Un sentido común es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas. Luego es la forma de estar juntos lo que une a los individuos o a los grupos sobre la base de esta comunidad primordial entre las palabras y las cosas (Rancière, 2010:102)

Lo visible, sostiene Jacques Rancière, asegura la transmisión del relato, y cuanto se pone en escena la palabra, se establecen nuevas relaciones, entonces “la imagen visible es un elemento de la historia”. Lo que hace en última instancia la fotografía es asegurar la transmisión de un relato. La investigadora inglesa Mariane Hirsh ha señalado a propósito de la lectura de las fotos de familia, “dependen de la adopción de un acto narrativo que transforma esas piezas rectangulares de cartón en detalles reveladores que conectan vidas e historias a través de continentes y generaciones” (Hirsh, 1997:12).

Sin duda fue Roland Barthes en su libro *la cámara lúcida* quien apuntó a esta necesidad o a este carácter narrativo necesario para la reactivación de la memoria, como reconocimiento del pasado/ identidad. Reconoce el ser esencial de su madre en una imagen de ella cuando era pequeña en el jardín de invierno. La fotografía jamás nos es mostrada en el libro y la imagen de la Madre solo es posible a través de la descripción y narración<sup>6</sup>. “En su libro, existe la imagen de la Madre sólo en las palabras que él usa

---

<sup>6</sup> “La fotografía era muy antigua. Encartonada, las esquinas comidas, de un color sepia descolorido, en ella había apenas dos niños de pie formando grupo junto a un pequeño puente de madera en un Invernadero con techo de cristal. Mi madre tenía entonces cinco años (1898), su hermano tenía siete. Este apoyaba su espalda contra la balastrada del puente, sobre la cual había extendido el brazo; ella, más lejos, más pequeña, estaba de frente; se podía adivinar que el fotógrafo le había dicho: «Avanza un poco, que se te vea»; había juntado las manos, la una cogía la otra por un dedo, tal como acostumbran a hacer los niños, con un gesto torpe. El hermano y la hermana, unidos entre sí, como yo sabía, por la desunión de sus padres, que poco tiempo después se divorciarían, hablaban posado uno al lado de otro, solos, en la abertura de follaje y de palmas del invernadero (era la casa en que había nacido mi madre, en

para describirlo y su reacción a ella: la imagen se ha transformado y traducido en una "imagen en prosa", lo que Mitchel ha llamado un imagen-texto" (Hirsch, 1997: 3): en ese acto de traducción es en donde empieza a dibujarse un algo así como una capacidad de rememoración a partir de la fotografía. Lo que en el fondo hacía Roland Barthes con la fotografía de su madre era un verdadero **trabajo sobre la memoria** a partir de las fotografías del pasado. Como señala Annette Khun, el trabajo sobre la memoria, es decir el trabajo sobre una fotografía no como una operación artística ni meramente archivística, sino histórica, filosófica y antropológica,

permite explorar las conexiones entre los eventos públicos históricos, estructuras de sentimiento, dramas familiares, las relaciones de clase, la identidad y el género y la memoria personal. En estas historias de casos exterior y el interior, sociales y personales, histórico y se unen psíquica; y la red de interconexiones que los une, se hace visible. (Khun, 2007).

Diría más, esta memoria como configuración de palabra e imagen (imagen prosa, imagen texto), pasa por un movimiento:

Movimiento desde la profundidad hacia la superficie, desde las tinieblas hacia la luz, de la tensión a la distensión, de la altura hacia las zonas más profundas de la vida psíquica. Este es el movimiento de la memoria que trabaja (Bergson en Ricoeur, 2004:75).

Las fotografías son en ese sentido evidencias de un tipo particular: material para la interpretación, para ser interrogadas, minadas por sus significados y sus posibilidades. Lo que se pone en marcha, a partir de las fotografías consideradas no objetos de arte sino testimonios visuales discursivos, es un movimiento de la memoria. Es en ese trabajo sobre la memoria en la que aparece el carácter discursivo de las fotografías y surge la posibilidad del relato y la historia. Walter Benjamin nos lo recuerda nuevamente " la técnica reproductiva, al hacer que el recuerdo voluntario y discursivo se encuentre constantemente alerta, reduce las posibilidades del juego de la fantasía" (Benjamin, 2008:146). Sin embargo cuando desaparece la experiencia de lo visto en el pasado, **su discursividad**, es decir "la experiencia del testigo"(Ricoeur, 2004: 211) y no hay más experiencia sensorial previa y solo vemos una imagen, ¿cómo podemos hacer trabajar esa imagen muda del pasado?

---

Chennevieres sur- Marne). Observe a la niña y reencontré por fin a mi madre" (Barthes,1990:121-122).

En su artículo *La fotografía como objeto de la memoria* Elizabeth Edwards propone considerar la fotografía en su condición de objeto material junto a la representación es también transmisora, ejecutora y articuladora de memoria colectiva . En su estudio Edwards demuestra cómo las fotografías son también performances materiales que provocan deseos historiográficos<sup>7</sup>. Para Edwards la materialidad de la fotografía es *el lugar donde las cosas se hacen legibles* y la práctica material de la fotografía *da forma a las formas en las que las personas acceden a la realidad* (Edwards, 2009:130) porque en primera instancia a lo que nos remite una fotografía del pasado es a la implicación como agentes, como pacientes, como testigos (Ricoeur, 2004:79) de algo que tuvo lugar.

Hablamos de memoria, por consiguiente la materialidad de la fotografía nos da acceso a **un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común** y

Un sentido común es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que les son conferidas. Luego es la forma de estar juntos lo que une a los individuos o a los grupos sobre la base de esta comunidad primordial entre las palabras y las cosas (Ranciere, 2010:102)

Se trata de construir una **imagen del pasado**, una cierta conexión de lo verbal y lo visual, una constelación<sup>8</sup> (Benjamin, 2008:58). Sería entonces una **condición de legibilidad** del pasado expuesto en las imágenes fotográficas lo que se impone desde los trabajos de la memoria y el trabajo de la historia.

Relato y fotografía son interdependientes en la construcción de una imagen del pasado más allá de las apariencias puramente visuales inscritas en la representación, en el plano más profundo, menciona Paul Ricoeur, *la memoria es incorporada a la constitución de la identidad a través de la función narrativa* (Ricoeur, 2004:115) y los trabajos *sobre la memoria*, sobre el recuerdo imagen (fotografía) serían: **un acto de exhumación** en el

---

<sup>7</sup> “Las fotografías existen como historia, no solamente en un plano forense (*forensic*), o como representaciones semióticamente cargadas (aunque por supuesto pueden ser estas dos cosas) sino también como performances materiales que promulgan una compleja gama de deseos historiográficos” (Edwards, 2009:130).

<sup>8</sup> “No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquello en donde el pasado y el presente se juntan para constituir una constelación. Mientras que la relación del antes con el ahora es puramente temporal, la del pasado con el presente es una relación dialéctica, a saltos”. Benjamin, Walter: Tesis sobre la Historia y otros fragmentos (introducción y traducción de Bolívar Echeverría México, U.A.C.M. 2008



sentido en el que Walter Benjamin le da al trabajo del historiador<sup>9</sup> y **un acto de traducción** como el paso de un campo de conocimiento a otro y cuya operación presupone algo que se puede presentar, interpretar, explicar e incluso entender en términos de algo más<sup>10</sup>.

En última instancia, como lo plantea el filósofo del Arte George Didi Huberman en su estudio sobre la metodología historia de Aby Warburg: se trata de “romper con ciertas formas de pensar el pasado” (Didi-Huberman, 2002:482). La cuestión es saber, como lúcidamente nos advierte Jacques Rancière, lo que los presentes hacemos con las palabras que contienen una experiencia, con las cosas que mantienen un recuerdo con las imágenes que lo transmiten...

Me pregunto si acaso esas complejas relaciones sociales entre blanco-mestizos e indígenas en Quito en 1900, estudiadas por Kingman (2008), Bustos (2011), Prieto (2004) o Muratorio (1994)<sup>11</sup> no podrían estar contenidas, de algún modo en sus imágenes? ¿podrían estar contenidas justamente en el trazo que deja la luz sobre la superficie impresa de una fotografía como huella?

## 1.1 Restituciones bajo el signo de lo real

---

<sup>9</sup> Para el historiador Didi Huberman, Benjamin “Deducía de ello (de una manera muy freudiana, por lo demás) una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como los objetos, y como la operación de exhumar algo o alguien durante tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba” (Didi-Huberman, 2011:116).

<sup>10</sup> Ver Copy, archive, signature. A conversation on photography. Editado por Gerhard Richer. 2010.

<sup>11</sup> Eduardo Kingman (2008) demuestra como factores económicos, sociales y urbanísticos (el ornato, el higienismo y la policía) operaron en Quito en su tránsito hacia la modernidad como mecanismos de exclusión y diferenciación social con respecto a la población indígena. Guillermo Bustos por su lado investiga la construcción de la nación ecuatoriana a través de las maneras en las que el pasado del Ecuador fue recordado a partir ciertos rituales de memoria y cómo el relato histórico fue elaborado otorgando visibilidad a ciertos eventos del pasado y menospreciando otros. Mercedes Prieto por su lado, investiga como el miedo social de las elites frente a la población indígena ha modelado la construcción de la sociedad ecuatoriana y cómo durante el periodo de la Revolución Liberal las elites administraron las tensiones entre igualdad y jerarquías sociales, redefiniendo nuevas formas de gobernabilidad de la población indígena. Blanca Muratorio (1994) estudia por un lado la iconografía del indígena y como ha sido utilizada desde la colonia por la población blanco mestiza del Ecuador para legitimar su poder sobre la población indígena como una dialéctica de diferenciación y por otro cuestiona ese monopolio del poder sobre la representación al reconocer procesos complejos, ambigüedades y contradicciones al momento de imaginar al Otro indio: exótico, aristócrata o bárbaro.

Las fotografías de José Domingo Laso se han desvanecido con el paso del tiempo y con ellas no solo las imágenes del pasado se han debilitado sino que los relatos que a ellas se refieren y la propia vida de Laso estaban sumidos en la opacidad inexorable del paso del tiempo y del olvido: tenía que empezar por una restitución. Esa restitución fue por un lado archivística, histórica, cronológica y biográfica. Elaboré un corpus de imágenes, textos, libros, archivos digitales con la mayor cantidad de información que encontré sobre y de José Domingo Laso. Indagué en los archivos públicos y privados, entre fotografías y anuncios de prensa, reuní los pocos escritos sobre fotografía que se han hecho en el país, recuperé algo de la historia de Laso entrevistando a sus familiares.

Sin embargo, estos documentos y las voces que sobre las fotografías algo decían, los comentarios de los conservadores e historiadores de la fotografía ecuatoriana, los antropólogos que se habían enfrentado en algún momento a las imágenes de Laso, los curadores de muestras y los artistas que habían trabajado a partir de ellas, ponían en evidencia “un algo” no dicho de las fotografías de Laso que escapaba a la simple recuperación y fetichización de un objeto del pasado. Había algo más que una anécdota visual sobre aquellos indígenas de los alrededores de Quito puestos en escena, fotografiados y representados en las tarjetas postales iluminadas (fig. 1) mostrados en una puesta en escena alucinante (como alucinación) que combinaba ciencia, arte, una incipiente idea de turismo y antropología. Había, en todos estos relatos, una **latencia**:

como un tiempo que transcurre entre un estímulo y la respuesta que produce, y en particular, lapso entre el momento en que se contrae una enfermedad y la aparición de los primeros síntomas (Drae, 2013)

Así, como imágenes latentes, *ocultas, escondidas o aparentemente inactivas*, las fotografías y los pocos relatos que sobre Laso circulaban, me hablaban de la *aparición de un síntoma*. ¿pero de cuál?



Fig.1.  
 Alrededores de Quito. Costumbres de indios. Tarjeta postal iluminada.  
 Fototipia Laso. Número 129  
 29 de diciembre de 1908.  
 ¿Que le parecen estos tipos?  
 Fuente: colección Laso Iturralde

No del síntoma de una enfermedad sin duda, sino de un síntoma de ocultamiento como un *malestar de la cultura* (Freud, 1932): un malestar de la representación, un malestar de la fotografía y la mirada ejecutada sobre el otro y sobre la ciudad, un malestar del pasado visto en imágenes. Un malestar presente y actual, el del vínculo entre fotografía y racismo, fotografía y exclusión, fotografía y exotismo, fotografía y reificación. Una latencia que hacía de estas fotografías *imágenes de un pretérito presente* (Adoum, 1981) que hemos, por decirlo de algún modo, visto sin mirar, sin elucidarlas del todo y completamente (creativamente).

## 1.2 Reconocimiento y memoria

Existe un vínculo entre una experiencia sensorial, la mirada posada sobre la Plaza Grande, que ancla un recuerdo y el reconocimiento de esa experiencia sensorial recordada en una superficie bidimensional, la mirada posada sobre la fotografía de la plaza grande. Cuando eso desaparece, cuando desaparece lo visto en el pasado, cuando no hay más experiencia sensorial previa y solo vemos una imagen, ¿Tenemos efectivamente y solamente un recuerdo imagen y no una memoria?

Desde la fotografía no estoy enfrentado exactamente a la historia sino a una memoria y a su lugar pero, además, a un lugar de memoria “intensamente retiniana”(Nora, 1984).

Exploré en la memoria de aquella época desde la huella del Otro borrado-representado pero adherida a la imagen fotográfica como una “**supervivencia**” de la forma y el sentido (Didi-Huberman, 2002) e indagué en la memoria del Otro expuesto y mostrado, como el resultado de una práctica simbólica que por decirlo de algún modo, se condensa en la fotografía de José Domingo Laso. Pero aquellas imágenes necesitaban de una pregunta, mejor dicho, necesitaban de una mirada. ¿Qué mirada posar sobre esas imágenes, sobre esas superficies silenciosas en las que se *reconoce* un algo sin comprenderlo del todo y completamente?.

Al tratar el tema de la representación del indígena, el paisaje o la ciudad en la fotografía, lo hago por la vía de la posmodernidad, como señala la historiadora del Arte Alexandra Kennedy al referirse al pensamiento de Mitchel intentando “descentrar el rol de la pintura y la visualidad formal pura a favor de una visión semiótica y hermenéutica que trata el paisaje (la representación) como alegorías psicológicas o ideológicas” (Mitchel, 2002:1 en Kennedy, 2008:85). Pero también como un intento por abrir una posible ruta que ofrezca la posibilidad de pensar “la relación entre visualidad, poder y conocimiento en el contexto de la matriz colonial de dominación inaugurada con la primera modernidad (León, 2010:41).

La fotografía ecuatoriana, como mucha de la latinoamericana, se enfrenta a las mismas interrogantes y paradojas otras representaciones visuales. Una de esas interrogantes es la que concierne la problemática de la identidad. Como señala el crítico de arte Ticio Escobar al esbozar posibilidades críticas para el arte latinoamericano: “desde la especificidad de lo cultural latinoamericano se divisan otros asuntos que explican la vigencia del tema identitario. El mismo concepto de lo latinoamericano implica una disputa en torno a la cuestión de lo propio y lo diferente”. (Escobar, 2002:172). Siguiendo a Escobar surge la pregunta ¿Qué es lo propio y que lo diferente en estas fotografías? ¿Qué sería lo propio y que lo diferente en esta tarjeta postal que contiene, entre muchas otras cosas<sup>12</sup>, una fotografía iluminada de un barrendero de Quito? (Fig. 2).

---

<sup>12</sup> Una tarjeta postal contiene, además de la fotografía, muchos elementos significativos para el análisis. Desde su dimensión 14 x 9 cm, el tipo de impresión: fotomecánica por fototipia 11 x 7,5 cm. Numerada (71), la descripción, pie de foto: Alrededores de Quito. Costumbres de indios. Barrendero. El nombre del editor e impresor: Fototipia Laso. La firma y el texto del remitente y su uso y circulación, en este caso específico: sin franqueo ni sello postal.

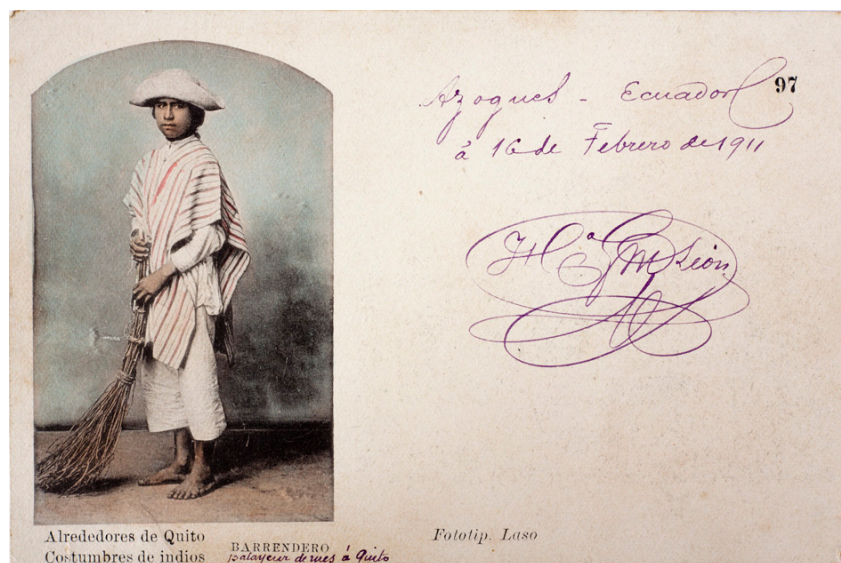


Fig. 2  
 Tarjeta Postal número 97.  
 Alrededores de Quito. Costumbres de indios. BARRENDERO. Fototipia Laso.  
 16 de febrero de 1911. Sin franqueo ni sello postal.  
 Fuente: colección Laso Iturralde

Releer las fotografías impresas en tarjetas postales o libros desde el presente es reivindicar la posibilidad de reflexionar y discutir en torno a formas vernáculas de representación que no han sido tomadas en cuenta por la tradicional historia de la fotografía o del arte. Su estudio permite esquivar la dicotomía entre arte popular y arte de elite o *high art* (Carrier, 2002). Desde este estudio planteo la necesidad de repensar el arte (culto o popular) y las prácticas visuales desde una nueva perspectiva, con unos nuevos ojos, no imperiales sino incluyentes.

A partir de esta toma de posición que no jerarquiza las prácticas visuales, exploré el problema de la identidad como constructo, desprovista de espesor metafísico, como “reconocimiento que hace un individuo o un grupo de su inscripción en una red imaginaria que lo sostiene (el reconocimiento de su pertenencia a un armazón de sentido)” (Escobar, 2002:171). Ese armazón de sentido se plantea como una restitución que nos permita vislumbrar lo propio y lo diferente, involucra reflejos y juegos de miradas, implica una historia como una genealogía necesaria y urgente de lo visual, para tratar de desenmarañar una **densidad de la memoria** que ha sido negada desde los centros de identificación de lo artístico europeo hacia la periferia latinoamericana.

Pero esta negación, en el caso de esta imagen publicada por el fotógrafo Laso, es doble y problemática. Es doble porque por un lado ha supuesto una negación desde Europa, como centro, de las prácticas fotográficas en América Latina y si las ha reconocido levemente, lo ha hecho como si se tratara de burdas copias: los latinoamericanos, señala Gerardo Mosquera “hemos sufrido complejos de copiones, provincianos y europeos de segunda” de las tecnologías y miradas de lo europeo y no como de formas de “apropiación o re significación de los repertorios impuestos por los centros” (Mosquera, 1999:63-64).

Es interesante en ese sentido analizar brevemente el influyente libro que publicara la historiadora de la fotografía Erika Billeter en 1995 en España. *En Canto a la Realidad, fotografía latinoamericana 1860-1993* suceden varias cosas muy interesantes. Por un lado, hay una irrisoria y anecdótica mención a la fotografía ecuatoriana. Solo tres fotógrafos, dos contemporáneos y uno de finales del siglo XIX, son incluidos en su libro: Hugo y Diego Cifuentes y Benjamín Rivadeneira. Por otro lado, no existe mención alguna a prácticas de la fotografía que no correspondan con el criterio de la fotografía como arte según los cánones definidos desde Europa, como por ejemplo la producción de tarjetas postales ilustradas y Álbumes de Vistas muy frecuentes en los países de América Latina. Y finalmente una *enorme miopía euro centrista* al momento de analizar la producción fotográfica latinoamericana. En uno de los catálogos de la muestra Canto la Realidad, Billeter afirmarí lo siguiente:

“La fotografía experimental es un propósito recurrente en la historia de la fotografía europea y norteamericana. En los países latinoamericanos su presencia es irrelevante. Ni siquiera aparece a lo largo del siglo XX. Sin lugar a dudas, es un tema de la próxima década: la fotografía de América Latina constituye una particular iconografía sobre personas y espacios vitales” (Castellote, 20:2003)

Curiosamente la historiadora Erika Billeter excluye de su discurso la fotografía conceptual de Hugo Cifuentes quien desde mediados de la década de los setenta había incorporado la tridimensionalidad en su proyecto fotográfico.

Pero también la negación de otras formas de mirar es doble y problemática, porque la misma práctica fotográfica de José Domingo Laso se inserta en un discurso de carácter “europeizante” (Pratt, 1997). Desde su posición de blanco mestizo urbano, habitante de Quito, su práctica fotográfica buscaba legitimarse al interior de una sociedad que justificaba su poder con todo su carácter europeo, manteniendo formas de exclusión y

subordinación con respecto a la población indígena y rural. Se presenta así una doble exclusión de la periferia: por un lado Europa excluye otras formas de visualidad posible (como arte de la periferia y como arte popular) pero al mismo tiempo José Domingo Laso, su práctica y los discursos artísticos e ideológicos que están articuladas sus fotografías, excluyen al Otro indígena<sup>13</sup>.

### 1.3 Epistemes sobre la fotografía

La mirada de José Domingo Laso es una mirada ya ejecutada y consumada. Por consiguiente serán las herramientas metodológicas de la antropología histórica, la etnohistoria, la antropología visual, la historia cultural, y la estética de la fotografía las que me permitan abordar el tramado complejo que subyace detrás de las fotografías. Tarjetas postales, retratos y libros ilustrados realizados por Laso que, como mirada ejecutada, como objetos realizados por un *homo faber* han llegado hasta nosotros como imágenes supervivientes (Didi-Huberman, 2002). Aún hoy, en su condición de *restos* (Soulages, 2010), de aquello que quedó de un algo de la realidad visible del pasado permanecen y modelan maneras de vernos y reconocernos. Las discusiones actuales sobre la fotografía giran en torno a un dilema crucial:

Por más que connote, engañe, haga posar, esteticice, desconecte a los referentes de lo visible o lo cargue de significados, invente nuevas cualidades la fotografía lo es todo: pese a todo, siempre es garante de la verdad. Pero ¿de qué verdad?. Desde luego no de la verdad del sentido (a causa justamente de su capacidad para desenvolverse en las connotaciones, sino de la verdad existencial: siempre se considera que una fotografía autentifica la existencia de su referente y, de este modo, siempre nos otorga conocimiento, que siempre tiene el poder de apuntar en ella algo así como una garantía de que lo fotografiado ha existido”. (Didi-Huberman, 2007:84)

De Didi-Huberman (2007) a Roland Barthes (1990), pasando por Susan Sontag, Jhon Berger, Philippe Dubois (2008), Rosalind Krauss (2002) o Francois Soulages (2010), Armando Silva (1998) y Boris Kossoy (2001), la búsqueda teórica de la especificidad

---

<sup>13</sup> Estas dos formas de exclusión han sido definidas como *Colonialismo*, es decir una ideología que busca legitimar la dominación política y la explotación económica de un territorio o una nación por un estado extranjero y como *Colonialismo interno*, expresión que permite caracterizar las relaciones de subordinación y de explotación que pueden existir al interior de un país o una sociedad entre diferentes grupos étnicos, lingüísticos o religiosos. Dictionnaire historique et critique du racisme. Direction Pierre-André Taguiff. Presses Universitaires de France. 2013.

de la fotografía ha estado atravesada por el problema crucial de la certificación de una existencia por medio de la imagen fotográfica. En esta investigación no es un problema menor porque de lo que se trata, en última instancia, es intentar devolver un algo de memoria, de corporeidad, de sentido (acaso de existencia), como relato y narración a aquellos cuerpos representados en estas imágenes del pasado. De este modo parto del principio de que, como señala Huberman (2007) y Barthes (1990), la fotografía autentifica la existencia de su referente, y por lo tanto la fotografía es prueba que otorga conocimiento: **esto que miro hoy, ha sido ...**

A pesar de esta primera toma de posición teórica estoy enfrentado a un primer problema específico: el del escaso material original que se conserva de José Domingo Laso. Según el testimonio de sus familiares<sup>14</sup> la mayoría de placas fotográficas, negativos, cámaras y atrezos de estudio se perdieron con la temprana muerte de dos de sus hijos, Alfonso y Jorge, quienes quedaron a cargo del estudio fotográfico luego de la muerte de José Domingo Laso en 1927.

La ausencia de negativos me aleja de la posibilidad de abordar a estas fotografías como “originales”, en donde se condensaría una de las particularidades ontológicas de la fotografía: *su fotograficidad*. Para François Soulages, la especificidad de la fotografía radica en tres momentos: el acto fotográfico, la obtención del negativo y el trabajo del negativo. Y lo que define como fotograficidad, es decir lo más fotográfico que hay en la fotografía, **la articulación de lo irreversible y lo inacabable**, lo irreversible del acto fotográfico y el negativo obtenido y el inacabable trabajo del negativo capaz de producir, al menos en teoría, fotografías infinitas.

Pero me enfrento a una y solo una de las infinitas fotografías posibles, con lo inacabable del trabajo del negativo, una parte de la fotograficidad de la fotografía al trabajar con las postales ya ejecutadas, circuladas y miradas, los libros publicados y los retratos iluminados y conservados. Son aquellas imágenes que fueron publicadas en un libro, como una tarjeta postal o como un retrato, es decir copias y reproducciones mecánicas de un único resultado posible de un negativo. No puedo entonces y en este caso particular, “leer” a la fotografía solamente desde una estética tal como es planteada por

---

<sup>14</sup> Durante la investigación realicé tres entrevistas a Mario y José Laso, nietos de José Domingo y en las que pude recoger información importante sobre su vida y su práctica como fotógrafo. Sus nietos ejercieron el oficio de fotógrafo como pasatiempo y conservan aún algunas placas fotográficas y unos pocos libros de su abuelo. Entrevistas realizadas el 17 y 18 de diciembre de 2012.



Soulages. Sin embargo, la inexistencia del negativo no determina de manera definitiva la relación, débil sin duda, de causalidad necesaria entre objeto y referente. Desechando la idea de la existencia del negativo y, también de algún modo, del “original” ¿limitaría, esta “falencia” una posibilidad de aproximación que me permitiera comprender las condiciones de su apareamiento y visibilidad? No, sin duda. Quedan y no es poca cosa el acto fotográfico (Dubois, 2008:53) y el trabajo sobre el negativo. Sobre estas dos agencias pueden sin duda entenderse la puesta en marcha de una agencia del fotógrafo sobre la realidad, como intervención en el tiempo y en un espacio determinado y particular y la elaboración de un objeto de la cultura, un medio, un soporte como libro y tarjeta postal **que dice y que muestra**.

Como señala Hans Belting “el asunto será redescubrir la inextricable interacción entre medio e imagen en la fotografía ante un horizonte mayor de la historia de la imagen” (Belting, 2007:266). Así, a pesar de estar enfrentado a una pequeña parte de la fotograficidad de la fotografía, analizaré las imágenes fotográficas desde una estética, aunque sea parcial y, por supuesto, como un objeto material de la cultura. Sobre estos dos ámbitos ejecutaré una antropología de la mirada que nos permita vislumbrar los razones de estas imágenes como una arqueología y el rol que cumplieron en la sociedad quiteña de principios de siglo como una etnohistoria.

Por ello comprender la especificidad y la particularidad de las fotografías realizadas por el fotógrafo José Domingo Laso, es necesario poner en juego categorías y modelos teóricos y sobretodo desplegar, como relato que ancla y articula la práctica de la fotografía, un contexto histórico específico en el que estas imágenes se inscriben: como discursos sobre la fotografía y como representaciones realizadas en y sobre un momento particular en el tiempo y en la geografía.

Se asume con demasiada facilidad el discurso mimético (Dubois, 1990:22) de la fotografía. Aún hoy, la fotografía como espejo de lo real, como *efecto de realidad* (Barthes, 1982:82) inscrita como semejanza entre la foto y su referente, es parte de un *orden del discurso* (Foucault, 1973:43) con el que vemos las imágenes. Esta pequeña aclaración es pertinente por dos razones: la primera porque aquel discurso era el vigente a inicios del siglo XX cuando la mayoría de estas imágenes fueron realizadas y segundo porque al mirirlas desde un aquí y ahora podemos caer fácilmente en una

*expectación*<sup>15</sup> que nos encierre nuevamente en ese discurso, *como una violencia que se ejerce sobre las cosas* (Foucault, 53:1973) y, por consiguiente, no nos permita dilucidar el tramado de este discurso fotográfico más allá de su certificación como espejo de una ciudad y de un Otro para siempre desaparecidos.

Los conceptos de “Aura” e “inconsciente óptico” expuestos y desarrollados por Walter Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica* y en *La pequeña historia de la fotografía* (1989), me permiten comprender a la fotografía como el resultado de un proceso complejo de condensación y en el que se inscriben tensiones, pasiones y deseos sociales en una época en la que la imagen y en particular la fotografía ocupan cada vez más espacio en el imaginario del habitante de Quito. La fotografía como un objeto del deseo, como fetiche de una sociedad que buscaba elaborar una imagen de sí que buscaba mostrarse a sí misma y hacia el exterior. Así lo que estaría condensado en una fotografía sería la ideología de una época pero caracterizada por su opacidad. Como una gran pregunta el teórico del arte Jorge Luis Brea plantea a propósito del inconsciente óptico de Walter Benjamin *hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos, o algo que conocemos en lo que vemos que no sabemos “suficientemente” que conocemos* (Brea, 2007:146).

Considero a la fotografía y sin violencia también desde estas dos perspectivas: como un discurso denso y opaco sobre el mundo y como una verdad. (entenderé aquí una verdad sobre la fotografía, es decir una verdad del arte o una verdad visual). Finalmente el contexto histórico, político, social y económico de producción de las fotografías son fundamentales para posibilitar una lectura que no se base únicamente en criterios estéticos y técnicos sino que abra posibilidades de comprensión desde la agencia y la práctica social (Kossov, 2001).

Al mirar estas fotografías la pregunta que brota, inquietud central de mi tesis, es la siguiente: ¿de qué me hablan estas fotografías y qué verdad testifican? o dicho de otro modo, ¿qué está adherido a ellas y qué conocimiento otorgan? Y a partir de ese

---

<sup>15</sup> Expectación. Espera, generalmente curiosa y tensa de un acontecimiento que importa o interesa. Esperar hasta que algo acontezca, algo suceda. Es también un término médico. (DRAE, 2013) ¿No es acaso lo que nos sucede cuando vemos una fotografía y no la interrogamos? Esperamos a que algo suceda, como en el cine, espectadores pasivos y mudos, acostumbrados al fluir dirigido del tiempo y las imágenes. Pero es también y al mismo tiempo el primer paso para ver una fotografía, caer en una expectativa, dejar que pase algo, tensamente y luego apelar a la palabra y a la imaginación para comprenderla.

conocimiento ¿podemos comprender, dilucidar, la imagen e imaginación que la sociedad quiteña tenía sobre sí misma y sobre los Otros?.

#### 1.4 Antropología y fotografía

Entre fotografía y antropología existe un vínculo de nacimiento. Las dos herramientas de conocimiento surgieron juntas a mediados del siglo XIX, se complementaron y se modelaron. La fotografía, aquel *espejo de la naturaleza* inventado por Daguerre en 1839 o *lápiz de la naturaleza* definido por Talbot en 1844, acompañó a la antropología como herramienta clave en la construcción de su discurso y de su objeto/sujeto de estudio. Será clave y fundamental en la definición de su autoridad: como prueba, registro y catalogación. La fotografía siempre **dio a ver** el objeto de estudio de la antropología. Así otorgó visibilidad, construyó otredad como tipo, raza o género. Pero esta construcción es, en gran medida, visual, como señala lúcidamente Deborah Poole (2000). A diferencia del texto escrito, en donde el Otro se construye como relato, con la fotografía el otro será construido como “verdad” visual. Entrará en nosotros por la mirada, será visto e imaginado, certificado en la fantasía de quién lo fotografía y de quién la mira...

Estas discusiones han tenido largos debates, quizás los más interesantes en castellano han sido los recopilados por Juan Naranjo (2006) en el ya clásico libro *Fotografía antropología y colonialismo* y los de Elizabeth Edwards en *Anthropology & Photography. 1860-1920* (1992). Así que no me parece necesario ahondar en un debate y en una historia larga y profundamente discutida. Me interesa más bien abordar el problema del complejo estatuto de la fotografía desde una posición claramente local, geográficamente circunscrita desde los debates contemporáneos sobre la construcción social de la mirada. Geográficamente situada en la historia del Ecuador y específicamente de la ciudad de Quito de principios de siglo XX y esto por una razón y una postura muy precisa y particular. La fotografía como quizás ninguna otra forma de representación depende irremediablemente de la geografía y la historia social del lugar en la que se produce. Desde determinismos climáticos y meteorológicos como la luz y que no son problemas menores, hasta circunstancias geográficas y sociales: la fotografía se hace en un lugar y frente a un sujeto específico y particular. Una fotografía

se hace, se fabrica (Soulages, 2010:87) en un lugar y en un tiempo específicos con sujetos particulares. Fotografar en Quito con una tecnología en 1906 es un acto completamente diferente que fotografar en Francia, con la misma tecnología (el sujeto es otro, el espacio es otro, la luz es otra e incluso, si como en los zoológicos humanos de París de 1908, se fotografiaría a un indígena Mapuche en la explanada del *Jardin d'Aclimatation*, el análisis de esa fotografía otorgaría un conocimiento completamente diferente al del mismo habitante fotografiado en su propio contexto, al menos en teoría).

Pero no se trata solamente de un determinismo por decirlo de algún modo, circunstancial, sino que es esencial a la constitución misma de la fotografía, como construcción histórica y cultural, es decir a su ontología: es *un aquí y un ahora* (Benjamin, 1989:20) de la fabricación de una fotografía lo que determina, en gran medida, su sentido y su significado. Así que apelaré escasamente a la historia de la fotografía "tradicional" de estilos y tendencias, al catálogo de autores y tecnologías, por lo demás eurocéntrica y excluyente de otras historias posibles. Apelaré más bien a recientes historias subalternas tanto de la imagen como de la fotografía desde una perspectiva histórica como la brasilera (Kossoy 2006, Ferraz de Lima 2010) y la mexicana, desde una perspectiva antropológica como la peruana (Poole 2000), la boliviana (Zamorano, 2012), la chilena (Carreño 2002), la colombiana (Silva 1998), la ecuatoriana (Chiriboga 1992, Muratorio 1994, Bedoya 2011) o a los estudios sobre la fotografía indú (Pinney 2002), y desde los estudios contemporáneos sobre arte ecuatoriano y latinoamericano, antes que a los grandes nombres de la historia tradicional y europea de la fotografía.

Sin embargo, no dudé en apelar a esa misma historia cuando analicé específicamente algunas de las fotografías de Laso, y esto porque también soy consciente de que el determinismo técnico, monocular y perspectivista, en el caso particular de la fotografía, fue el resultado de un invento europeo que "racionalizó" en extremo la mirada, la disciplinó, parafraseando a Foucault, y la normalizó. Vista así, la mirada de Laso, como la de sus contemporáneos y amigos historiadores y antropólogos como Jacinto Jijón y Caamaño o Gabriel Navarro, apeló a matrices europeas para legitimar su discurso sobre el Otro, la ciudad, el arte y la historia. Es decir que operó como "una mirada" filtrada, al menos en parte, por Europa sobre nosotros mismos.

Más productivo es apelar desde la antropología visual al problema contemporáneo sobre la construcción social de la mirada. Elizabeth Edwards señala que en los recientes trabajos de antropólogos sobre fotografía, surgió

una lectura más compleja de las dinámicas fotográficas en encuentros interculturales. El poder era sin duda un elemento central, pero su funcionamiento apareció como forma discursiva compleja. Las fotografías no eran solamente manifiestos instrumentos de vigilancia, disciplina y control político sino lugares de entrecruzadas y controvertidas intenciones e inscripciones. Incluso la producción de las imágenes abiertamente más opresivas, las fotografías antropométricas, revelaron puntos de fractura y resistencia que fueron trabajados para restaurar la humanidad del sujeto. Acortando la distancia entre el espectador y el cuerpo objetivado, la naturaleza opresiva de estas de prácticas imágenes fue adquiriendo un enfoque más agudo. (Edwards, 2011:176)

Con un enfoque más agudo e indagando las posibles fracturas, las controvertidas intenciones entrecruzadas, el estudio de las fotografías de Laso amplía las posibilidades de comprensión sobre una realidad visual específica desde un ámbito más complejo: el de la interrelación entre una *tecnología del observador*, un contexto social específico, una agencia cotidiana y **una imaginación colectiva que se inventa a sí misma como imagen, como fotografía.**

La mirada es, en sentido estricto, “la puesta en obra de un sentido, la vista, y de un órgano, el ojo. Pero no es solamente el instante de fijación en la retina, es también anticipación y memoria; aprehensión e interpretación del mundo. Es la razón por la cual la mirada es un lugar de observación privilegiado de la sociedad” (Dacos, 1997:2). Para Elisea Ardevol “cada imagen corporaliza una forma de mirar. La forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Ardevol, 1998: 217-240) Pero hay más sobre estas superficies impresas realizadas por Laso. En estas imágenes me enfrento a un cruce de miradas, a una relación con la mirada : mi propia mirada sobre la mirada del fotógrafo, la mirada del fotógrafo sobre el Otro y la Ciudad y la mirada del Otro sobre mí.

### 1.5 Mirada y representación: una práctica deconstructiva<sup>16</sup>.

El cruce entre mirada y representación (Didi-Huberman, 2007:90) es un camino complejo lleno de asperezas. Hay, por un lado, la mirada del fotógrafo sobre la ciudad, que queda traducida en una fotografía y por otro, nuestra mirada posada sobre una fotografía que reconoce una ciudad y es lo que Roland Barthes llamará *Studium*<sup>17</sup>. Miramos una traducción, o una fijación de la mirada como fotografía, como objeto y que acontece como representación el momento en el que hay **una mirada que se posa** sobre un objeto visual ya cargado de ciertos sentidos y significados.

Vista así, la pregunta sobre la representación es una pregunta desde un aquí y un ahora, desde un hoy, un presente, y el problema de la mirada sería un problema del pasado. Soy consciente de que con esta afirmación me encuentro frente a un problema complejo. Existió sin duda representación en el pasado cuando un espectador de 1914, pero acaso cuando el pasado de aquel espectador ya no está y solo nos queda la mirada del fotógrafo, ¿estamos enfrentados a un dilema de sentidos, de un aquí y ahora de la fotografía que se reactualiza y significa solo desde el presente como una mirada cargada de todas las implicaciones políticas que supone? Hans Belting que lúcidamente habla de un *aquí y un allá* de la imagen, sostiene que “la percepción simbólica que empleamos cuando estamos frente a fotografías consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto. En este sentido, la fotografía es un medio entre dos miradas. Por ello resulta importante considerar el tiempo que ha transcurrido entre la mirada captada y la mirada que reconoce”. (Belting, 2012:276). El transcurso de esa temporalidad entre mirada captada y mirada que reconoce, supone un posicionamiento. Un devenir político de las imágenes desde las cuales hablo hoy como un discurso sobre el pasado y la representación.

---

<sup>16</sup> Utilizo el concepto de deconstrucción del filósofo francés Jacques Derrida tal como es definido por Cristina de Peretti: Deconstruir consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran. La deconstrucción no es un método es una estrategia. *Diccionario de Hermenéutica* dirigido por A. Ortiz-Osés y P. Lanceros, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998

<sup>17</sup> Roland Barthes, en su clásico libro *La cámara Lúcida*, definió el *studium* como “una especie de educación (saber y cortesía) que me permite encontrar al Operator, vivir las miras que fundamentan y animan sus prácticas, pero vivirlas en cierto modo al revés, según mi querer de Spectator”. (Roland Barthes. *La cámara Lucida*. Paidós. Barcelona. 1990.

Vuelvo a la mirada sobre el pasado y a la representación desde el presente. ¿Podemos hacerlas coincidir? El problema se complica. Algo sin duda se revelará y la coincidencia tendrá que ver con la literalidad de la imagen, es decir el referente puro y duro adherido en la fotografía: el Teatro Sucre, la plaza y unos cuerpos fijados en el instante de una toma fotográfica reconocidos en el presente, en la pura expectación actual de la imagen. Pero al mismo tiempo algo quedará velado. Como referente puro, “el signo de este mensaje no proviene de un depósito institucional, no está codificado, y nos encontramos así frente a la paradoja de un mensaje sin código” (Barthes, 1989). Ese algo que escapa y se diluye en la fotografía, ¿qué es?

Desde una perspectiva de la antropología histórica y la etnohistoria, lo que me interesa evidenciar es precisamente la construcción de la mirada del fotógrafo sobre el Otro y la ciudad. Como sostiene Blanca Muratorio, “la fotografía misma logra congelar en el tiempo las interpretaciones que sus creadores hacen de la realidad, intencionalmente o no, **el imaginero fotografía su propia ideología**”<sup>18</sup>. La mirada antropológica ofrece alternativas al silencio de aquellas superficies impresas. “A diferencia de aquellos que miran las fotografías como objetos de arte, los etnólogos no consideran la imagen visual como un fin en sí misma, sino como un medio que les permite profundizar en la comprensión de las culturas que participan en la creación de las imágenes” (Muratorio, 1992). En este estudio sobre la fotografía de José Domingo Laso planteo una pregunta antropológica sobre la mirada que las élites de la sociedad quiteña postcolonial tenían sobre el otro subalterno y sobre sí mismas como una ideología de dominación, exclusión y diferenciación profundamente marcadas por un temor hacia el otro.

Es importante señalar que si durante la primera mitad del siglo XIX la fotografía circuló entre un grupo social restringido, el de las élites intelectuales científicas y políticas, las revistas ilustradas, que tuvieron un gran auge a inicios del siglo XX y en particular la *Ilustración Ecuatoriana* aparece como una revista para nuevos lectores bajo el modelo de suscripciones y de venta por agentes representantes para otras ciudades del país. Al no ser una revista especializada, como por ejemplo *Letras* de Issac Barrera o el Boletín de la Academia Nacional de Historia, la *Ilustración* se presenta como una revista en la que se percibe una nueva visualidad urbana moderna: hay caricaturas, temas de ciencia, de literatura, de noticias internacionales, de novedades, de historia.

---

<sup>18</sup> El subrayado es mío

Así, el estudio y análisis de la mirada fotográfica<sup>19</sup> de José Domingo Laso nos dará luces para comprender cómo una *tecnología del observador* (Crary, 2008) modeló la mirada de la cultura blanco mestiza quiteña a inicios del siglo XX y cómo este “discurso visual” estuvo basado en un ejercicio particular del oficio, en la introducción de nuevas tecnologías de reproducción de imágenes, en el encubrimiento sistemático de los indígenas en las representaciones visuales y en un cambio en el estatuto tradicionalmente otorgado a la imagen y que la fotografía y las técnicas de reproducción mecánica hicieron tambalear.

### **1.6 Escritos sobre fotografía en el Ecuador: un estado del Arte**

Poco, muy poco se ha estudiado a la fotografía ecuatoriana, peor aún el problema de la imagen como un asunto constitutivo de la formación de imaginarios, deseos, fantasmas por fuera de los estrictos cánones de la historia del arte o la historización de nombres y fechas. Reconstruir un relato en torno a la fotografía ecuatoriana es quizás una de las tareas más urgentes desde las ciencias sociales, la antropología visual y los estudios visuales. Ni siquiera la historia o la tradicional historia del arte han prestado atención a la fotografía como una forma de representación fundamental en la constitución de la naturaleza social de nuestra visión, de nuestros imaginarios, de nuestra relación con lo visible y nuestra experiencia como sujetos modernos visuales.

Siempre por añadidura, la mención de la fotografía en las discusiones sobre Arte, por un lado (como forma de expresión) o Historia, por otro (como documento), ha sido efímera o totalmente inexistente. Una suerte de “**invisibilidad de lo visual**” (Burke, 2005:12) ha caracterizado la relación de las ciencias sociales con la fotografía y esa desconfianza frente al documento visual ha provocado una amnesia iconográfica hasta hace pocos años. Este estudio sobre la fotografía de José Domingo Laso se inscribe por un lado dentro de los aportes contemporáneos a las discusiones sobre fotografía y visualidad

---

<sup>19</sup> ¿En que se diferencia una mirada pictórica, clínica, arquitectónica de una mirada fotográfica? Entenderé la mirada fotográfica siguiendo al teórico Paul Vancassel. La mirada fotográfica es un dispositivo antro-po-técnico, históricamente situado como una compleja organización de algunos elementos: un tipo de tecnología, unos roles sociales determinados, un tipo de imaginario, unos modos de difusión, contextos artísticos y posturas ideológicas instituidas que interactúan para construir una mirada fotográfica (Vancassel 2008:13).



pero por otro navega, como investigación histórica, en un mar de olvidos y sutilmente a la deriva con unos pocos escritos, artículos de prensa, catálogos y prefacios de libros, como única brújula.

Si bien es cierto que la cantidad de imágenes fotográficas existentes en nuestros archivos públicos y privados es enorme, lo cual habla de una producción, una circulación y un consumo de fotografías muy grande desde su llegada al Ecuador hacia 1841<sup>20</sup>. También es cierto que los mecanismos de catalogación, el poco cuidado en el archivo y en el manejo de documentos iconográficos ha hecho que muchas de estas imágenes posean unas pocas referencias archivísticas como los años en las que fueron realizadas, las técnicas con las que fueron realizadas e incluso el nombre de sus autores.

Por otro lado, la reflexión en torno a la fotografía ha sido muy escasa en nuestro país hasta los años ochenta del siglo pasado. Esta ausencia de textos y reflexiones sobre la fotografía, tanto de fotógrafos como de críticos, consumidores o historiadores (es todo un campo aún por investigarse y excede en demasía el alcance de este estudio), hace que en esta pequeña genealogía de la escritura sobre la fotografía tenga que referirme no solo a textos sino también a ciertos momentos de la historia reciente del Ecuador en los que la fotografía parece insertarse en un discurso más amplio que pone en juego cuestionamientos sobre la identidad, etnicidad, el género, la manera de vernos y representarnos en fotografías **con o sin arte**. Sin pretender ser exhaustivo pondré en evidencia los pocos textos de algunos autores que han reflexionado sobre el rol y función de la fotografía en nuestra sociedad.

Cien años después de la llegada de la fotografía al Ecuador, el Centro de investigación y cultura del Banco Central del Ecuador crea, en 1978, el Archivo Nacional de documentos audiovisuales históricos. En el catálogo de una de la primera muestra de fotografía histórica que realizaron, justificaban sus preocupaciones

Lamentablemente, la imagen y el sonido son perecederos. Las primeras muestras fotográficas, filmicas y de sonido, con ser documentos únicos e irremplazables para la historia integral de nuestra patria, andan dispersas, desconocidas, con riesgo de desaparecer si no han desaparecido ya muchas de ellas. Urge pues localizarlas,

---

<sup>20</sup> La Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit digitalizó recientemente 20.000 fotografías accesibles al público y el Archivo histórico del Ministerio de Cultura posee un catálogo de cerca de 100.000 imágenes fotográficas.

rescatarlas y conservarlas adecuadamente, no solo como testimonio de los tiempos idos, sino principalmente como fuentes de una mayor penetración cognoscitiva y afectiva del pasado, lo que no es de escasa importancia en el proceso de revalorización de lo que somos porque fuimos y fuimos dignamente. (Imagen de Ciudad, 1978:3)

A partir de esta toma de posición con respecto a la iconografía del pasado, el Centro de investigación y cultura organiza muestras y publica algunas colecciones de libros con las primeras imágenes del archivo. El primer libro publicado en 1980 fue *Imágenes de la vida política del Ecuador*, pertenecía a la colección imágenes y la edición y textos estuvieron a cargo de Alejandro Carrión.<sup>21</sup> La colección *Imágenes* mostrará algunas de las imágenes del archivo. Entre 1980 y 1992 se publicarán once volúmenes; sin embargo, solo en algunos de ellos y de manera muy escueta se articula un discurso textual con respecto a la iconografía del pasado, la fotografía o el archivo. En el prefacio del primer volumen publicado podemos leer

La memoria le hace al hombre ser histórico. El recuerdo le hace ser moral. Un pueblo sin recuerdos ni memoria es un pueblo sin conciencia. De esto le viene al proyecto de rescate de documentación audiovisual acogido por el Banco Central del Ecuador, su importancia e innegable trascendencia (*Imágenes de la vida política del Ecuador*, 1980:134)

Paralelamente y como una iniciativa alejada de la institucionalidad pública, el fotógrafo César “Pocho” Álvarez emprende, en 1981, uno de los proyectos editoriales más interesantes de nuestra fotografía contemporánea. Realiza un ensayo políticamente alineado con las luchas sociales y sindicales de aquellos años, de las atroces condiciones socioeconómicas del país: *Ecuador: imágenes de un pretérito presente*<sup>22</sup>. Lo interesante de aquel libro, además de las imágenes, es el prefacio del libro escrito por el poeta Jorge Enrique Adoum.

El texto, influenciado por el pensamiento que el teórico francés Roland Barthes desarrolló en el libro *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*, articula la fotografía de Álvarez a un contexto amplio de la fotografía y busca poner en evidencia, por primera vez, una particularidad de la fotografía ecuatoriana. Adoum trabaja y desarrolla una categoría temporal de análisis profundamente útil para entender el tramado complejo presente en las fotografías de Álvarez.

---

<sup>21</sup> *Imágenes de la vida política del Ecuador*. Volumen 1. Colección Imágenes. Autor Alejandro Carrión. Editor Banco Central del Ecuador, 1980. 133 páginas. 22 x 30 cm.

<sup>22</sup> *Ecuador: imágenes de un pretérito presente*. Jorge Enrique Adoum (la palabra) y César Álvarez (la imagen). Editorial El Conejo, Quito, 1981. 98 páginas. 28 cm x 28 cm.

Aquí el instante dura o se repite existencialmente, al infinito. Quiero decir socialmente existencialmente. Esa muchacha que acarrea agua en el descampado yermo de una población miserable habrá crecido, habrá llegado a donde iba o, por lo menos, estirando desesperadamente el tiempo, habrá dado ya el paso detenido en la foto. Pero otra muchacha, igual a ella, fatigada y descalza, está llevando agua en este mismo instante, probablemente en la misma olla, con la misma actitud, por el mismo camino (Adoum, 1982).

Para Adoum, lo que las fotografías de Álvarez ponen en evidencia es una supervivencia de la condición de pobreza que no cambia y que no se transforma. La fotografía así comprendida, no apelaría al pasado desde el presente, sino que sería una **supervivencia** de él, hoy: *“el instante social que captan no ha sucedido una sola vez sino que sigue sucediendo, prolongándose y repitiéndose. Se diría que se han alterado las leyes absolutas de la realidad: no transcurre sino que es”* (Adoum, 1982). Idea compleja que rompe con la concepción cronológica y lineal del tiempo y con la idea común de la fotografía como una imagen del pasado, como un “documento” de la historia. Pero al mismo tiempo, ese reconocimiento de otros tiempos posibles y no solo el de la fotografía, está acompañado por una preocupación política por la imagen del indígena, el marginado y sus condiciones de exclusión y pobreza.

En 1982, 1984 y 1986, la Casa de la Cultura Ecuatoriana organiza los primeros encuentros de fotografía Ecuatoriana. El catálogo de la exhibición Umbrales del Arte en el Ecuador relata la presencia de grandes fotógrafos como Pedro Meyer y Graciela Iturbide de México y Mario García Joya de Cuba. La organización de mesas redondas promovió la práctica del ensayo fotográfico en base a un tratamiento formal y unidad de la obra; finalmente señalan “El carácter de registro visual fue transformándose hacia la concepción de la fotografía como arte, insertada en un discurso más amplio e inscrita en las demandas del circuito internacional” (Álvarez, et. al. 2004).

En 1983, el ensayo Huañurca de los fotógrafos Hugo y Francisco Cifuentes ganó el premio Casa de las Américas en Cuba. El veredicto de los jurados describía en estos términos el ensayo: “la alta calidad estética, el coherente discurso, la síntesis alcanzada, el desarrollo temático, su estremecedor impacto, lo hacen merecedor de ser distinguido por sobre todo lo sometido a nuestra consideración”.

Cinco años más tarde, en 1988, el fotógrafo Hugo Cifuentes publica en México bajo el auspicio del Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes de ese país en la editorial Río de Luz el libro: *Sendas del Ecuador*. El prefacio fue escrito por Nela Martínez, intelectual y dirigente del partido comunista ecuatoriano. Martínez, al igual que Adoum, plantea en su texto la necesidad de reflexionar en torno al tiempo: “la fotografía, imagen detenida, así de simple y de complejo. Ola rescatada que se hace perenne y continúa en la corriente que dio lugar a su encuentro. Eclipsa el tiempo presente y lo deja transcribiéndolo al futuro” (Martínez, 1988:8).

Pero también en torno a la fotografía como fuente de conocimiento y verdad sobre las condiciones de olvido a la que fueron sometidos los pueblos indígenas

Las circunstancias no vuelven intemporal al testimonio. La señal está marcada en la entraña de cada pueblo y la anécdota acentúa el carácter de la historia. La ola que ha sido captada no es impar: está dentro del cuerpo fluyente de una sociedad viva, desconocida o discriminada, pero viva; refresca al instante de su presencia y conjuga espacios y tiempos borrándolos o reproduciéndolos. Captarlo sustituye a la palabra. Las ciencias sociales, los etnógrafos, los etnólogos, los antropólogos pueden deducir conclusiones frente a la imagen, pero esta quedará siempre como la fuente. (Martínez, 1988:8)

Si en los años 80 la fotografía buscaba definirse desde la literatura y el compromiso político como documento y como una forma particular de comprender y reflexionar en torno a nuestro propio tiempo, a partir de los años noventa las aproximaciones a la fotografía apelarán a las ciencias sociales y, en particular, a la antropología y la comunicación. Los trabajos de investigación realizados por la fundación TALLER VISUAL dirigido por la fotógrafa e investigadora Lucía Chiriboga serán fundamentales. No solo que rescatara de los archivos privados y públicos fotografías del pasado sino que se propondrá comprenderlas como una restitución necesaria de memoria y representación colectiva desde y a partir de los sujetos representados.

En la introducción a la primera publicación que realizara TALLER VISUAL<sup>23</sup>: *Retrato de la Amazonía. Ecuador 1860-1945*, Chiriboga asume una posición claramente subalterna, contemporánea en la manera de entender la aproximación a la fotografía:

---

<sup>23</sup> Taller Visual. Centro de investigaciones fotográficas y de comunicación. Se constituye en 1990 con el objetivo de investigar, catalogar y preservar la fotografía histórica del Ecuador. Esta dirigido desde su inicio por Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. En 1992, Taller Visual conforma el centro de documentación fotográfica y desde entonces ofrece un sistema de consulta y reproducción al servicio de investigadores y medios de comunicación. Uno de sus principales objetivos es animar procesos de

Hemos querido que esta investigación sea, además de un fragmento de la historia de la temprana fotografía ecuatoriana, una obra, en cierta forma, de exhumación, en la que sus protagonistas retornen con su mundo hecho de resistencias, cambios y diversidad... Estudiar la historia de la fotografía tomada como la imagen/acto que resume lo que el fotógrafo quiso ver, lo que alcanzó a captar con su técnica, y cómo el fotografiado quiso ser visto, inmovilizado frente a la lenta cámara, significa hacer una lectura distinta del pasado... (Chiriboga, 1992:12)

En 1994 la antropóloga Blanca Muratorio edita *Imágenes e imagineros*. Un libro que contiene varios ensayos de reconocidos antropólogos, historiadores y que a partir de la fotografía, entre otras formas de representación visual, explora las formas de representación de los indígenas en los siglos XIX y XX y su articulación a la construcción de los estados nacionales. Muratorio aclara así su posicionamiento teórico

Nuestro referente no es la realidad indígena de una época determinada sino los textos narrativos y visuales que, con sus enunciados y sus silencios, crean imágenes de los indígenas y del rol que estas cumplen en la construcción que los grupos dominantes hacen de la "nación" ecuatoriana en distintos contextos históricos. El Otro es aquí el Indio imaginado, no el Indio como sujeto histórico. Se trata de una perspectiva académica que se centra por una parte en los imagineros y por otra, en las circunstancias culturales e históricas en que las imágenes fueron producidas, lo cual requiere un conocimiento tanto de la cultura de los imagineros como de los imaginados. (Muratorio, 1994:9-10)

En 1999, María Ángela Cifuentes publica una investigación titulada *el Placer de la representación. La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880-1920)* en la que a partir de representaciones visuales, particularmente fotográficas, es uno de los primeros trabajos en ciencias sociales que parten de la representación fotográfica como fuente de análisis sociológico y en los que se intenta poner en juego la fotografía como herramienta de análisis del pasado.

En el año 2000, por iniciativa de algunos fotógrafos, la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica del Ecuador publica una serie de 5 libros de autor. En todos ellos se escriben prefacios que intentan definir las múltiples prácticas fotográficas. La crítica de Arte Trinidad Pérez al referirse a las fotografías de Judy de Bustamante señala:

---

investigación y reflexión contemporánea sobre la historia de la fotografía. Ha publicado cuatro libros: *Retrato de la Amazonia* (1992), *Identidades desnudas* (1994), *Vecinos* (2003) y *Retrato Iluminado* (2005).

Pero, ¿qué historia se representa en estas imágenes? Es aquella historia nuestra, la más antigua, la que las palabras no han registrado pero sí la superficie de los objetos. Si bien esas piedras tienen una historia cronológica (de hecho, su autora acompaña a las fotografías con las fechas de construcción de las tallas), paradójicamente nos producen la sensación de ser imágenes sin tiempo. Guardan los pasos y las miradas de épocas inmemorables y, simultáneamente, tienen un presente en nuestra propia experiencia como espectadores. La serie *La Piedra*: un historia es, en esencia, una propuesta acerca de cómo percibimos el paso del tiempo: como algo ambiguo, presente y pasado a la vez, o remoto e intensamente actual. (Pérez, 2000:10)

Nuevamente está presente una inquietud por el tiempo como una constante en la práctica fotográfica de nuestro país. Pero esta vez y a diferencia de las fotografías comprometidas de Álvarez o documentales de Cifuentes, desde una práctica de la fotografía conceptual. Pero, además, Pérez señala ya el camino abierto por Bustamante hacia una práctica problemática de la fotografía.

ésta es un comentario político pero también uno acerca de un lenguaje fotográfico hiper-sofisticado y manipulable que permite crear imágenes en las que es imposible determinar, a simple vista, qué es un documento y qué es una construcción ficticia. Como mucha de la fotografía actual, problematiza los límites, de por sí borrosos, entre realidad y ficción (Pérez, 2000:10).

Así, quedaba expuesto el problema del documento fotográfico desde la práctica artística contemporánea ecuatoriana. En ese sentido, el aporte del crítico e historiador de la fotografía José Antonio Navarrete fue fundamental para identificar, por un lado, las diferencias epistémicas entre la investigación y crítica fotográfica, de su uso por otras ciencias sociales como la antropología y la comunicación. Por otro lado, Navarrete planteó la posibilidad de dilucidar la mirada de un autor, la del fotógrafo latacungueño Fernando Zapata (1900-1985) desde una perspectiva multidisciplinaria y propia<sup>24</sup>. Pero quizás su aporte más interesante fue el de poner en evidencia algunas tareas urgentes para la historia contemporánea de la fotografía ecuatoriana. Por un lado apeló a la construcción de una historia propia y local:

La investigación histórica de la fotografía ecuatoriana tiene en la actualidad, entre sus tareas principales, la construcción de los relatos alusivos a los procesos específicos de las diferentes prácticas fotográficas, también la artística, según las peculiaridades locales del desenvolvimiento de estas (Navarrete, 2003:17).

---

<sup>24</sup> *Vecinos. Fotografías de Fernando Zapata*. Publicado por el Taller Visual. Estudio introductorio Lucía Chiriboga y José Antonio Navarrete. Taller Visual, Quito. 2003.

Luego anota que la fotografía, a nivel internacional, es un medio de creciente contribución a la elaboración discursiva de las representaciones del mundo y finalmente apunta a la necesidad de desarrollar un análisis crítico de las imágenes:

la información proporcionada por las fotografías, a partir de sus apariencias, sobre formas históricas de prácticas sociales y culturales, se basa en gestos, actitudes, comportamientos, entre otros rasgos que aluden a valores circulantes en tiempos pasados de la biografía de la nación ecuatoriana. El análisis crítico de esta información es importante, por tanto, para el estudio en el país de la historia de la vida cotidiana como de las mentalidades o para decirlo mejor de las representaciones sociales de ideas. A la vez, las apariencias en cuestión brindan un soporte histórico a las discusiones diferenciadas y contextuales de los problemas étnicos, de raza, género, clase, entre otros que ocupan al pensamiento intelectual contemporáneo del país. Así la fotografía **es el lugar** de la investigación histórica de distintas prácticas sociales y culturales. (Navarrete, 2003:18).

La fotografía, como lugar de investigación definida por Navarrete, tiene resonancias muy cercanas a la definición de lugar de memoria para Pierre Nora. Navarrete, inserto en las discusiones contemporáneas sobre memoria y olvido, ratifica la centralidad de la fotografía en los debates contemporáneos sobre historia, sus usos y sus destinos a la posibilidad de reescribirla de manera distinta.

La exhibición *UMBRALES del arte en el Ecuador. Una mirada los procesos de nuestra modernidad estética*, realizada en 2004, fue determinante en la revalorización de la fotografía y en la construcción de una nueva forma de comprenderla desde un contexto más amplio de producción y práctica cultural articulada no solamente al arte, sino a los procesos sociales y políticos del país y la región. En el catálogo de la muestra los curadores señalan:

El debate acerca de nuevas metodologías para el análisis histórico también debe encarar valoraciones de los procesos del arte moderno local, formuladas desde una perspectiva centralista, cuyo resultado se muestra en la rebaja de algunas de las manifestaciones culturales que se desarrollan bajo motivaciones y agendas diferentes a las reconocidas por la institución central, árbitro principal del circuito cultural. De esta tarea surge la necesidad de asumir el estudio de dinámicas culturales regionales que confieran visibilidad y un ámbito de interpretación plausible, para aquellas producciones que no tienen lugar en el relato hegemónico, ya sea porque este pondera el punto de vista andinocéntrico -clave de apelativos como Indianismo o Indigenismo-, porque excluye de la narración histórica devenires menores como la caricatura y la fotografía (ejemplos ilustres para análisis regionales), o porque exhibe la imposibilidad de estos medios, de hacer valer sus propios mecanismos de legitimidad al interior de un discurso de "arte nacional.

Umbrales reinsertaba así a la fotografía y a la caricatura, esos *devenires menores*, en el debate sobre el Arte contemporáneo en el Ecuador. Los historiadores María Elena Bedoya y Ángel Emilio Hidalgo reflexionaron la práctica de la fotografía en Quito y Guayaquil a inicios del siglo XX enmarcada en el discurso de las relaciones de poder y en los contextos en las que son producidas. En el año 2009, la fotografía ecuatoriana del siglo XIX fue declarada como patrimonio cultural del Ecuador y con ello se configuró un nuevo panorama para la investigación de la fotografía ecuatoriana y que pretende impulsar la difusión de la fotografía histórica desde el Estado. Es el caso, por ejemplo, de las publicaciones impulsadas por Irwing Zapater desde la secretaría técnica del Consejo Nacional de Cultura del Ecuador.

Sin embargo, ningún esfuerzo académico a parte del libro *VECINOS* ha intentado aproximarse a la mirada de un fotógrafo. Aquel libro fue el primer estudio en el país, que dedicó más de 30 páginas al estudio y comprensión heurística de una mirada fotográfica: falencias de la academia, trabas de la mirada. Sin duda llama la atención que la tecnología del observador que cambió el paradigma de la representación desde mediados del siglo XIX y cuya influencia en el mundo contemporáneo es irrefutable, no haya sido estudiado y analizado en profundidad en nuestro país.

### **1.7 La práctica de la fotografía más allá de la representación**

En Quito, en 1911, el entonces reconocido fotógrafo José Domingo Laso publica un libro de fotografías titulado *Quito a la Vista*. El libro contiene imágenes de los principales monumentos, plazas y edificios de la ciudad y se organiza como una descripción de lo que hoy podríamos llamar “los atractivos turísticos” de la capital.

Al mirar detalladamente las fotografías, de una gran calidad técnica, uno descubre súbitamente y en algunas de ellas unas rasgaduras que inquietan nuestra lectura perceptiva de la imagen. “Un ruido”, como llamaría la semiótica de la imagen, provocado por un elemento en apariencia externo a la imagen que viene a interferir en nuestras expectativas como lectores de la fotografía. Al mirar con mayor detenimiento uno descubre que las rasgaduras son en realidad *borrones* y que corresponden a personas. Surgen, en un primer momento, una cantidad de preguntas sobre las razones que llevaron a un fotógrafo a borrar de sus imágenes a aquellas personas, pero a la vez



surgen preguntas relativas a esas personas. ¿Quiénes eran y por qué fueron borrados de las fotografías que mostraban la ciudad en 1911?

En la “ADVERTENCIA” introductoria al libro, los editores José Domingo Laso y Roberto Cruz escribieron

... queremos llamar la atención de las personas imparciales hacia el cuidado especial que hemos puesto en ofrecerles una colección de vistas que se halle exenta del principal de los defectos de que, generalmente, adolecen y han adolecido todas o casi todas las fotografías de la capital que han sido tomadas por los turistas extranjeros y que han circulado en el exterior. (...) en sus trabajos aparece como dominante, por no decir exclusivo, el elemento indígena, afeándolo todo y dando pobrísima idea de nuestra población y de nuestra cultura (Laso, Cruz, 1911)<sup>25</sup>

Con la ejecución del borrón, la fotografía de inicios del siglo XX, con su “régimen de verdad” basada en “la continuidad de materia entre las cosas y las imágenes”<sup>26</sup>, fue trastocada y el “régimen de verdad” que se estaba construyendo a principios de siglo en y con la fotografía se desplazó. Aquel régimen de verdad fotográfica y aquel *orden del discurso* emergió en el contexto de los procesos modernizadores que se dieron en Quito desde finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Hacia 1900 la fotografía estaba bien instaurada como una práctica social fuertemente ritualizada. Seguía, en gran medida, los patrones estéticos, el sentido social del gusto (Bourdieu, 2010:51) importado desde Europa como modelo de representación de la pequeña burguesía local. El retrato, inicialmente realizado en formas *cartes de visite*<sup>27</sup>, afirmaba individualidades, destacaba el ascenso social y reflejaba las necesidades y aspiraciones de los clientes burgueses como testimonio de su situación social y sus logros materiales (Poole, 2000:139).

---

<sup>25</sup> AHMC/E. Quito a la Vista. Talleres gráficos de J.D. Laso. S.P. IL., 19 CM

<sup>26</sup> Gunthert André. “Sans retouche” Histoire d’un mythe photographique. Etudes photographiques N22. 2008. France. Cita a André Rouille : “Ce qui ne change rien à la question: pourquoi n’assigne-t-on pas au cinéma le même “régime de vérité” qu’à la photographie, alors que les deux arts partagent rigoureusement la “continuité de matière entre les choses et les images”. Lo que no cambia la pregunta: porque no asignamos al cine el mismo régimen de verdad que a la fotografía, cuando los dos artes comparten rigurosamente, la continuidad de materia entre las cosas y las imágenes.

<sup>27</sup> *Carte de Visite* en castellano tarjeta de visita. El nombre alude por la similitud de su tamaño a una tarjeta de visita. Se trataba de una copia en papel, pegada sobre una montura que media aproximadamente 10x7.5 cm. La *carte de visite* fue el medio privilegiado para popularizar el retrato que era intercambiado y coleccionado. Su éxito fue tan grande que generó una verdadera manía, la “cartomanía”.

Estas imágenes moralmente cargadas poseían lo que el fotógrafo Disderi<sup>28</sup> denominaba “la misión civilizatoria de la fotografía”. Misión que “tendría repercusiones importantes en esa otra misión civilizatoria del colonialismo europeo” (Poole, 2000: 141-142) que realizaría, en la misma forma, miles de *cartes de visite* coleccionables de tipos y costumbres indígenas en América Latina. Las *cartes de visites* de tipos se convertirían en lo que Deborah Poole denominó “imágenes equivalentes” (Poole, 2000:135).

Gracias al desarrollo de la industria fotográfica se dio una democratización del retrato, debido al abaratamiento de los costos de producción y a la posibilidad de la reproducción en serie (Salazar, 2011:15), los estudios fotográficos quiteños de principios de siglo XX, herederos de la tradición del retrato de la *carte de visite*, empezaron a realizar retratos individuales, retratos de familia y puestas en escena en estudio de prácticas sociales como bautismos de la élite criolla quiteña. Junto a la práctica del retrato burgués, la ciudad fue objeto de la fotografía. El tema no era nuevo, Quito había sido fotografiada por viajeros y exploradores y sus imágenes eran piezas de convicción, registro y catalogación.

Con la publicación del *Ecuador en Chicago en 1895*<sup>29</sup> por el Diario de Avisos de Guayaquil, El Ecuador y varias de sus ciudades mostraban sus potencialidades, sus principales monumentos civiles y religiosos o los eventos importantes que en ellas se desarrollaban como, por ejemplo, la inauguración de la estatua de Antonio José de Sucre el 10 de agosto de 1892. Se desplegaba un montaje en imágenes que se

---

<sup>28</sup> André Adolphe Eugène Disdéri, (28 de marzo de 1819 - 4 de octubre de 1889), fue un fotógrafo francés dedicado al paisaje, retrato, desnudo y reportaje. Disdéri es uno de los grandes representantes del retrato fotográfico popular, de corte academicista. Patentó la *carte de visite*. Gisele Freund apunta que fue Disdéri quien popularizaría definitivamente la fotografía “Tuvo una idea genial. Reduciendo el formato, creo el retrato tarjeta de visita que correspondía aproximadamente a nuestro actual formato de 6 x 9 cm. Reemplazo la placa metálica por el negativo de virio, ya inventado desde hacía tiempo, y de ese modo pudo, por la quinta parte del precio habitual, hacer un cliché y entregar una docena de copias. Gracias a ese cambio radical de formatos y precios, Disdéri logró la popularidad definitiva de la fotografía. (FREUND 1993: 57)

<sup>29</sup> **El Ecuador en Chicago** (1894) fue un libro publicado en Nueva York bajo la promoción de uno de los últimos gobiernos llamados progresistas. Fue una memoria de la Exposición Universal Colombina en Chicago efectuada en conmemoración al Cuarto Centenario del Descubrimiento de América en 1893. Los fotógrafos que participaron en la publicación fueron: Báscones (Guayaquil), Till (Guayaquil), Neumane, Salvatierra, Menendes (Guayaquil), Noboa, Ribadeneira (Quito), Albuja, Borja y Ubilla, Kitt & Cia. AHMC/E. El Ecuador en Chicago por el Diario de Avisos de Guayaquil, Ecuador. América del sur. Editor: Nueva York: A.E. Chasmar, 1894. Descripción: xiv, 425 p. "il. ; 32 cm.

desprendía de la visión científica colonial europea y proponía una visión del Ecuador, vista por muchos fotógrafos locales, como un discurso nacional. El libro Ecuador en Chicago “se constituyó en uno de los primeros documentos que vinculó la noción de política editorial con la puesta en escena de las imágenes sobre la nación ecuatoriana” (Bedoya, 2011:64)

Si bien hay una descripción geográfica científica en la primera parte de libro, a partir de la segunda se despliega una descripción de los poderes públicos, la diplomacia, la economía, la instrucción pública, el arte y la industria como un discurso erigido a publicitar las riquezas productivas del territorio y la organización social y política de la nación. Eran imágenes que se anclaban en la retórica política de una ideología nacionalista emergente (Muratorio, 1994:118). A partir de 1895, las transformaciones liberales impulsadas por el gobierno de Eloy Alfaro, el desarrollo de vías, la dinamización del mercado, la separación de la iglesia y el estado, la secularización de la vida social, la eliminación del concertaje y las políticas de educación coincidieron con cambios dirigidos a generar modificaciones urbanísticas y arquitectónicas en la ciudad de Quito (Kingman, 2008:41).

Estas modificaciones introdujeron “límites imaginados” entre la ciudad y el campo y diferenciaron socialmente los espacios (Kingman, 2008:41). Por un lado, las políticas públicas de adecentamiento opusieron la ciudad al mundo rural y, por otro, establecieron una jerarquía al interior de lo urbano quiteño frente a otras ciudades de provincia. Como señala Kingman en su estudio sobre la ciudad,

lo urbano se identificó con determinadas formas culturales, como mecanismos de distinción o como preocupación de las élites por reinventar su origen: las ideas de Patrimonio, los ciclos fundacionales, la Hispanidad. Al interior de lo urbano existía lo “no urbano” (lo indígena) pero era invisibilizado, no se hacía un registro de ello o, en otros casos, se lo asimilaba a la barbarie o a la suciedad, la enfermedad, la anomia. (Kingman, 2008:42)

Uno de los mecanismos de distinción fue lo que Ernesto Capello ha denominado Hispanismo casero: “el proyecto discursivo de españolizar Quito puede ser considerado una manifestación de un movimiento más global: el Hispanismo que consideraba al mundo hispano-hablante como una raza singular, cuya pureza espiritual era la mejor esperanza para redimir al mundo de la decadencia moderna” (Capello, 2004:56).

Otro mecanismo de distinción ligado a la práctica cotidiana del ordenamiento territorial fueron las políticas públicas dictadas por la municipalidad y relacionadas con el ornato de la ciudad. Las que fueron más visibles fueron la edificación del Mercado de Santa Clara en 1904, que mejoró notablemente e higienizó el comercio de abastos (Bustos, 152), la constitución, en 1906, de la empresa de servicio de luz eléctrica (fundamental para la fotografía), en 1908 se iniciaron los trabajos de alcantarillado y agua potable y además la conclusión de la construcción del ferrocarril y hacia 1913 la inauguración del servicio urbano de tranvías. En ese “proceso modernizador se buscó extirpar tradiciones “no acordes al progreso” o en los casos más extremos, un tipo de limpieza social y étnica de sujetos vinculados con el mundo rural” (Bedoya, 2011:65).

Es interesante señalar que en las fotografías de Quito del libro Ecuador en Chicago de 1894 , la ciudad se mostraba *al interior* del paisaje circundante desde puntos de vista de conjunto y, cuando se mostraba desde su arquitectura civil o eclesiástica, la población indígena estaba presente en imagen aunque sin ser particularizada. Por otro lado las imágenes de Quito estaban articuladas, en el montaje narrativo del libro, al campo, a la producción agrícola y a las demás ciudades del Ecuador. Como señala Hernán Ibarra *En El Ecuador en Chicago (1894)*, “emerge simultáneamente una representación escrita y visual de la nación con las particularidades locales, que fija una norma de lo que es una ciudad, diferenciándola de un simple pueblo, y apuntando a realzar las capitales de provincia y los espacios rurales desde la perspectiva de los terratenientes” (Ibarra, 2006:203). Otra publicación muy similar fue la Guía Comercial, Agrícola e Industrial de la República de 1909.

Por el contrario, en el libro de José Domingo Laso, Quito a la Vista de 1911, la mirada que sobre la ciudad se ejecuta está “*exenta del elemento indígena*”<sup>30</sup> y la relación de la ciudad con la geografía del entorno es mínima. El libro es un registro de la ciudad vista desde los cambios que las políticas de ornato provocan, y por otro muestran la incorporación y la asimilación de los criterios públicos en el discurso fotográfico. Para comprender la fotografía del libro de Laso *Quito a la Vista*, es indispensable imaginar

---

<sup>30</sup> AHMC/E. Quito a la Vista. Talleres gráficos de J.D. Laso. S.P. IL., 19 CM. *ADVERTENCIA*.

cómo esas ideas de las políticas públicas que se ejecutan en Quito a principios de siglo, permean en su mirada como una estética y no solamente como la ilustración y registro visual de las políticas de higiene y ornato.

### 1.8 Arqueología de la fotografía: entre el paisaje nacional y el Otro indígena

El montaje visual que mostraba a la población indígena en el libro *ECUADOR EN CHICAGO* de 1894 fue muy distinto a la que hacía el libro de Stübel y Reiss. *INDIANER-TYPEN AUS ECUADOR UND COLOMBIA* en 1888. Este se presenta como un montaje de tipos indígenas asociados al espacio y la geografía. Por el contrario, El *ECUADOR EN CHICAGO* mostraba al indígena al interior de una división política territorial. Esta diferencia es interesante porque permite comprender cómo la mirada nacionalista fue desprendiéndose de la mirada científica colonial europea. No era el indígena “comprendido” visualmente en relación con la geografía, el clima y el entorno natural, sino el indígena “comprendido” al interior de la organización geopolítica de la nación. Sin embargo, los indígenas fueron solo mostrados en nueve fotografías impresas y en cuatro páginas de cuatrocientas cincuenta que tiene el libro.

Esta débil visibilización de la población indígena opera como una forma de encubrimiento como lúcidamente señala Andrés Guerrero:

En la segunda mitad del siglo XIX, ampliada la ciudadanía -potencialmente- hacia aquella población antes reconocida de "indígenas tributarios", se genera un fenómeno contradictorio y singular. El estado ecuatoriano ocultó la existencia de una mayoría étnica de habla no española. Sin embargo, más que desconocer lo que hizo fue difuminar de sus códigos y principios organizativos la presencia de poblaciones étnicamente distintas”, y continúa “este proceso de cambio de la administración étnica de pública a privada y su efecto de **encubrimiento** de los indígenas hay que asociarlo, desde un punto de vista teórico, a las condiciones de la formación de una imagen en tanto que representación mental (Guerrero, 1994:201).

A esta imagen mental de indígena encubierto por el poder político local habrá que confrontarla con las publicaciones de Stübel y del libro *El Ecuador en Chicago* para entender la posterior posición de Laso con respecto a la fotografía y a los indígenas en imagen como representación y borrón.

Como señala Kingman, “en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX se profundizarán los conflictos entre la cultura ciudadana y el mundo indígena. No solo se

trataba de una disputa por las tierras, el agua, los recursos o la utilización de la fuerza de trabajo, sino de una lucha que se libraba en el campo de lo imaginario: que tenía que ver tanto con acciones cotidianas de violencia simbólica como con la definición de valores y sistemas de representación”(Kingman, 2008:347). Al borrar voluntariamente a los indígenas de las fotografías surgía paradójicamente una verdad del sentido porque el borrón<sup>31</sup> es visible y significativo en la representación visual. Podríamos decir entonces que, cuando José Domingo Laso suprimió de sus fotografías la “verdad existencial” de los indígenas habitantes de Quito, apareció de algún modo, una verdad del sentido en esta fotografía particular. Así pretendo dilucidar a partir de esa “verdad del sentido” inscrita en estas imágenes, el rol de la fotografía en Quito en los primeros años del siglo XX.

Blanca Muratorio sostiene que para el estudio de imágenes del pasado es fundamental considerar que “el referente no es la realidad indígena de una época determinada sino los textos narrativos y visuales que, con sus enunciados y sus silencios, crean imágenes de los indígenas y del rol que estas cumplen en la construcción que los grupos dominantes hacen de la “nación” ecuatoriana en distintos contextos históricos. **El Otro es aquí el Indio imaginado**<sup>32</sup>, no el Indio como sujeto histórico”(Muratorio, 1994:9). Cómo imaginar al indio de principios de siglo en las fotografías de Laso si fue borrado. Cómo restituir, ya no en imágenes sino en palabras, no su fisonomía (que a principios de siglo permitió el establecimiento de tipos visuales y la identidad racial de los sujetos (Poole, 2000:157)) sino más bien algo de su memoria como sujetos en su resistencia fantasmal como borrones.

Al ser borrados, paradójicamente, aparecieron. Apariciones, fantasmas, espectros. ¿Pero de que hablan estos espectros? Hablan en gran medida de una mentalidad que, según Kingman, se mantuvo hasta los años sesenta, “a finales del siglo XIX e inicios del XX, se constituyeron buena parte de la cultura política y de los imaginarios que condicionaron el funcionamiento de la vida social hasta los años sesenta del siglo pasado, y que su peso fue tan grande que, en muchos aspectos, esa cultura común continúa gravitando hasta el presente (como negación , pero también como espectro)”

---

<sup>31</sup> Los estudios de semiótica, en particular el Tratado del Signo Visual del Grupo U, permiten comprender el borrón ejecutado sobre las fotografías como un elemento significativo. En este caso desde la forma y la textura. Desarrollaré más adelante el posible contenido simbólico de dicha ejecución.

<sup>32</sup> La negrilla es mía.

(Kingman, 2008:37) y esos espectros **como borrones**, forman parte del problema más amplio de la relación entre poder y representación.

Mercedes Prieto apunta que “el uso de imágenes raciales por parte de la élite del Ecuador sirvió para construir a los indios en su condición de ciudadanos inferiores, que al mismo tiempo los atemorizaban” (Prieto, 2004:79). Las élites, a través de asociaciones civiles como la Academia de Estudios Históricos o la Sociedad de estudios jurídicos de la Universidad Central, elaboran narrativas del pasado aborigen desde las nascentes ciencias de la arqueología y la sociología. Estos discursos se nutrieron de la noción de *raza vencida* que, como señala Prieto, “da cuenta de las sospechas que tenían las elites sobre la población indígena y su futuro y subraya el temor que estos infundían” (Prieto, 2004:80). Pero hay aún algo más en estas imágenes supervivientes

“lo que sobrevive en una cultura es lo más reprimido, lo más oscuro, lo más lejano y lo más tenaz de esa cultura. Lo más muerto en un sentido, porque es lo más enterrado y lo más fantasmal; lo más viviente también, porque es lo más conmovedor, lo más próximo y lo más pulsional. Esa es la extraña dialéctica del *nachleben*<sup>33</sup>” (Didi-Huberman, 2002:154).

Toda imagen fotográfica contiene un mensaje cuyos significados, lejos de ser obvios o transparentes, deben ser leídos dentro de un contexto cultural e histórico específico (Muratorio, 1992) como prácticas cotidianas y maneras de hacer objetos (De Certeau, 1999) en las que se inscriben visual y literalmente relaciones de poder.

---

<sup>33</sup> *Nachleben-Supervivencia*. Es un concepto desarrollado por el Historiador del Arte Aby Warburg y retomado por el filósofo del arte Georges Didi Huberman. Para Warburg, el *Nachleben* (supervivencia) le permitió plantear una historia del arte no cronológica ni evolucionista, dejando de lado la tradición positivista del pensamiento europeo que resumía las épocas artísticas entre esplendor y decadencia y sometidas a un supuesto desarrollo cronológico. Planteó así el problema de la *supervivencia* de formas a lo largo de la historia que aparecen en los pliegues de la historia oficial. El *nachleben* es la supervivencia de formas en el inconsciente colectivo. En su dimensión psicoanalítica, el *nachleben* remite a formas comunes, *Pathosformel*, de la experiencia humana que surgen en el arte como fuerza vital. El *nachleben* fue un problema antropológico fundamental y la pregunta central de su tesis consistía en entender la cultura desde la supervivencia de las formas y manifestaciones del arte a lo largo del tiempo y en culturas diferentes.

CAPÍTULO II  
FOTOGRAFÍA: CIENCIAS, ARTES Y LETRAS<sup>34</sup>



Fig. 3  
Portada de la Revista la Ilustración Ecuatoriana. Revista de Ciencias, Artes y Letras. Año II N 17  
Quito 15 de Enero de 1910. Fototipia Laso.  
Fuente: colección Alfonso Ortiz

## 2 El oficio de fotógrafo

### José Domingo Laso, tipógrafo, editor y fotógrafo. (1870-1927)

José Domingo Laso Acosta nació en Quito en 1870. Queda huérfano de padre muy temprano y a cargo de su Madre Josefina Acosta. Su padre, Tomás Laso Acosta, fue hijo de José María Laso, abogado guayaquileño radicado en Quito, consultor en derecho canónico y muy amigo del padre Vicente Solano. Fue senador por la provincia del Guayas<sup>35</sup>.

<sup>34</sup> La ilustración Ecuatoriana. Revista quincenal de **ciencias, artes y letras**. 1909.

<sup>35</sup> Cartas de Fr. Vicente Solano de la orden de S. Francisco al Dr. José María Laso en los años de 1840 a 1856. Publicadas y anotadas por el presbítero Dr. Manuel María Pólit. Canónigo honorario de la Catedral de Quito. Imprenta del Clero. Quito. 1912.



Tomás Laso fue el encargado de administrar los bienes y haciendas de la familia. En una carta escrita<sup>36</sup> por Luis Eduardo Laso Iturralde, hijo de José Domingo, a su nieto, en un intento por recuperar una memoria desvanecida, escribe

mi abuelo paterno tuvo tres hermanos y tres hermanas, abogados él, y dos de sus hermanos y el otro médico. Se llamaba Tomás y manejaba una hacienda propiedad de la familia y su afición a la agricultura le hizo adquirir otra propiedad en el Oriente. Para iniciar los trabajos en la Selva Oriental se trasladó al Oriente, donde contrajo una fiebre con la que murió dejando a sus dos hijos todavía criaturas. Los hermanos y hermanas sobrevivientes creyeron que la compra de la segunda propiedad, que parece la hizo sin el consentimiento de los hermanos, le había impedido manejar con eficiencia la primera hacienda y que las pérdidas incurridas debía cargarse a la parte que le correspondía de los bienes de familia que consistían en una casa en Quito y la hacienda en Chillogallo. En una palabra, mi abuelita, es decir la viuda y sus hijos (José Domingo y Victoria) no recibieron un centavo de herencia. Mi abuelita paterna desheredada y con dos criaturas se refugian en casa de una hermana suya casada con un señor Baquero. Aunque mi abuelita y mi tía tuvieron morada, tejiendo y bordando, ganaban el pan de cada día<sup>37</sup> (Laso, 1978).

José Domingo Laso estudió desde el primer grado hasta cuando tuvo 12 años en la escuela de los hermanos Cristianos del Cebollar, “en su niñez perteneció al grupo de niños más pobres”. De esa condición económica, José Domingo sería consiente desde muy pequeño y le llevaría a trabajar desde muy joven. Una anécdota contada por su hijo en la carta esclarece el tema y aclara las razones íntimas y personales que lo llevaron a involucrarse con los oficios de las artes gráficas.

la única ceremonia a la que faltó cuando terminaba la escuela, fue a la de su graduación. Refiriéndose a ella nos contaba que la ceremonia de entregarles su diploma de que habían terminado con éxito la instrucción primaria, se verificaba con cierta solemnidad. Asistían un representante del ministerio de Educación y los Padres de Familia. Nos decía que pocos días antes de su graduación, su profesor, anticipándoles detalles de la ceremonia, les sugería que los que puedan vengán con traje nuevo. Mi padre, que había quedado huérfano desde muy tierno, transmitió este pedido a mi abuelita, la que le dijo que no se preocupara porque ella le arreglaría un traje nuevo, y 48 horas le probaba si el traje nuevo le quedaba bien. Fui ahí que se dio cuenta que mi abuelita había recortado un vestido de mi abuelo tratando de adaptarlo a su tamaño. Agrego mi padre que cuando se acercó al espejo y vio que con el nuevo traje parecía un mamarracho, comprendió que mi abuelita carecía de los medios económicos para comprarle un vestido nuevo. Entonces fui a la escuela y le expliqué al Profesor que me excusara de asistir a la ceremonia final,

---

<sup>36</sup> Carta de Luis Eduardo Laso Iturralde a su nieto. Washington, marzo de 1979. Copia facsimilar del original que pertenece a Luis Eduardo Laso. Fuente: colección Laso Iturralde.

<sup>37</sup> Ídem pág. 3

decía, pero le pidió que le entregara su certificado de graduación pues pensaba ir inmediatamente a buscar trabajo para ayudar a su madre<sup>38</sup> (Laso, 1978).

El profesor no solo justificó el pedido de José Domingo Laso sino que al certificado acompañó una recomendación especial al Director de la Escuela de Artes y Oficios dirigida por los Salesianos<sup>39</sup>. Empezó a trabajar en la imprenta y, para 1897, llegaría a ser Maestro de Tipografía y administrador. En esos años conoce a un padre Salesiano italiano “que le comenzó a prestar libros y a interesarle, además de la imprenta, en otras artes gráficas, la fotografía y el fotograbado<sup>40</sup>”. No sabemos nada sobre aquel maestro salesiano que le introdujo en otras artes gráficas pero la referencia nos habla claramente del rol crucial que tuvieron los religiosos en la formación de José Domingo Laso.

Mi padre, tan pronto como comenzó a trabajar compartía con mi abuelita el fruto de su trabajo. Cuando ganaba lo suficiente se casó con Delina Iturralde. Si mi padre fue pobre, lo mismo sucedía con la familia de mi madre: mi abuelita materna Adelaida Iturralde se había casado con un primo del mismo apellido y se había quedado viuda muy joven, con un hijo y una hija. A mi mamá la bautizaron con el nombre de Delina María y por una serie de retratos de ella que tu hermanita María los ha reunido en un álbum, verás que se trataba de una mujer muy bonita. Había nacido en Latacunga, provincia de Cotopaxi, pero decidieron ir a vivir en Quito, donde mi Padre la conoció y se casaron. Toda la familia Iturralde era oriunda de la provincia de Cotopaxi<sup>41</sup> (Laso, 1978).

Si la influencia de los salesianos en el oficio lo llevó hacia la fotografía, serían en buena medida su matrimonio con Delina Iturralde Iturralde, prima del pintor Juan León Mera Iturralde; de Eugenia Mera Iturralde quien se casó con José Gabriel Navarro y de Ángel de Jesús Iturralde quien fue tipógrafo e impresor y durante muchos años estuvo a cargo de la imprenta municipal y su encuentro con el geógrafo Augusto Martínez, el que lo vincule con los círculos sociales, científicos y académicos en Quito a pesar de su inicial condición económica desfavorable.

Algunos años después, una vez que José Domingo inaugurara su propio taller de fotografía y fototipia, habrá un verdadero cruce, circulación, intercambio y movimiento

---

<sup>38</sup> Ídem pág. 3

<sup>39</sup> Carta de Luis Eduardo Laso Iturralde a su nieto. Washington, marzo de 1979. Copia facsimilar del original que pertenece a Luis Eduardo Laso

<sup>40</sup> ídem.

<sup>41</sup> Augusto Martínez fue un destacado geógrafo y naturalista ecuatoriano. Vicepresidente de la Cámara de Diputados, Gobernador del Tungurahua. Director de la Escuela de Artes y Oficios hasta 1896, en donde Laso sin duda lo conoció. En una hoja volante de 1987, Laso se refiere a Martínez como “*el bondadoso señor Martínez*” (EXPLICACIÓN. Hoja volante firmada por José Domingo Laso. BAEP)

de fotografías entre Augusto Martínez y José Domingo Laso. Algunas de las primeras tarjetas postales que imprime en su taller contienen fotografías de paisajes del Ecuador que fueron realizadas por Martínez en sus viajes exploratorios<sup>42</sup>. Analizaré más adelante el rol que cumplieron las tarjetas postales en la construcción de un imaginario particular sobre el otro indígena, el paisaje y Quito y cómo, a través de ellas, podemos percibir la paulatina transformación del rol que cumplían las imágenes. Señalo por ahora que esta transformación no es solamente la de la mirada de Laso sino la de la élite criolla de Quito.

## **2.1 Imagen y Logos. Fotografía de un tipógrafo**

Un nuevo Taller de Fotografía se inaugura en Quito 1899

“Le oí alguna vez a mi Padre que en su juventud no había sino un fotógrafo profesional en Quito que se llamaba Camilo Pérez<sup>43</sup>. Este parece que era hombre de edad avanzada y que había perdido mucho entusiasmo por su trabajo. De ahí que vio en la fotografía una profesión, pero siguió aprendiendo la fototipia y el fotograbado”.<sup>44</sup> En 1899, dos años después de “la explicación” que Laso difundiera en contra de las acusaciones de sedición, inaugura su propio taller de fotografía. “Fotografía Laso”. Ubicado primero en la Carrera Bolívar N12, se instala definitivamente en el centro económico de la capital, en la Carrera Venezuela N49, entre la calle de las Escribanías (actual Chile) y la calle Mejía. Como cualquier otro estudio de la ciudad, el trabajo principal consistía en la realización de *cartes de visite* y retratos de la burguesía local, de las autoridades religiosas y políticas como el del Arzobispo de Quito González Suárez o el del Presidente Eloy Alfaro pero también de los círculos culturales y literarios (fig. 4,5 y 6).

---

<sup>42</sup> Una de las metodologías utilizadas para describir la genealogía de las fotografías de Laso, fue la observación y comparación de cientos de imágenes de otros autores. Pude así descubrir cómo las realizadas por Augusto Martínez habían sido impresas como tarjetas postales por José Domingo Laso.

<sup>43</sup> En realidad habían más fotógrafos en Quito además de Camilo Pérez. Pero la referencia parece evidenciar vacíos de la memoria y en el notable éxito que tuvo este fotógrafo. Según Eduardo Kingman en 1894 había dos locales de fotografía registrados y en 1914, ocho.

<sup>44</sup> Carta de Luis Eduardo Laso Iturralde a su nieto. Washington, marzo de 1979. Copia facsimilar del original que pertenece a Luis Eduardo Laso.



fig. 4.  
Talleres de fotografía y fototipia de J. D. Laso. Tarjeta postal publicitaria.  
Fototipia Laso. Fuente: BAEP



fig. 5 y fig. 6  
Ilmo. Sr. Federico González Suárez. Arzobispo de Quito. Positivo sobre papel y tarjeta postal iluminada.  
Fototipia Laso. Fuente: BAEP

El oficio de tipógrafo vinculó a Laso con la literatura y resulta sorprendente descubrir cómo la idea de “autoría<sup>45</sup>”, que en la fotografía no se había establecido del todo, estaba ya presente en la tipografía. Muchos libros impresos por la Escuela de Artes y Oficios no solamente llevaban el sello del taller donde fueron sido realizados, sino que además indicaban claramente el nombre del “maestro” que lo había ejecutado. Así, en un libro de 1897 del periodista Manuel J. Calle , *Historia de un Crimen*, se lee: Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios por José D. Laso 1897.(fig.7)

<sup>45</sup> El problema de la autoría en la producción fotográfica en el Ecuador está aún por dilucidarse. Trataré este problema en el capítulo 3 cuando analice las tarjetas postales producidas por los Talleres de Fototipia Laso.

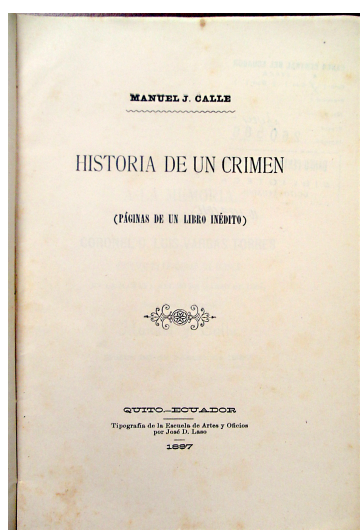


fig. 7.

Portada del libro *Historia de un crimen* de Manuel J. Calle.  
Quito-Ecuador

Tipografía de la Escuela de Artes y Oficios por José. D. Laso. 1887. Fuente: Fondo Jijón AHMC

La tipografía es mirada, “a veces asume funciones decorativas pero siempre garantiza la legibilidad de logos” (Filpe, 2007:1). Pero además del vínculo con el texto escrito y con la afirmación de la autoría, las funciones decorativas cumplieron un rol clave en la posterior puesta en escena de la fotografía de Laso: desde anuncios publicitarios de su taller, marcas de agua en las fotografías o portadas de sus libros, fue todo un despliegue gráfico el que se puso en marcha. A diferencia de otros fotógrafos de la época, como Remigio Noroña, por ejemplo, que se limitaba a firmar sus imágenes de manera clara pero sencilla, Laso elabora un verdadero **dispositivo de mostración**<sup>46</sup> de las fotografías.

Texto, tipografía y fotografía serán parte sustancial de su oficio. Si la tipografía añade un valor decorativo y por lo tanto estético-ideológico y simbólico, el texto acompañará, como una constante, a las fotografías de Laso. Señalo por ahora que *es evidente que incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía no es una estructura aislada: se comunica por lo menos con otra estructura, que es el texto (título, leyenda o artículo) que acompaña a toda fotografía (periodística)* (Barthes, 1961:130).

---

<sup>46</sup> Utilizo el término *dispositivo* siguiendo a Foucault y a Agamben, : como una entidad compleja en la que se entrecruzan relaciones de poder, intereses, deseos en vista a provocar algo en un sujeto. En este caso en el moderno observador de imágenes.

Es en esa dinámica, en esa dialéctica entre fotografía y texto-tipografía, en la que las fotografías e imágenes de Laso despliegan su visibilidad. Así el dispositivo de mostración no es solamente la imagen fotográfica sino también un soporte y un medio que comunica y en el que se articulan la imagen fotográfica, la leyenda explicativa, el diseño y la tipografía. (Fig. 8,9,10,11,12 y 13). Esta conjunción es lo que, para la época, se denominaba Artes Gráficas y que además incluía las tecnologías de reproducción e impresión.

Durante mi investigación descubrí una variedad importante de aplicaciones y diseños del taller de Artes Gráficas de J. D. Laso inspiradas de una estética *Art Nouveau*. Pero el “dispositivo de mostración” de Laso, con toda su estética modernista, no solamente hay que entenderlo desde un sentido meramente formal como veremos a continuación.



fig. 8  
Retrato de estudio, niña.  
Papel a la gelatina. Tarjeta  
de visita.  
Fuente: colección Oliver  
Echeverría



fig. 9  
Juegos infantiles. Quito a la Vista 1911.  
Fototipia sobre papel.  
Fuente: AHMC/E



fig. 10  
Monumento a los Próceres de  
la Independencia. Tarjeta  
postal iluminada.  
Fuente: colección Laso  
Ituralde



fig. 11 Detalle

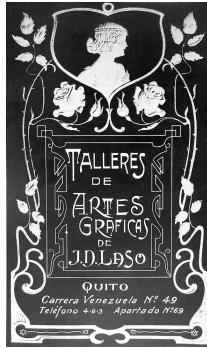


fig. 12  
Anuncio publicitario. *Monografía Ilustrada de la Provincia de Pichincha*. 1922  
Fuente: AHMC/E



fig. 13  
Anuncio publicitario. *Monografía Ilustrada de la Provincia de Pichincha*. 1924.  
Fuente: AHMC/E

## 2.2 El mapa como dispositivo de mostración

En 1903, el taller de fotografía de José Domingo Laso colabora en la realización de un mapa de la ciudad (Fig. 14). Ernesto Capelo señala que “*la expansión de una cultura visual dedicada a fomentar la inversión internacional concretó la posibilidad de crear un mapa destinado para el exterior. El comerciante Julio Esau Delgado contrato al ingeniero norteamericano Henry Grant Higley en 1903 para levantar una vista panorámica de este tipo.* (Capello, 2010:106). Según el historiador Ernesto Capelo, a inicios del siglo XX se publicaron más mapas de la ciudad de Quito que de otra ciudad del Ecuador y esto, según Capello, por dos razones: “la posición de Quito como el centro administrativo del país y la expansión de una economía turística ligada a su arquitectura monumental y a su posición ecuatorial” (Capello, 2010: 104).

En el plano de Hingley hay un anuncio comercial del taller de fotografía de Laso, en ese entonces ubicado en la Carrera Guayaquil N 99. Pero hay algo más interesante aún: un minucioso análisis iconográfico me permitió descubrir que de las ocho “viñetas fotográficas”, cinco al menos fueron realizadas por José Domingo Laso. (Esas cinco imágenes fueron publicadas en forma de tarjetas postales que tienen el sello que identifica al taller de fototipia Laso). Las imágenes de Laso participaban así en la construcción *cronotópica* de una ciudad “moderna” y turística.

Lo más impresionante del plano de Hingley es la forma en que muestra el paisaje monumental dentro del ámbito quiteño, el cual todavía se podría considerar vigente. Un análisis iconológico del panorama revela una ciudad a la vez tradicional y moderna, de manera más directa que la obra de Pérez”. (Capello, 2009: 131, 2010: 107).



fig. 14.  
Plano de Hingley. Quito, 1903.  
Fuente Daniel Andrade

El plano de Hingley es todo un dispositivo de mostración. Es un plano acompañado de anuncios comerciales, referencias visuales fotográficas y textos descriptivos de los principales edificios civiles y eclesiásticos de Quito, anuncios comerciales con tipografías propias. Opera como un montaje complejo y completo. El anuncio de un taller de realización de imágenes no solamente es un anuncio comercial que nos habla ya de una pequeña pero importante “economía de la fotografía<sup>47</sup>” en la ciudad, es también una demostración de Quito como un lugar potencial para hacer imágenes, para ser consumida y mostrada.

El historiador Ernesto Capello (2005), en su estudio *City Fragments Space and Nostalgia in Modernizing Quito, 1885-1942*, ha aplicado la noción de cronotopo de Bajtin para analizar la pugna entre modernidad y tradición en Quito a comienzos del siglo XX. El concepto, desarrollado inicialmente por Bajtin para estudiar la literatura de

<sup>47</sup> En el censo de Quito de 1906 se menciona la existencia de 11 fotógrafos. En la guía Comercial y Agrícola del Ecuador de 1909 se destacan los siguientes nombres de fotógrafos: José Domingo Laso, Juan León Mera Iturralde, Roberto Ponce, Carlos Proaño, Benjamín Rivadeneira y Ricardo Valenzuela. (Bedoya, Novillo, Salazar 2011:18)



Rabelais, se refiere a una configuración particular del tiempo y el espacio narrativo. Capello logra establecer algunos cronotopos, *Quito como mitad del mundo* o *Quito fantasmagórico*, como metáforas sociales alrededor de las cuales se articulan alianzas socioculturales y se concreta una identidad pública. Para Capello “los cronotopos establecidos durante esta época marcaron tanto la forma física y social de la ciudad como el imaginario cultural” (Capello, 2009:128). Ese imaginario está atravesado también por el *temor* y establece una dialéctica con la producción de objetos visuales. ¿Acaso la fotografía no es una metáfora social alrededor de la cual se concreta una identidad pública? La fotografía puede ser vista, en este sentido, como un microcronotopo: una configuración particular de tiempo y de espacio en la que se condensa, por decirlo de algún modo, una dialéctica entre fotografía e ilusión de modernidad. Más adelante dilucidaré el tramado tiempo-espacio en la representación fotográfica como un elemento central a partir del cual es posible dilucidar la especificidad de la mirada de Laso.

### **2.3 Fotografía: entre ciencia y literatura.**

La cercanía de Laso con la producción literaria lo llevó a vincularse con escritores, historiadores y periodistas. En aquellos años, litografía, fototipia y fotograbado estaban estrechamente ligados a las nuevas formas de concebir la literatura. Celiano Monge, en la presentación de la revista *La Ilustración Ecuatoriana*, fundada por Laso en 1909, señalaba que la influencia recíproca entre el grabado y la fotografía *constituyen en nuestros días la más hermosa manifestación de la cultura literaria*. El teórico François Soulages nos recuerda “sin palabra, la imagen fotográfica se nos escapa, es esquiva, Esta es la razón por la cual la literatura a veces será la sirvienta (y dialécticamente la amante) de la fotografía” (Soulages, 2008:89).

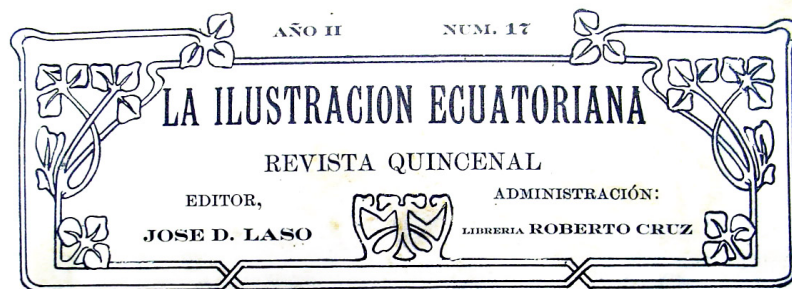


fig. 15.  
Detalle encabezado *La Ilustración Ecuatoriana*  
15 de enero de 1910.  
Fuente: colección Alfonso Ortiz

En febrero de 1909 aparece por primera vez la revista la *Ilustración Ecuatoriana*. Una revista quincenal, de Ciencias, Artes y Letras, que se autodefinía como moderna. Fue una de las primeras en publicar permanentemente fotgrabados con reproducciones de pinturas, caricaturas y fotografías. Fue fundada por José Domingo Laso, Celiano Monge, Enrique Ródenas y el editor y librero Roberto Cruz. Durante los dos años que la revista circuló en Quito fueron también sus editores Isaac Barrera, Nicolás Jiménez, Alfonso Moscoso y Cristóbal Gangotena. Pocos meses después, estos intelectuales, historiadores y periodistas fundarían, junto al Arzobispo de Quito González Suárez, la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos el 7 de julio de 1909.

El primer director de la *Ilustración Ecuatoriana*, el historiador Celiano Monge, describe así la nueva revista

desde hace algún tiempo hemos acariciado del pensamiento de fundar en Quito una Revista, que en lo posible reúna las condiciones modernas que le hagan aceptable bajo el punto de vista artístico y literario. Para nuestro propósito entraban en cuenta los valiosos elementos que pueden proporcionarnos tanto la Escuela de Bellas Artes como los Establecimientos particulares de los señores José Domingo Laso y Enrique Ródenas; pues una Revista sin el prestigio e interés que comunican las ilustraciones de litografía, fototipia y fotgrabado, de fotgrabado sobre todo, no llega a ser en los tiempos que alcanzamos la rival de libro y las colecciones de versos<sup>48</sup> (Monge, 1909).

---

<sup>48</sup> *Principiamos* por Celiano Monge. *La Ilustración Ecuatoriana* Año I. Número 1. Quito febrero 20 de 1909. Edición facsimilar. Colección de revistas ecuatorianas. Volumen XLI. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito. 1988

Luego señala “ningún móvil de lucro informa nuestros propósitos. El Sr. Laso, que es el más decidido promotor de esta publicación, al asociarse a sus dos compañeros de labor, sólo ha tenido en mira contribuir a la mayor expansión del espíritu en la esfera del Arte, convencido de que con el aumento de los órganos de la Prensa se aumenta la cultura literaria, que es el reflejo del adelantamiento social de las naciones”. *La Ilustración Ecuatoriana* es una de las primeras revistas ilustradas permanentemente con fotografías y en las que se ejecuta una combinación *moderna* de tipografía, artes gráficas, caricatura, literatura y divulgación científica<sup>49</sup>. A partir de aquel trabajo conjunto entre literatos, historiadores, críticos y fotógrafos, es posible imaginar una mirada influenciada por el movimiento cultural de la época. Por un lado, en la obra de José Domingo se perciben ciertos principios formulados por los poetas y críticos de la época: un ideal de belleza al que apelaron fervientemente, una autonomía del arte que reclamaron y una particular sensibilidad del artista moderno que desarrollaron<sup>50</sup>. Quizás algunas claves para comprender la fotografía de Laso están en el ensayo del propio Isaac Barrera sobre el Modernismo:

El Modernismo es una materia cósmica en evolución. Ha tomado de los mundos de lo bello lo más exquisito para formar un mundo ideal e inimitable (...) Es algo depurado como una esencia y comprimido, por lo tanto, al mismo tiempo que es grande e inmenso como la belleza del mundo y de los espacios (Barrera, 1993:72).

Cuando observamos las fotografías publicadas en la revista y que luego harán parte también del montaje visual desplegado en sus libros, nos encontramos con imágenes que recogen “los paisajes y monumentos más hermosos (...) las industrias y la belleza espléndida del suelo ecuatoriano, ofrecen objetos dignos de ser perpetuados por el arte” (Laso, Cruz 1912)<sup>51</sup>. Ese modernismo literario descrito por Isaac Barrera permeaba en las fotografías de Laso como un indicio de las nuevas búsquedas estéticas pero aún de

---

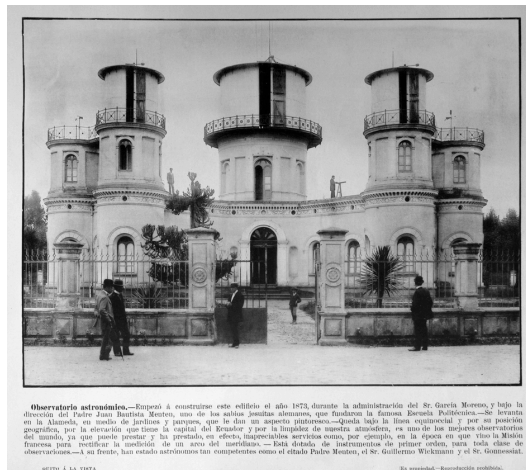
<sup>49</sup> Es interesante señalar el trabajo de María Elena Bedoya, *Espacios perturbadores del Humor, Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*. El trabajo permite comprender cómo la caricatura comienza a visibilizarse como forma de transgresión del poder desde el humor y la ironía, vinculada a los procesos de cambio y al paulatino apareamiento de una esfera pública de opinión articulada al surgimiento de las revistas ilustradas. Por otro lado, según una nota de condolencias y publicada en la primera plana del diario el Comercio de Quito el 28 de mayo de 1927, por la muerte de José Domingo Laso, los editores señalan, como dato importante de la biografía del fotógrafo, su pasión por el coleccionismo de caricaturas.

<sup>50</sup> Estos conceptos han sido lúcidamente desarrollados por Gladys Valencia en su libro: *El círculo modernista ecuatoriano, crítica y poesía*. UASB-Ediciones Abya-yala, Quito.2007. Por la historiadora Trinidad Pérez en su artículo: *Nace el arte moderno, espacios y definiciones en disputa (1895-1925)*, FLACSO 2010 y Mireya Salgado en su investigación *La Escuela de Bellas Artes*, Instituto de la ciudad 2012. Trataré este tema más adelante

<sup>51</sup> BAEP. *ADVERTENCIA. Quito a la Vista*. Primera entrega. 1911. Editores José Domingo Laso y Roberto Cruz. Talleres de tipografía y fototipia Laso. Quito

manera tímida. Los literatos modernistas eran mucho más jóvenes que Laso y en la fotografía sería el cuencano Emmanuel Honorato Vásquez, 25 años más joven que Laso, el que lleve la fotografía hacia un campo de experimentación cercano al modernismo fotográfico bucólico.

En la Revista se publicaron también los primeros artículos de divulgación científica del *distinguido geólogo y naturalista D. Augusto N. Martínez*<sup>52</sup> acompañados de sus fotografías. Es interesante descubrir que, en la misma época, Laso realizó una cantidad considerable de fotografías del Observatorio Astronómico que Martínez dirigía. Las fotografías del Observatorio, ubicado en el parque de la Alameda, se presentan como una verdadera escenificación de la mirada astronómica y geográfica y fueron publicadas no solo en la revista sino también como tarjetas postales y en sus libros sobre la Ciudad (fig. 16)<sup>53</sup>.



*Observatorio astronómico.*—Empieza a construirse este edificio el año 1874 durante la administración del Sr. Gerónimo Moreno, y bajo la dirección del Padre Juan Bautista Merino, uno de los sabios jesuitas alemanes, que fundaron la Escuela Superior Politécnica.—Se levanta en la Alameda, en medio de jardines y parques, que le dan un aspecto pintoresco—dentro todo lo tiene equipado y por su posición geográfica, por la elevación que tiene la capital del Ecuador y por la limpidez de nuestra atmósfera, es uno de los mejores observatorios del mundo, ya que puede verse y al presentarse en otros lugares serenos como, por ejemplo, en la época en que vino la Misión francesa para investigar la cuestión de un arco del meridiano.—Está dotado de instrumentos de primer orden, para toda clase de observaciones.—A su frente, han estado sacados sus componentes como el célebre Padre Merino, el Sr. Guillermo Wichmann y el Sr. Göttsche.

*fig. 16.*  
*Observatorio Astronómico. Quito a la Vista. 1911*  
*Fototipia Laso*  
*Fuente: AHMC/E.*

También aparecerán en la revista los primeros artículos de divulgación histórica de Celiano Monge y Cristóbal Gangotena sobre la historia del templo de San Francisco, el Palacio de Gobierno, las biografías de Eugenio Espejo y Antonio José de Sucre,

<sup>52</sup> Observatorio Astronómico. Artículo de Celiano Monge. La ilustración Ecuatoriana N6. 5 de mayo de 1909.

<sup>53</sup> Es interesante observar como los personajes están dispuestos en la fotografía del Observatorio: son siete personajes, cinco de ellos están ubicados en el portón de entrada del edificio y uno de ellos observa a otros dos que están en el en el techo. El de la izquierda tiene además un telescopio quizás dispuesto para su uso, quizás solamente para el tiempo de una toma fotográfica.

conmemoración de fechas cívicas como el 24 de mayo o el 9 de octubre y números especiales dedicados a la Semana Santa católica.

Pero los indígenas no están presentes en las páginas de la *Ilustración Ecuatoriana*. En los 38 números que fueron publicados entre 1909 y 1910 hay solo dos fotografías de indígenas: el retrato de un niño con un rondador con viñeta circular y realizado en estudio y una imagen del fotógrafo Alfonso Mena Caamaño de dos niñas pequeñas alrededor de un rebaño de ovejas. En la mirada materializada en la *Ilustración Ecuatoriana* confluyen y se evidencian los nacientes discursos de la Geología, la Historia y la Literatura que ocultan e invisibilizan, una vez más, a la población indígena.

Pero lo que también se evidencia en las fotografías publicadas no es solamente el proceso de exclusión e invisibilización del indígena en las revistas ilustradas para lectores urbanos y blanco mestizos, sino el apareamiento de una nueva forma de ver y mirar, ligada al apareamiento de la fotografía instantánea. Lo que brota en estas imágenes es el desvanecimiento de la pose. Trataré más adelante las implicaciones que tuvo el **advenimiento del instante** y la mejora de las tecnologías de registro de imágenes.

## **2.4 Fotografía, fotograbado y la Escuela de Bellas Artes**

Una nota aparecida en la revista de la Escuela de Bellas Artes apunta “*en el curso de 1908 a 1909 se establecerá la clase de fotograbado<sup>54</sup> bajo la dirección del profesor señor José Domingo Laso, quien, con el objeto de perfeccionarse en el ramo, salió para Europa contratado por el supremo Gobierno, con la obligación expresa de regresar dentro del termino de medio año, para implantar dicha sección en la Escuela*” . Sin embargo en el testimonio de su hijo hay no solo una referencia a Francia sino a España: “*años más tarde, con sus ahorros logró hacer un viaje a Europa. Visitó Francia y España y en este último país, consiguió trabajo en la Casa Editorial Espasa, donde vio*

---

<sup>54</sup> Fotograbado. Procedimiento de grabar un clisé fotográfico sobre planchas de cinc, cobre, etc. Una vez obtenido grabado sobre metal, la matriz permite reproducir una gran cantidad de imágenes fotográficas sobre distintos tipos de papel.

*ya maquinarias avanzadas y métodos de trabajo más modernos. Fue ahí donde aprendió el fotograbado*".<sup>55</sup>

Sin embargo, este viaje tuvo una importancia capital para José Domingo Laso. La incorporación de nuevas tecnologías de reproducción de imágenes y su vinculación con la escuela de Bellas Artes le permitieron, por un lado, incursionar en la producción de libros y revistas y, por otro, relacionarse directamente con el pensamiento y la práctica artística que, bajo la tutela del catalán Víctor Puig primero, y luego de José Gabriel Navarro, se estaba desarrollando desde la Escuela de Bellas Artes.

¿Qué "miró" Laso en España y en Francia en 1908 y de qué manera eso determinó su manera de mirar la ciudad, al paisaje y al indígena? Solo puedo basar mi reflexión en conjeturas poco científicas. Su viaje coincide con el que hace Jacinto Jijón y Caamaño para aprender del científico francés Paul Rivet las técnicas de la arqueología. Sin embargo, sabemos lo que sucedió exactamente después de su viaje :

A su regreso de Europa comenzó a hacer fotograbados ya que logró aprender en España, donde – como digo – logró adquirir trabajo. Sus ahorros le sirvieron para traer los elementos indispensables para un pequeño taller pero como no había ninguno en el Ecuador, sus clichés no tenían clientes porque los periódicos nunca llevaban ilustraciones. Para que no se dañaran ácidos y otras sustancias químicas que había traído, tuvo que fundar una revista a la que le llamó " La Ilustración Ecuatoriana". Él dirigía la parte gráfica y para la Sección Literaria pidió el concurso de distinguidos intelectuales de ese tiempo <sup>56</sup> (Laso, 1978).

José Domingo Laso, becado por el Gobierno de Eloy Alfaro, regresa de su viaje para hacerse cargo de la clase de fotograbado. En el Informe presentado por el Director de la Escuela, Víctor Puig, correspondiente al año escolar de 1908 a 1909, se indica "Respecto a la clase de fotograbado, para la cual se contrató al Sr. José Domingo Laso, debo exponer, que, dicho señor está dispuesto a cumplir su compromiso y solo espera que la Escuela tenga los materiales necesarios y respectivo local para tomar posesión de su puesto".<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> BAEP. Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes correspondiente al año escolar de 1908 a 1909. Revista de la Escuela de Bellas Artes. 1911

<sup>56</sup> Carta de Luis Eduardo Laso Iturralde a su nieto. Washington, marzo de 1979.

<sup>57</sup> BAEP. Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes correspondiente al año escolar de 1908 a 1909. Revista de la Escuela de Bellas Artes. 1909.

Laso vive de cerca el proceso de refundación de la Escuela de Bellas Artes dado a partir de 1904. Aquella refundación se enmarcaba en el proyecto político Liberal, como el primer esfuerzo de institucionalización del arte a principios de siglo en el país (Salgado, 2012:11, Pérez, 2010:39) y respondía a la necesidad de instauración de un sistema moderno de arte y cuyo principio general se basaba en la diferenciación de las bellas artes de la artesanía, las artes mecánicas y las industriales. Como señala Mireya Salgado en su reciente estudio sobre la Escuela de Bellas Artes de Quito“ *el concepto moderno de arte que se promueve esta íntimamente asociado a la necesidad de instalar un imaginario productivo en una nación de industrialización apenas incipiente.* (Salgado, 2012:10)

En el mismo informe presentado por Puig, este anota “ Bien conocida es la protección que ha dispensado el Supremo Gobierno a esta Escuela y no dudo que, considerando el Fotograbado como factor importante en las artes industriales, prestará en esta ocasión el mismo apoyo, ya que el Fotograbado figura en el Plan General de la Enseñanza de la Escuela” (Puig, 1906)

Historiadoras como Salgado (2012), en su estudio sobre *La Escuela de Bellas Artes*, Pérez (2010), en su artículo *Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa 1895-1925* o Kennedy, han estudiado a profundidad el rol que cumplió la Escuela de Bellas Artes en el procesos de construcción de un imaginario de nación y modernidad. Simplemente quiero señalar aquí la presencia y vinculación de José Domingo Laso a la Escuela y a los conceptos sobre las bellas artes y artes industriales que están en disputa en esos años.

Como parte de los procesos modernizadores, el régimen liberal promovió la creación de un sistema moderno de las artes como parte de su proyecto político cuyos ejes fundamentales giraban en torno a la educación y a la producción (Pérez, 2010: 39, Salgado, 2012:1). Dentro de esas políticas educativas se refundó la Escuela de Bellas Artes en 1904 y el nuevo sistema estuvo basado en la idea de especializar y compartimentar las bellas artes de las artes industriales como la tipografía, la litografía, el fotograbado y la fototipia. Como señala Trinidad Pérez, la fotografía y las artes gráficas entraron fuertemente en escena dentro de este periodo y trajeron consigo un

cuestionamiento a este modelo diferenciador. ¿Se las podía incluir en la estrecha definición de bellas artes o eran, más bien, parte de las artes mecánicas?

Principios de belleza, originalidad e ideal fueron claves en la afirmación de las Bellas Artes en su búsqueda de diferenciación de las artes industriales. Sin embargo, la fotografía no fue definida claramente y se la valoraba con criterios ambiguos (Pérez, 2010:64). A mitad de camino entre Arte y arte industrial, los fotógrafos y editores de libros y postales buscaron definirla entre la dimensión *abstracta, inmaterial y espiritual* con que se definía al arte y el utilitarismo del arte industrial. Es importante señalar que estas definiciones nunca se presentaron de manera explícita y ningún crítico o historiador del arte escribieron explícitamente sobre fotografía. Existen referencias diluidas en los libros de Laso, una que otra mención en los anales de la Escuela de Bellas Artes, algunos anuncios publicitarios o en poemas en las revistas ilustradas. Ni el historiador del arte José Gabriel Navarro, que ilustró sus libros con gran cantidad de fotografías<sup>58</sup> reflexionó en torno a la fotografía. Esta ausencia estaba relacionada al frágil estatuto de la fotografía en el momento en el que había *definiciones en disputa* en torno al arte.

## 2.5 El parecido es el alma de la fotografía

Sin embargo, una definición que germina para la fotografía quiteña en esos primeros años del siglo XX es la de *El Parecido*. Una de las páginas de la segunda edición del libro *Quito a la Vista*, fue dedicada a reconocer las cualidades de los retratos de Benjamín Rivadeneira<sup>59</sup> y los editores Laso y Cruz anotan:

*El Sr. Rivadeneira trabaja más de treinta años y sus obras se distinguen por aquellas cualidades que, como **el parecido con el original, son el alma de la fotografía***<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> Los libros de José Gabriel Navarro contienen una cantidad considerable de fotografías. La mayoría fueron realizadas por el taller de fotografía Laso. Hacia 1918 trabaja en el taller el hijo mayor de José Domingo Laso, Alfonso, que realizaría la gran mayoría de fotografías del célebre libro de Navarro *LA ESCULTURA EN EL ECUADOR*. La falta de reflexión en torno a la fotografía en aquella época, es sin duda, un tema por ser investigado, sin embargo excede el alcance de este trabajo.

<sup>59</sup> Benjamín Rivadeneira (1855-1936). Fotógrafo quiteño, contemporáneo de José Domingo Laso, fue reconocido como uno de los mejores fotógrafos de su época. Recibió una medalla de oro por sus imágenes en la Exposición Nacional del Ecuador de 1892, colaboró con sus fotografías en la edición del libro *ECUADOR EN CHICAGO* de 1895 y realizó una cantidad importante de retratos de la élite quiteña.

<sup>60</sup> *Quito a la Vista*. Primera edición. 1914. José Domingo Laso y Roberto Cruz. Las cursivas son mías.



Este texto acompaña un collage de retratos fotográficos que aparecen publicadas en el Álbum. Sin embargo no era una noción nueva, en los anuncios publicitarios de los primeros Daguerrotipos aparecidos en Francia y Bélgica hacia 1842 se podía leer:

PORTRAITS AU DAGUERREOTYPE  
D'UNE RESSEMBLANCE GARANTIE PARFAITE  
S'adresser à M. Hock, rue des Brasseurs, n° 503<sup>61</sup>.

RETRATOS AL DAGUERROTIPO  
GARANTÍA DE PARECIDO PERFECTO  
Dirigirse a M. Hock, calle des Brasseurs, n 503

Una noción antigua de 69 años definía la fotografía en 1911. Sin embargo, esto no solamente habla de un tiempo dilatado en el que las ideas europeas eran asimiladas por fotógrafos quiteños, sino también de la reincorporación de una definición crucial que aparece el momento en el que la sociedad blanco-mestiza establece criterios de distinción y diferenciación social asociadas a las ideas de progreso y modernidad urbana (Kingman, 2000:38). Como señala el historiador Manuel Espinoza Apolo, los signos y estrategias de distinción de los sectores altos de Quito en la primera mitad del s. XX tenían como elementos centrales la decencia, el buen gusto, lo chic y el porte señorial (Espinoza, 2003). La fotografía había modelado una historia de las apariencias a partir de lo que significaba **verse bien** en un retrato. En este sentido, el *Parecido* que Laso utiliza para definir la fotografía supone más bien una relación entre las cualidades morales y sociales de los sujetos representados y a una forma particular de verse que una cuestión de realismo y un mimetismo simple como reproducción exacta del mundo de las apariencias visibles.

---

<sup>61</sup> «*Messieurs les artistes daguerréotypes*» et les autres : les origines de la photographie à Namur. Marie-Christine Claes et Steven F. Joseph Artículo publicado en De la Meuse à l'Ardenne, 22, 1996, p. 5-28.



*fig. 17*  
*Retrato de un religioso. Papel a la gelatina iluminado*  
*16,9 x11,5 cm. Formato Gabinete.*  
*Fotografía Laso.*  
*Fuente: ATV/Q*

El parecido, como aparición de lo visible, se juega entre el estudio, la pose y el gesto. El telón de fondo de un estudio de fotografía es, en los retratos fotográficos del siglo XIX e inicios del XX, la marca distintiva de un fotógrafo, se podría decir incluso que es su firma<sup>62</sup>. Pero ¿qué contiene ese fondo o qué está adherido a él como imagen pintada? Un bosque difuminado con follaje poco detallado, una columna a la derecha y una entrada de luz que viene de la parte superior izquierda y desde el eje posterior. La fuente de luz que ilumina al religioso viene de la parte superior a la derecha y es también un signo distintivo del taller. Sin luz artificial de estudio, los fotógrafos y en especial Laso, trabaja en el último piso de una casa ubicada en la calle Venezuela que poseía un domo de vidrio por el que entraba la luz natural<sup>63</sup>. Los contrastes y las sombras se manejaban

---

<sup>62</sup> “Las opiniones de los artistas difieren mucho con respecto a los fondos. Cada uno tiene una manera especial de producirlos y a menudo es a través de ellos que se reconoce el trabajo de tal y cual ya que están marcados por una factura original y propia”. Portraits au crayón au fusain et au pastel obtenus au moyen des agrandissements photographiques. C. Klary. Paris.1904. Pág. 52. El libro mencionado perteneció a José Domingo Laso. Fuente : colección Laso-Iturralde.

<sup>63</sup> Entrevista realizada a José Laso, nieto de José Domingo. En la actualidad, esa casa desaparecida corresponde al edificio construido en los años setenta de los almacenes el Globo. En los anuncios publicitarios se puede leer la dirección exacta de su taller calle Venezuela N66. También Fernando Jurado Noboa anota en su libro Calles, casas y gente del Centro Histórico de Quito “ En el segundo piso estaban los talleres gráficos del gran fotógrafo José Domingo Laso, que tuvo abierta su casa a la gente de Quito

con cortinas negras que permitan controlar la cantidad y la dirección de la luz. La contradicción aparente entre la luz que viene del fondo pintado y la luz natural que ilumina el sujeto, es la que permite separarlo del fondo y ofrece una percepción de profundidad y como luz contradictoria, envuelve al sujeto.

*La iluminación*, que consiste en la aplicación de color sobre ciertos detalles de la imagen en la copia fotográfica, permite equilibrar la imagen. Es una organización espacial centrada y la mesa de la izquierda, con los libros, sobre la cual el religioso apoya su brazo es balanceada por la aplicación del mismo tono ocre en la columna del fondo a la derecha. Pero el retoque y la iluminación de tonos rojizos pálidos sobre el rostro y las manos, no solo permitía crear una ilusión de profundidad y de equilibrio formal, sino y sobretodo permitía afinar la fisonomía y eliminar los defectos del retratado. Un verdadero trabajo de microscopía debía ejecutarse sobre una imagen de dimensiones tan pequeñas (16,9 x 11,5 cm) como en los labios del religioso y en el brillo de los zapatos negros: el parecido se jugaba como afinación moral microscópica (fig. 19).



*fig. 18*  
*Retrato de un religioso. Detalle. Papel a la gelatina iluminado*

Este concepto de “parecido”, como un concepto fotográfico y estético y como un criterio de diferenciación social, será confrontado por un lado al montaje visual que Laso despliega en sus libros y también a la práctica “antropométrica” de la fotografía que José Domingo Laso desarrollará para el arqueólogo Jacinto Jijón y Caamaño. Parecido y antropometría que en el caso de Laso, compartirán el mismo espacio de un estudio de fotografía.

---

durante más de treinta años, hasta su muerte en 1927. Durante un breve lapso se cambió de domicilio, pues en 1903 vivía en la Guayaquil N 99”. Fernando Jurado Noboa. Quito. Fonsal.2009.

### CAPÍTULO III TARJETAS POSTALES

#### 3 La Tarjeta Postal: paisaje, costumbrismo y puesta en escena de la alteridad.

Si en la revista *La Ilustración Ecuatoriana* se legitimaban los discursos de la élite blanco mestiza sobre la ciencia, la historia y la literatura y se invisibilizaba la existencia de la población indígena, curiosamente y al mismo tiempo, José Domingo Laso producía tarjetas postales en las que se *concedía* visibilidad a aquello que se pretendía encubrir.



fig. 19  
*Alrededores de Quito. Costumbres de indios – Ecuador. Tarjeta postal.  
Fototipia Laso. Fuente BAEP*



fig. 20  
*Alrededores de Quito. Costumbres de indios. Aguador. Tarjeta postal iluminada.  
Fototipia Laso. N 96. Fuente: colección Laso Iturralde*

José Domingo Laso publicó, entre 1899 y 1927, una gran cantidad de tarjetas postales<sup>64</sup>. Como editor, fotógrafo e impresor catalogó algunas de ellas como paisajes y vistas de Quito, otras como personajes ilustres y que incluían pequeñas biografías y otras en una serie denominada *Alrededores de Quito. Costumbres de indios*. ¿De dónde vienen y cómo surgen estas fotografías impresas en tarjetas postales publicadas por el fotógrafo quiteño José Domingo Laso a inicios del siglo XX? ¿Qué lugar otorgarles, como formas de representación, al paisaje del Chimborazo y al Aguador de Quito? ¿Qué relación existe entre etnicidad, representación y poder en estas representaciones visuales surgidas en nuestra *temprana modernidad*? Para contestar a la pregunta esbozaré una genealogía de esta forma de representación desde mediados el siglo XIX hasta su apareamiento en los primeros años del siglo XX.

### 3.1 Una breve genealogía de la tarjeta postal como restitución

La tarjeta postal *El Chimborazo* realizada alrededor de 1906 (fig. 22), tiene una genealogía que se inscribe, en parte, en lo que la historiadora del arte Alexandra Kennedy definió para el paisaje pictórico en el siglo XIX, como “la primacía de la representación del paisaje y la geografía descriptiva como el hilo conductor del relato nacional” en el paisaje ecuatoriano. (Kennedy, 2008: 103).

La tarjeta postal ilustrada que Laso realizó fue elaborada a partir de una fotografía que el fotógrafo quiteño Benjamín Rivadeneira publicó en el libro *Ecuador en Chicago* en 1894<sup>65</sup> (fig. 21). ¿Pero cómo es que el paisaje deviene el hilo conductor del relato

---

<sup>64</sup> Es imposible establecer con exactitud cuántas tarjetas postales fueron impresas por el Taller de fotografía de Laso. Sin embargo he logrado establecer cuatro series realizadas en distintas épocas de las cuales una fue numerada. De esta serie, la postal numerada con la cifra más alta es la 157. Es decir que se publicaron al menos 157 postales distintas. El método de impresión fue el de la fototipia y según Alice Ripert, estudiosa de las producción de postales en Francia, un taller pequeño a principios de siglo XX podía producir hasta 500 postales diarias.

<sup>65</sup> El problema de la autoría en la producción fotográfica en el Ecuador de inicios del siglo XX está aún por dilucidarse. Sin embargo, es interesante señalar que su práctica y su afirmación tenía a principios de siglo XX rasgos más comerciales que autorales: la pertenencia a tal o cual estudio de fotografía. Se proclamaba una autoría sobre la mercancía más que sobre el contenido. La autoría sobre el producto terminado, una tarjeta postal por ejemplo, no necesariamente se correspondía con la autoría sobre la fotografía. Algunas postales fueron realizadas por Laso a partir de fotografías de Augusto Martínez o de Benjamín Rivadeneira. En el caso particular de la fotografía del Chimborazo, la atribución de autoría a Rivadeneira está sustentada, además del análisis iconográfico respectivo, en el hecho de que Laso y

nacional? Marie Louise Pratt, en su libro *Ojos imperiales* (2010), demostró que el *tropo del paisaje* en las nacientes naciones latinoamericanas surge de la influencia que tuvo el científico y explorador Alexander Humboldt en nuestros primeros literatos y políticos, articuladores de los “grandes relatos” necesarios para configurar las nacientes naciones postcoloniales. Sostiene que los escritos de Humboldt fueron la materia prima fundamental de las ideologías americanas y americanistas desde 1820 (Pratt, 1997:321).

Pero ¿cuál era exactamente el tropo Humboltiano del paisaje?,

Una y otra vez en los textos fundacionales de la literatura hispanoamericana, la estetizada América virgen de Humboldt brindó un punto de partida para la elaboración de prescripciones cívicas y morales para las nuevas repúblicas. Un poco más adelante señala el modo estético de tratar los temas de la historia natural propio de Humboldt volvió a presentar una América en un estado primigenio, desde el cual habría de ascender a la gloriosa eurocivilización (Pratt, 1997:331)

En el mismo sentido, Fitzell observa cómo Humboldt al combinar descripciones objetivas con la intención de cautivar la imaginación de sus lectores, jugó un papel clave en la alianza entre ciencia y arte. Consideró “que el paisajismo era idóneo para ese propósito, por cuanto transmitía mejor la particular belleza de las plantas agrupadas en su hábitat natural, belleza que no podían expresar la disección y la clasificación botánicas”. (Fitzell, 1994:36); además con sus trabajos sobre América del Sur surgió una nueva “economía de la visión” que cambiaría los principios perceptivos de la experiencia visual (Poole, 2004:91).

De esta manera, el esteticismo de la América virgen como una nueva economía de la visión es lo que parece operar, a primera vista, en este paisaje fotográfico del Chimborazo. *Como imagen de conjunto*, es interesante percibir cómo la iluminación de color es ejecutada fundamentalmente sobre la vegetación del páramo y que, como señala Poole, “constituían precisamente el tipo de experiencia visual, estable y recurrente, que Humboldt consideraba necesario para identificar la fisiognomía de un lugar” (Poole, 2000:92) Es muy interesante aplicar sobre esta fotografía las palabras del propio Humboldt que parecen coincidir como una descripción de una similitud sorprendente:

los contornos de las montañas, la fisiognomía de las plantas y los animales, el azul

---

Rivadeneira mantenían una estrecha amistad, el intercambio era totalmente posible. Entrevista realizada a José Laso Rivadeneira, nieto de José Domingo, el 18 de diciembre 2012.

del cielo, las formas de las nubes, y la transparencia de la atmosfera, todo ello se combina en la conformación de esa impresión general que es el resultado del conjunto, entonces no se puede negar que la capa vegetal que adorna a todo el planeta es el principal elemento de la impresión (Humbolt, 1850: 236 Poole, 2004:92)

En el libro *Ecuador en Chicago* de 1894, donde la fotografía del Chimborazo fue publicada por primera vez, se articulaba claramente un relato visual “que vinculó la noción de política editorial con la puesta en escena de las imágenes sobre la nación ecuatoriana” (Bedoya, 64:2011). Entre conmemoración del descubrimiento como *anti conquista* (Pratt, 1997:332) y constitución de Nación, se tejía un relato de un estado organizado, agrícola y natural. Se desplegaba un montaje en imágenes que se desprendía paulatinamente de la visión científica colonial europea y proponía una visión del Ecuador, vista por muchos fotógrafos locales, como un discurso “nacional”. Y los indígenas, aquellos Otros **doblemente periféricos**, fueron solo mostrados en nueve fotografías impresas y en cuatro páginas de cuatrocientas cincuenta que tiene el libro.

Las fotografías de paisajes mostraban “una América imaginada como una tierra vacía y sin dueño en donde las relaciones coloniales estaban fuera de escena; la presencia del viajero europeo no era cuestionada, era un incipiente proyecto expansionista en una forma mistificada” (Pratt, 1997:331).

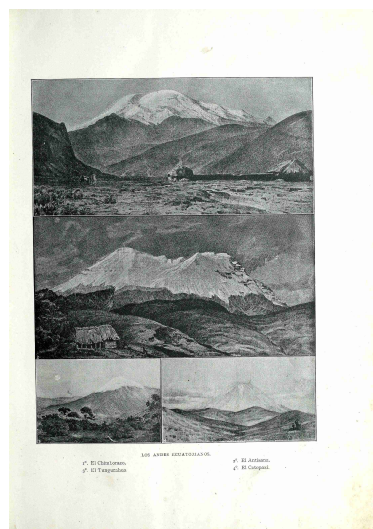


fig. 21

Los Andes Ecuatorianos. *El Ecuador en Chicago*. 1894.  
Pág. 23. Fuente: AHMC/E



fig.22

El Chimborazo (Ecuador). *Tarjeta postal iluminada*.  
Fototipia Laso. N71. Fuente BAEP

La historiadora del arte Alexandra Kennedy señala que “el sendero trazado por los hombres de ciencia y los viajeros ilustrados que transitaron por estos parajes andinos marcaron en buena medida, la ruta de las representaciones visuales nacionales” (Kennedy, 2008:85) Kennedy señala además que hay un paulatino reconocimiento a través de una narrativa visual y textual de ciertos íconos (reconocidos internacionalmente como el Chimborazo, el Cotopaxi o el Rio Amazonas), que constantemente son repetidos en las representaciones pictóricas: “los diversos puntos de la Sierra centro-norte, lugar de concentración de los Volcanes, el ingreso a las selvas de la Amazonía, vía Baños hacia el Pastaza”, fueron lugares recorridos una y otra vez por científicos y exploradores y coincidían con las rutas del comercio. Es interesante en este sentido observar tres tarjetas postales *Camino a Baños y Puente sobre el rio Pastaza* (fig. 24,25 y 25) publicadas por José Domingo Laso a partir de fotografías realizadas por el Geógrafo y Naturalista Augusto Martínez como un montaje narrativo de la exploración y la ruta del comercio:



fig. 23

*Camino del Oriente-Baños-(Ecuador). Tarjeta postal iluminada. Fototipia Laso. N 82. Fuente: colección Laso Ituralde*



fig. 24

*Puente sobre el Rio Pastaza-Baños. Tarjeta postal iluminada. Fototipia Laso. N 79. Fuente: colección Laso Ituralde*





fig. 25  
 Puente sobre el Rio Pastaza—Baños. Tarjeta postal iluminada.  
 Fototipia Laso. Sin número. Fuente: colección Laso Ituralde

La repetición de un mismo ícono, sostiene Alexandra Kennedy, estaba totalmente autorizado,

pintar un mismo paisaje, desde el mismo punto de vista o un habitante tirando de una mula, recorriendo los agrestes caminos andinos, no fue visto como una falta de invención o creatividad, sino como una forma de crear y difundir una retórica que se iba consolidando como patriótica. (Kennedy, 2008:85).

La fotografía del Chimborazo realizada por Benjamín Rivadeneira y publicada por Laso parece coincidir exactamente con las reflexiones de Kennedy en torno al paisaje pictórico. Sin embargo, la **reinterpretación** como postal que Laso hacía del tropo de paisaje Humboltiano repetido una y otra vez se convertía, en los primeros años del siglo XX, en una mercancía visual intercambiable. ¿Pero para quién era esta mercancía visual que aparecía el momento de profundas transformaciones políticas y el establecimiento de una incipiente economía liberal?

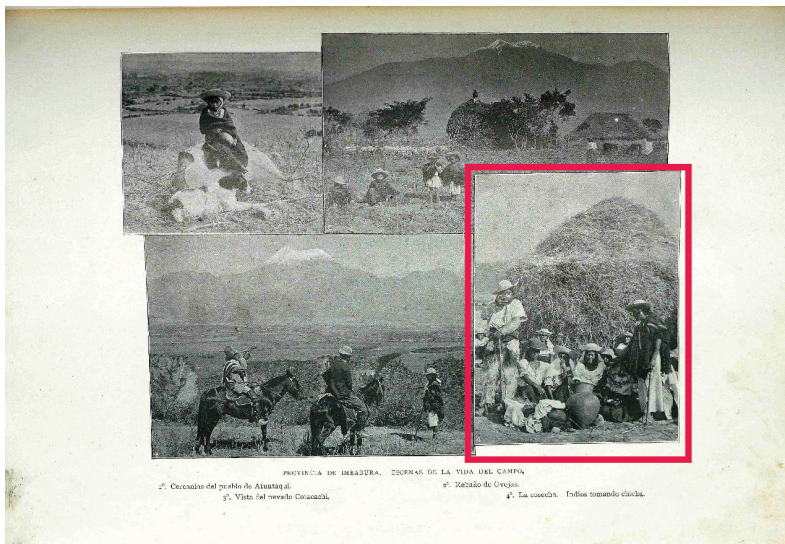
Con la llegada del Ferrocarril a inicios del siglo XX aparecía paulatinamente en Quito un nuevo paradigma de explorador sin ciencia que definiría un nuevo mercado para las imágenes: el turista<sup>66</sup>. Viajeros curiosos que llegaban en búsqueda del tropo Humboltiano del paisaje y a quienes el fotógrafo e impresor José Domingo Laso ofrecía la representación buscada<sup>67</sup>. La postal otorgaba visibilidad al deseo europeo y

<sup>66</sup> Es interesante notar como en las revistas de la época como Caricatura se escriben pequeñas crónicas divertidas sobre viajeros venidos de Guayaquil y se despliegan anuncios publicitarios de ofertas hoteleras en Quito. Revista Caricatura N 17 - N21 - N22. 1919.

<sup>67</sup> La historiadora Alexandra Kennedy señala a propósito de las imágenes buscadas por viajeros y científicos europeos del siglo XIX: “entre rigor científico y la fantasía romántica, el europeo ávido de recibir noticias de este mundo lejano y exótico, capaz de ser redescubierto y probablemente recolonizado, iba perfilando su propio imaginario sobre estas tierras vastas e ignotas. Tanto el hombre de ciencia europeo, como el viajero curiosos o artista, evidentemente configuraban un mundo americano bajo su

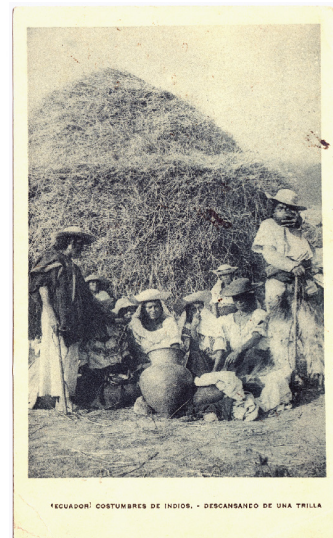
norteamericano como placer escópico y la apropiación que Laso hacía de las fotografías de Benjamín Rivadeneira convertía el relato nacional inspirado en el tropo estetizado de la América virgen, en objeto de consumo.

El impresor José Domingo Laso ofrecía una mercancía que satisfacía a los ojos imperiales y construía, a través de la fotografía y la postal, una mirada sobre nosotros mismos a través de ojos occidentales: *Transculturados* (Pratt, 1997:342) como ya había sucedido 60 años antes con los fundadores de los grandes relatos nacionales, pero esta vez y con consecuencias muy diferentes a las experimentadas en la construcción de los relatos naciones, como mercancía.



EL ECUADOR EN CHICAGO. Página 95

fig. 26  
La Cosecha, indios tomando chicha. El Ecuador en  
Chicago. 1894. Pág. 23. Fuente AHMC/E



POSTAL DE JOSE DOMINGO LASO

fig. 27  
Ecuador, Costumbres de indios-Descansando en una  
Trilla. Tarjeta postal.  
Fototipia Laso. Fuente: colección Laso Iturralde

propia luz y destinado a un público muy particular. Esto tuvo como consecuencia un tráfico de imágenes sobresaliente, sobre todo a partir de mediados del siglo XIX. Una pequeña acuarela del artista ecuatoriano Joaquín Pinto (1842-1906) muestra a un vendedor ambulante quien entre otros cachivaches o chucherías vende láminas pintadas” (Kennedy, 2008:25). Por otro lado me parece pertinente señalar que Laso vendía también fotografías a científicos europeos. Además Laso criticaba en la *Advertencia* de su libro *Quito a la Vista*, a la visión del turista que al fotografiar el Ecuador “ nos hace ver como un país salvaje o conquistable”. Por otro lado el Instituto Nacional de Patrimonio obtuvo recientemente copias de las imágenes que se encontraban en el Leibniz-Institut für Landeskunde. Entre ellas hay dos que fueron realizadas por Laso: una del Volcán Chimborazo y otra de la Plaza de San Francisco y que pertenecieron al científico alemán Hans Meyer.

Hacia 1916, Laso publica una postal titulada (*Ecuador*) *Costumbres de indios- Descansando en una Trilla* y que fue publicada también en el libro *Ecuador en Chicago* de 1894 con otro título: *La cosecha, indios tomando chicha* (fig. 27 y 28). Es difícil determinar con exactitud la autoría de la fotografía, sin embargo es interesante recalcar que Laso publique veintidos años después la misma imagen para dar a ver *las costumbres de indios*. Cuando las miramos hoy y como expectación, son los tiempos dilatados de la modernidad temprana los que se contraponen con nuestros tiempos actuales, acelerados e hipervisibilizados de la postmodernidad. La fotografía del libro está desplegada en la página del libro como un montaje, una narración con otras cuatro fotografías y que articula la representación del indígena al nevado y a la montaña, al tropo del paisaje nacional; la postal de Laso, por el contrario, opera como una imagen única y solitaria. Pero lo que es interesante en esta imagen es que el rastrojo apilado detrás de los indígenas funciona como el telón de fondo montañoso, como *analagon* de la montaña. Resulta sugestivo fijar la mirada en la imagen inferior izquierda y constatar como la línea del horizonte montañoso queda unida a la línea de horizonte de la fotografía inferior derecha y establece una continuidad gráfica entre las dos imágenes.

Quizás es la soledad de la imagen como postal la que explica el cambio de título y que como anclaje del dispositivo de mostración, permite *entrar* en la fotografía y darle un sentido. Si la imagen de *Ecuador en Chicago* nos invita a mirar la cosecha y a los indios tomando chicha esa misma imagen, publicada dos décadas después, nos muestra, con el mismo referente una cosa distinta: costumbres del descanso. No es la fotografía la que había cambiado sino su uso y su articulación con el lenguaje. El texto de la postal de Laso no tenía que explicar la imagen sino connotarla: cargarla de un sentido particular, preciso y administrado.

### **3.2 Mercancía del paisaje y mercancía del tipo**

La producción de tarjetas postales entre 1900 y 1927 y en cantidades considerables para el tamaño que en ese entonces tenía la ciudad de Quito, 50.000 habitantes (Kingman, 2008:181), coincidía con la producción mundial de tarjetas postales ilustradas. En 1906 en los Estados Unidos se produjeron 750 millones de tarjetas, (Ripert, Frere: 1983) en 1910 Francia produjo 123 millones de tarjetas postales ilustradas y empleaba treinta y tres mil obreros (Freund, 1974). Un verdadero comercio internacional del exotismo,

como paisaje y como tipo, se instaura con la llamada *edad de oro de la tarjeta postal*. Esta circulación de grandes cantidades de imágenes está anclada en procesos colonizadores europeos y herederos de la tradición de las tarjetas de visita de tipos (Poole, 2005:143) destinados a un consumo masivo.

Además del intercambio, circulación y consumo de tarjetas postales, se instaura en Europa de inicios del siglo XX la práctica del coleccionismo. El bajo costo de producción de la tarjeta postal permitió una difusión masiva de imágenes y en particular de fotografías que fueron coleccionadas, almacenadas y guardadas. José Domingo Laso no era ajeno a estas prácticas de coleccionismo cada vez más popular. En los anuncios publicitarios de su taller, publicados en las revistas ilustradas de la época, podemos leer

En preparación: Tarjetas postales con vistas de Quito: edificios públicos, calles, monumentos y todo lo más importante de la capital, de fotografías tomadas, con esmero y buen gusto, en los últimos días. **Colección de cien vistas**<sup>68</sup>.

Pero además Laso tenía el cuidado de inscribir en la tarjeta postal la notación numérica correspondiente a la colección. Es el caso de la tarjeta postal del *Aguador* número noventa y seis (fig. 20). ¿Pero de dónde viene esta forma de representación del indígena y convertida en deseo de colección? El surgimiento de esta imagen del indígena en la fotografía de José Domingo Laso se puede comprender si la relacionamos con el costumbrismo del siglo XIX.

La historiadora del Arte Trinidad Pérez sostiene que las ilustraciones de tipos indígenas realizadas por viajeros y exploradores europeos a lo largo del siglo XIX “forman parte de la genealogía de la representación del indígena en las artes plásticas, la cual tiene sus orígenes en las primeras descripciones visuales del descubrimiento y conquista de América” (Pérez, 2004:157). El caso de la tarjeta postal del aguador es emblemática en nuestras representaciones visuales. Alexandra Kennedy ha observado detenidamente el trato visual y político de este personaje que suscitó gran interés de viajeros y exploradores (Kennedy, 2005:51) y ha establecido una fascinante genealogía *del indígena aguatero* desde la ilustración que apareciera en la crónica de William Stevenson y publicada en 1826 (fig. 29), pasando por la que haría Ernest Charton

---

<sup>68</sup> Anuncio aparecido en la Revista la Ilustración Ecuatoriana. Noviembre 5 de 1910. N 38.

(fig.29) alrededor de 1860, hasta la realizada por Joaquín Pinto, en 1904 y titulada *Orejas de Palo*. (fig. 30).<sup>69</sup>



Figures: Hombre y mujer de Quito (detalle), en William Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud ou voyage en Araucane, au Chili, au Pérou et dans la Colombie [1809- 1810 en Quito]*, 3 tomos, Paris, A. J. Filian libraire, 1826.



fig. 29  
Ernest Charton. Colección del museo du Quai Branly. Fuente ADMQB/F



fig. 30  
*Orejas de Palo*, Joaquín Pinto, 1904, Museo Municipal Mena Caamaño

Estas formas de representación del indígena se articulan a los discursos y la ejecución de políticas que a lo largo del siglo XIX configuraron el estado nacional en el Ecuador. En ese sentido, la producción cultural de imágenes deber ser examinada, como sugiere Fitzell, “como una práctica política que contribuye a supuestos hegemónicos o los cuestiona, confirmando o criticando discursos de significados dominantes” (Fitzell, 1994:26). Las imágenes de tipos y costumbres, incluidas muchas de ellas en los relatos de los viajeros europeos o publicadas en revistas de viajes, fueron mostradas para un emergente público lector europeo de clase media que se interesaba por historias de viajes a lugares exóticos. Un caso interesante es el de la revista *Le Tour du Monde* dirigida por Edouard Charton desde 1857. Su hermano Ernest, quién viajó por América latina, fue quién realizó una interesante colección de dibujos tipos realizados en

<sup>69</sup> Hombre y mujer de Quito (detalle), en William Stevenson, *Relation historique et descriptive d'un séjour de vingt ans dans l'Amérique du Sud ou voyage en Araucane, au Chili, au Pérou et dans la Colombie [1809- 1810 en Quito]*, 3 tomos, Paris, A. J. Filian libraire, 1826. Ernest Charton. Colección del museo du Quai Branly. Paris Orejas de Palo, Joaquín Pinto, 1904, Museo Municipal Mena Caamaño.

Ecuador hacia 1860 y que hoy se conservan en el Museo du Quai Branly en Francia. (Fig. 30). La Revista, dirigida al lector europeo, permitió, como sugiere Fittzel, definir visualmente al **Otro** según las convicciones de representación muy arraigadas en Europa y *enmarcadas en el discurso del evolucionismo y el progreso*: para la mirada europea **el Otro era un bárbaro** (Fitzell, 1994:27).

Fitzell además señala que al interior de estos discursos europeos aparecen “tres imágenes genéricas en las que todos los viajeros sintetizaron su experiencia de este grupo social: **el indio como bestia de carga, el indio como pagano exótico** y **el indio subversivo**” (Fitzell, 1994:28).

La fotografía del aguador realizada por José Domingo Laso, así como la genealogía establecida por Kennedy y Fitzell, remite claramente a una de estas tres imágenes: el indio fotografiado como bestia de carga (Fig. 31).



Fig. 31  
*Alrededores de Quito. Costumbres de indios. Aguador. Tarjeta postal iluminada.  
Fototipia Laso. N 96. Detalle. Fuente: colección Laso Ituralde*

Pero si bien esta fotografía del aguador se ajustaba al discurso y a la necesidad europea de categorización y definición del Otro indígena, también es fundamental comprenderla desde al menos dos perspectivas relacionadas entre sí: en primer lugar como una forma de representación que circuló en Quito en un momento en el que las representaciones visuales como las Bellas Artes y las artes industriales eran redefinidas. Laso, inmerso en esa redefinición, era el iniciador de la producción de tarjetas postales costumbristas en Quito.

En segundo lugar, en ese momento se articulaban nuevos discursos desde la política sobre la población indígena. Andrés Guerrero ha demostrado cómo el discurso liberal de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX con respecto a los indígenas, si bien otorgó ciertos derechos y eliminó el tributo indígena, hizo de ellos **objetos** y no **sujetos** de su discurso. Si durante la segunda mitad del siglo XIX “el estado ecuatoriano ocultó la existencia de una mayoría étnica de habla no española” y este proceso tuvo un efecto de encubrimiento (Guerrero, 1994:201), con la revolución liberal “la efigie del indio ocupó un lugar preponderante. Dio sustento a una estrategia de poder que implicaba una redefinición de las funciones del estado en la sociedad ecuatoriana y, en particular, hacia la población indígena” (Guerrero, 1994:236).

Guerrero apunta, además, que en las representaciones mentales que la política y el estado hacen de la población indígena como discurso, “del sujeto indio parece provenir una voz pero las palabras son obra de **un ventrílocuo**, un intermediario social que conoce la semántica que hay que poner en boca de los indígenas” (Guerrero, 1994:240). Guerrero ha denominado lúcidamente **imagen ventrílocua** a esta forma en que la política liberal generó representaciones a nombre de lo que en esa época se denominaba la *desgraciada raza indígena*. Kingman, por su lado, señala que en el proceso de conformación de una cultura nacional a inicios del siglo XX “se hablaba en nombre de los otros pero se los excluía, o mejor dicho, se los incluía discursivamente para ignorarlos en los hechos” (Kingman, 2008:355).

Si la pintura costumbrista podría ser considerada la imagen ventrílocua en el siglo XIX, la fotografía se presenta como **inclusión discursiva** a inicios del siglo XX y al igual que el paisaje como tropo humboltiano, fundaba su simbología con miras “al menor manejo de un progreso material y la configuración de una identidad nacional”

(Kennedy, 2005:50). Pérez ha dilucidado el tramado complejo que subyace detrás de estas imágenes costumbristas al articularlas a unas nuevas definiciones necesarias y urgentes para el arte y que surgen hacia 1904 con la refundación de la escuela de Bellas Artes en Quito y las búsquedas de los artistas relacionados con los movimientos modernistas de la época.

Por ejemplo, Pérez muestra cómo en la obra del pintor Camilo Egas la representación costumbrista “se trasladó de una tradición visual secundaria a una de las bellas artes” y cómo esta fue legitimada e institucionalizada por las élites quiteñas. A esta incorporación de una nueva imagen del indígena como un símbolo visual de la Nación se la ha definido como *indigenismo*. Para Trinidad Pérez como para Grett, al indigenismo hay que comprenderlo como una variante del realismo social que surge entre 1920 y 1945 y que se desarrolla, por un lado, como “una estrategia única para diferenciar las ideologías modernistas latinoamericanas de los prototipos europeos” (Grett, 2007:94) y, por otro como una “condena política de la posición subalterna de los indígenas con respecto a la sociedad dominante” (Pérez, 2004:100-101). Sin embargo tanto el costumbrismo como el posterior indigenismo producen imágenes ventrilocuas: las élites representan, ven y hablan por los Otros.

Es interesante descubrir que la producción fotográfica de Laso se encuentra en medio de la culminación del costumbrismo y el inicio del indigenismo. Con la muerte del pintor Joaquín Pinto en 1906 parece culminar, sostiene Pérez, la producción de pintura costumbrista “sobre papel, en formato pequeño y como parte de un álbum de imágenes cuyos principales consumidores eran viajeros extranjeros” (Pérez, 2006:157). En este sentido es relevante vincular la culminación de la pintura costumbrista señalada por Pérez con la naciente producción de fotografías de tipos en las tarjetas postales de José Domingo Laso.

En gran medida lo que parece suceder con la producción de fotografías de tipos y costumbres es un deslizamiento del sujeto de la representación (el indígena o el paisaje) de un campo de producción visual a otro: del papel de pequeño formato sobre el cual los viajeros Osculati y Charton o el pintor Joaquín Pinto dibujaron *los tipos*, al también pequeño formato de la tarjeta postal. La dimensión garantizaba, entre otras cosas, el coleccionismo y, además, se mantenía el pequeño formato de la representación. Pero lo



que ofrecía la imagen fotográfica al público europeo, por las cualidades y características *realistas* propias del medio y su alto grado de iconización, era fundamentalmente una equivalencia entre representación y realidad. Si las pinturas y acuarelas de tipos de mediados del siglo XIX servían para convencer al público europeo “que las ilustraciones eran reproducciones fidedignas de esa realidad que nunca conocerían” (Fitzell, 1994:41), con la fotografía esa fidelidad llegaría como autoridad del realismo científico.

Con la muerte de Pinto lo que terminaba era un costumbrismo pictórico y se iniciaba, por decirlo de algún modo, un costumbrismo fotográfico. Las postales de Laso incorporan el vocabulario visual de este tipo de imágenes con exactitud sorprendente. Trinidad Pérez describe así el vocabulario visual de la pintura costumbrista:

la representación es altamente esquemática: la figura está ubicada en el primer plano sobre un terraplén que flota en el espacio y que representa de manera sintética y neutral el entorno. (...) el énfasis está colocado en la vestimenta, los atributos, la pose y los gestos del personaje, que son esenciales en la identificación iconográfica de cada lámina. La frontalidad, el perfil, el tres cuartos son utilizados como instrumentos de exposición. Este nivel de esquematización del cuerpo humano y el alto grado de iconización de la imagen tienen como función demarcar claramente el lugar al que cada quien pertenece. (Pérez, 2004:157)

Este vocabulario visual señalado por Pérez se presenta como una *supervivencia* de las formas de representar: un concepto de imagen en una idea de imagen. La fotografía quiteña de inicios del siglo XX como arte industrial, al igual que la pintura como bellas artes, estaba inmersa en los debates sobre la diferenciación entre las bellas artes y las artes mecánicas e industriales. La práctica fotográfica de José Domingo Laso parece ubicarse a mitad de camino entre las prácticas artísticas tradicionales del siglo XIX y las nuevas de inicios del siglo XX y reincorpora formas legitimadas de representación de la pintura y la ciencia del siglo XIX como una forma de adquirir legitimidad al mismo tiempo que irrumpe en el panorama artístico quiteño. No resulta nada curioso entonces que Laso se apropie de fotografías realizadas el siglo XIX como las del libro *Ecuador en Chicago* o que publique en forma de tarjetas postales, las fotografías del naturalista Augusto Martínez<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Las fotografías de paisajes de Augusto Martínez fueron reproducidas como tarjetas postales en varias ocasiones por José Domingo Laso. Hay un caso interesante y que descubrí a lo largo de esta investigación y es el de una fotografía del volcán Tungurahua que fue publicada hacia 1910 por José Domingo Laso; hacia 1931 por otro taller de impresión y una última que contiene la misma fotografía pero el pie señala

### 3.3 Evidencia y ocultamiento

*La fotografía congela en el tiempo las interpretaciones que sus creadores hacen de la realidad* (Muratorio, 1992:22). Esa interpretación como mirada materializada en una fotografía o una tarjeta postal construye una imagen del Otro y del entorno (Quito y sus alrededores y los paisajes andinos de la sierra centro y norte). Las fotografías, en su condición de objetos difíciles y paradójicos, al mismo tiempo que muestran, ocultan. En el caso particular de las tarjetas postales ¿ocultarían acaso *lo más reprimido, lo más oscuro, lo más lejano?*. Mercedes Prieto sostiene que,

los discursos liberales sobre los sujetos indígenas fueron contruidos de cara al antiguo temor colonial de las élites respecto a los nativos. Fue la noción de una raza india, también nombrada como raza indígena, la que propició ansiedades entre las élites pensadoras y políticas. Éstas fueron sensibles a un supuesto odio racial y venganza de los indios (Prieto, 2004: 245-246).

Por otro, un orden del discurso conservador que, a través de la Academia Nacional de Historia, elaboró un discurso sobre una raza vencida y esta imagen histórica “construida por la élite criolla reflejaba en parte su propio miedo e inseguridad social y, a la vez, justificaba tácticas de gobierno excluyentes. A partir de las imágenes de la historia de los nativos y de las políticas y tácticas de control y prevención del imaginado odio de los indios, cobró vida un cierto liberalismo del temor” (Prieto, 2004:113). Sin embargo, la mirada de Laso, materializada en una fotografía, es compleja. Sus primeras tarjetas postales tituladas costumbres de indios parecen más fantasías sobre el Otro que registros de lo real. Entelequias más que documentos en el sentido tradicional que se le otorga a la fotografía como evidencia científica. Se constituyeron en fantasías postales que permitían conjurar un temor, pequeños cartones iluminados que actuaban y circulaban como conjuros, fetiches que alejaban el peligro y condesaban el temor (Metz, 1985:129).

---

“*Valle del río Ambato con el Chimborazo*”. Sin duda para un espectador europeo que desconocía la geografía del Ecuador, texto “inexacto” e imagen “verdadera” alimentaban una imaginación desfasada.



fig. 32  
 Tarjeta postal iluminada # 103 Alrededores de Quito. Costumbres de indios.  
 Fuente: colección Laso Ituralde

Pero, para que el conjuro funcione, se necesitaba un discurso visual como una teatralización y escenificación, como disposición discursiva<sup>71</sup>. A diferencia de la escenificación de la fotografía familiar burguesa en estudio, en donde cada uno ocupa un rol claramente establecido y que como puesta en escena, definía moral y socialmente a los retratados, en la postal la escenificación respondía más bien a las ideas que sobre los indígenas tenía Laso y que además mantiene relaciones con el “fetichismo de la mercancía” visual que comenzaba a atribuírsele a la tarjeta postal como objeto de colección como mencioné anteriormente.

Siguiendo la tradición del retrato decimonónico, todos los rostros tienen que ser visibles y ninguno puede encubrir a otro. Nueve personajes ubicados en torno al arpa como elemento central (fig. 32). De los nueve personajes, cuatro de ellos miran al fotógrafo y al espectador y de los otros cinco, solamente dos establecen un diálogo como mirada. Una mujer toma (¿chicha?) en un cuenco, totalmente de perfil, un joven abraza el arpa (¿ebrio?) y una mujer, con poncho amarillo, apoya su cabeza en el hombro del joven que toca un rondador.

---

<sup>71</sup> El pequeño tamaño de la tarjeta postal contribuye también a su carácter de mercancía fetichizante. Es interesante comparar las estampas religiosas y las postales de indígenas. Laso las vendía y las publicaba por igual como se puede observar en los anuncios publicitarios de su taller. Si la una permite llevar consigo a la Virgen milagrosa y protectora, la otra permite conjurar el temor. La Ilustración Ecuatoriana Año I. Numero 1. Quito febrero 20 de 1909. Edición facsimilar. Colección de revistas ecuatorianas. Volumen XLI. Ediciones del Banco Central del Ecuador. Quito. 1988

¿Podemos encontrar en esta imagen, *Alrededores de Quito. Costumbres de indios*, un indicio, una fractura que nos permita pensar que se trata de una fotografía en la que se prefigura, de algún modo, una mirada distinta con respecto a las formas de representación del indígena durante el siglo XIX y que forma parte de un universo visual que dio origen a una **modernidad vernácula** y particular en Quito? (Pinney, 2006:281)

Es una pregunta osada. Las imágenes del fotógrafo e impresor José Domingo Laso han generado su propia **economía visual** a lo largo de cien años. Circularon en la época en la que se produjeron, fueron miradas, utilizadas, compradas, vendidas, coleccionadas y archivadas<sup>72</sup>. Pero además de esa vida como imágenes, sus fotografías han sido **escritas**, es decir han sido leídas y transformadas en textos. Los estudios más importantes han sido llevados a cabo por la historiadora de la fotografía Lucía Chiriboga, el antropólogo Matthias Abram y por la etnógrafa Blanca Muratorio<sup>73</sup>, además de la historiadora María Elena Bedoya quien a dedicado algunas investigaciones a dilucidar en algo el aún oscuro panorama de la fotografía quiteña (Bedoya; Novillo; Salazar: 2011).

La textualidad existente sobre estas fotografías, los discursos que sobre ella ha desarrollado fundamentalmente nuestra **pequeña historia de la fotografía**, apunta a enmarcarlas dentro de unas prácticas sociales muy específicas: por un lado las considera como la ejecución de una mirada colonial, heredada de las visitas de los viajeros europeos del siglo XIX; y por otro, como una práctica social racialmente marcada que excluye y cosifica al Otro. (Como un ejercicio del poder y del deseo de poseer).

Como señala Lucía Chiriboga:

son los años en que José Domingo Laso, extraordinario imaginero ecuatoriano, introduce en nuestro país las primeras *cartes postales* con sujetos indígenas y bajo la denominación de Costumbres de indios, procurando en todo momento reconstruirles libre de cualquier traza de fealdad. (...) Eran las imágenes que deseábamos exportar

---

<sup>72</sup> Hoy día muchas de las tarjetas postales que Laso produjo hace más de 100 años se venden en subastas virtuales en Europa y Estados Unidos. Existe un verdadero negocio actual de la tarjeta postal antigua y en la que sorprende el grado de conservación de muchas de ellas. Entre 1968 y 1969 el diario Tiempo publicó algunas fotografías de Laso en una sección titulada "El Quito de ayer y hoy". Esas imágenes junto a las de fotógrafos de la época, eran utilizadas para dar cuenta de las transformaciones de la ciudad. Diario el Tiempo, 24 de noviembre 1967.

<sup>73</sup> El Taller Visual, centro de investigaciones fotográficas y de comunicación, ha publicado cuatro investigaciones sobre la historia de la fotografía en un intento por contextualizar y comprender la iconografía ecuatoriana. Sobre todo aquella que data desde su llegada al Ecuador hasta los años 1940.

y que Europa deseaba recibir. Así los países latinoamericanos, especialmente aquellos con amplias poblaciones indígenas –Ecuador, Bolivia, venderían a Europa y Estados Unidos una versión exótica de sí mismos. (Chiriboga, 1994:19)

Estas tomas de posición son difícilmente cuestionables, sobretodo después de las investigaciones de Chiriboga y Deborah Poole sobre la construcción de la mirada moderna en el mundo andino en Ecuador y Perú respectivamente a través de la fotografía (Chiriboga, 1994; Poole, 2000). Pienso, sin embargo, que al enfrentarnos con la **superficie** de esta imagen particular podemos fisurar, de algún modo, esa mirada “antropológica” que ubicó a las fotografías de Laso como imágenes en las que era fácilmente detectable la mirada colonial europea. Al mirar la fotografía de José Domingo Laso, la pregunta que surge desde la superficie de la imagen es la siguiente ¿podemos ver en ella algunos indicios, como práctica social materializada en imagen, de una mirada que busca desligarse de las prácticas racionales y clasificatorias de la fotografía colonial? En esta fotografía me enfrento a un cruce de miradas: mi propia mirada sobre la mirada del fotógrafo, la mirada del fotógrafo sobre el Otro (los indígenas en fiesta) y la mirada de los indígenas hacia mí, espectador expectante. Lo que interesa problematizar aquí es precisamente la mirada del fotógrafo sobre el otro, es decir su propia ideología. Este **presente ideológico de la mirada** necesita ser problematizado, explicitado y situado. La fotografía no me dice nada sobre los sujetos representados pero me dice mucho sobre la mirada ejecutada sobre ellos.

Escoger esta imagen de José Domingo Laso no es un azar. A pesar de su vinculación con ciertos discursos dominantes en el Quito de inicios siglo XX, afirmaba claramente un distanciamiento frente a la forma en la que los europeos nos miraban...

Ahora, cuando tenemos el agrado de presentar concluida ya la primera serie de nuestra obra, queremos llamar la atención de las personas imparciales hacia el cuidado especial que hemos puesto en ofrecerles una colección de vistas que se halle exenta del principal de los defectos de que, generalmente, adolecen y han adolecido todas o casi todas las fotografías de la capital que han sido tomadas por los turistas extranjeros y que han circulado en el exterior. Pocos, muy pocos se han preocupado de seleccionar el objetivo de aquellas vistas, de manera que nos han presentado como un país salvaje o conquistable.<sup>74</sup>

Esto no quiere decir que la práctica social de la fotografía que Laso ejecuta sea una posición alejada de los cánones de representación del costumbrismo o la mirada

---

<sup>74</sup> Quito a la Vista, 1912. Nota de los editores José Domingo Laso y Roberto Cruz.

europizante, simplemente apunto al hecho de que el distanciamiento frente a las formas europeas de mirar puede constituirse en un indicio de un posicionamiento interesante y que a su vez permita comprender la construcción de una mirada a inicios del siglo XX y distinta a la que se ejecutaba en el siglo XIX por viajeros, científicos y exploradores.

Matthías Abram, en su estudio introductorio a las imágenes del libro *IDENTIDADES DESNUDAS ECUADOR 1860-1920*, señala cómo en las fotografías de Laso aparecen diferencias con respecto a las de sus predecesores (viajeros, científicos y aventureros): “es menos rígido en sus composiciones: sus fotografías más bien tienen el tinte de ser flashes sobre la vida del indio, tal como era. Sin embargo, hay siempre un arreglo, aunque delicado, disimulado a través de una cierta libertad de improvisación que parece conceder a sus sujetos” (Abram, 1994:40). Esa falta de rigidez, esa flexibilidad con respecto a las formas y maneras de componer una fotografía plantean la posibilidad de considerar las fotografías de Laso como las de un momento en el que la fotografía buscaba distanciarse de la mirada colonial ejecutada por los europeos. Reflexionaré algunos aspectos de esta imagen para aclarar visualmente esta toma de posición. El primero es el desvanecimiento del fondo, **el telón de fondo realista**, como una forma muy específica, “que resiste y subvierte las demandas realistas de la fotografía” europea-colonial. (Pinney, 2006:294)

En la fotografía de Laso, el fondo tiende a desaparecer. Es casi el telón de un estudio, neutro, que abstrae a los cuerpos de la fotografía del contexto “real” en el que están. Acaso queda solo un atisbo de “realidad” en la esquina derecha en el portal de aquella casa cuya pared sirve como fondo.<sup>75</sup> Pero no solamente es el fondo lo que desaparece sino la posibilidad de la vista perspectiva, truncada por la pared de la casa. Otro elemento llama la atención: la “forma” ovalada que contiene la imagen. ¿Podemos verla como una manera de eliminar cualquier referencia a la ventana rectangular de la fotografía y la perspectiva albertiniana renacentista? Es una propuesta arriesgada, sin duda. Hay que mirarla, quizás, como una forma visual capaz de ser interpretada en tanto relación con una práctica social de la fotografía en Quito a inicios del siglo XX. Así, la forma oval está asociada a los primeros daguerrotipos y a la práctica de la *carte de visite*, muy común en Quito desde la segunda mitad del siglo XIX y que buscaba

---

<sup>75</sup> En la gran mayoría de fotografías de indígenas realizadas por José Domingo Laso aparece como recurrente el desvanecimiento del fondo.

delimitar el rostro y el cuerpo del sujeto burgués retratado, como una abstracción del contexto. Un segundo nivel de abstracción puede considerarse entonces, en esta imagen como el traslado de una práctica de representación elitista hacia una práctica vernácula de la fotografía en forma de tarjeta postal: una abstracción circular del mundo.

La ejecución de la iluminación, que Chiriboga atribuye en parte a la tradición pictórica de la escuela quiteña, pero que en realidad se practicaba desde 1894 como técnica importada de Estados Unidos y Europa (Salazar, 2011:11), se ejecuta como una nueva forma de abstracción<sup>76</sup>. Los colores utilizados en la iluminación aparecen más como una preocupación de orden ideal que como una necesidad de fidelidad de transmisión de una información que diera cuenta de la “verdad” cromática de las vestimentas de los indígenas representados.

La introducción del arpa, como un elemento totalmente ajeno a las expectativas que como observadores “europeizados” de la vida indígena teníamos, disloca y perturba la visión colonial del indígena “objetiva”, “clasificatoria”. La disposición de los cuerpos organiza la imagen en una relación plástica por triángulos. El elemento central es el arpa que actúa como metáfora de la fiesta, así la fotografía de esta postal no se presenta como un documento sino como una puesta en escena simbólica. Me pregunto qué de exótico podía tener para un europeo un arpa en medio de las *Costumbres de indios* y de manera irónica la comparo con aquella fotografía del antropólogo Evans Pritchard en la que, como el arpa, se ubica en medio de una conversación con los Nuer<sup>77</sup>. Sin embargo, como sostiene el musicólogo Juan Mullo, el arpa tuvo una introducción temprana en el continente americano y era utilizada en fiestas populares e indígenas (Mullo, 2011)<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> El caso de la *iluminación* de las tarjetas postales es ligeramente distinto al que se ejecuta sobre el papel fotográfico. Sobre este último, por ejemplo, la imagen del religioso analizado en el capítulo anterior, el trabajo es detallado y particularizado: una copia y una iluminación para esa copia única. Las tarjetas postales son objetos realizados en serie, por consiguiente la iluminación es más burda, rápida y varía de una postal, a otra con un mismo motivo

<sup>77</sup> Hago referencia irónica a la fotografía antropológica de Evans Pritchard que se constituyó en un paradigma de la imagen *antropólogo-exótico-diferente*. Solo me interesa remarcar la irrupción de un objeto o sujeto “occidental” en medio de una escena que podría ser considerada etnográfica.

<sup>78</sup> Se conoce que según una probanza realizada en Quito en 1582-1584, Alonso Atahualpa\* (1559- ca. 1589) pedía al Rey de España un repartimiento de 20.000 pesos de renta anual para poder vivir de acuerdo a su posición social y la de sus antepasados. Para su efecto presentó varios testigos que lo conoían. Bartolomé Hernández de Soto testificó que Alonso Atahualpa se ejercitaba: "el mismo estudio en cosas que los españoles procuran saber como el cantar y el tañer bihuela y arpa y otros instrumentos. Juan Mullo Sandoval.

Laso introduce en la imagen elementos que no responden del todo a las expectativas que un observador europeo se hacía del exotismo. Pero entonces, ¿para qué expectativas Laso elaboraba las postales? Entre expectativa y expectación no solamente para el observador europeo. Como comerciante de imágenes producía y reproducía lo que se vendía más, desde paisajes, estampas religiosas e imágenes de tipos en un incipiente mercado local. La elaboración de postales no estaba circunscrita al campo del arte sino al campo de la mercancía y la posición de Laso era claramente comercial. Al analizar los remitentes y destinatarios de algunas de las tarjetas, si bien es cierto que hay muchas que son enviadas por europeos de paso por Quito, también es cierto que muchas otras son enviadas por quiteños a ecuatorianos residentes en Europa y Estados Unidos, por lo menos eso se desprende de los nombres y apellidos identificados.

Como exotismo autoelaborado, dan cuenta de una suerte de hibridación y no solamente de la “pureza” y “salvajismo” indómito. Me parece que ahí está el juego del arpa y de las puestas en escena de otras postales similares en estudio. La introducción del arpa y las escenas musicales hablan de un proceso de incorporación, de “civilización” en el que los sujetos y los objetos comparten el tiempo moderno de una imagen: botellas de vidrio de cerveza con cuencos para chicha, sombreros tradicionales y *borsalinos*, ponchos tradicionales y mantas elaboradas, fondos de casas de adobe y fondos de bosques bucólicos europeizados.

Sin embargo, la mujer tomando algo en un cuenco (¿chicha?), totalmente de perfil y en una composición triangular y en la misma línea que la del hombre que toca el arpa, sugiere reminiscencias de la fotografía antropométrica del siglo XIX. Esta imagen hay que relacionarla con otras: una de ellas realizada muy probablemente en el mismo momento y en el mismo lugar (fig. 34). En esta tarjeta postal los personajes son los mismos y el hombre del arpa mantiene su posición central. Hay una verdadera puesta en marcha de un complejo dispositivo de construcción de una fotografía con los sujetos finalmente representados. El motivo, en el sentido arqueológico del término, del arpa pero también de la guitarra y el rondador<sup>79</sup> fue constante en las postales que Laso

---

<sup>79</sup> Existen otras postales en las que la escenificación gira en torno a la guitarra. Hay una particular y que fue realizada en estudio, en la que el instrumento que el indígena toca es un rondador.



realizó. Aparece cuando miramos el conjunto de postales, como objetos de orígenes distintos que cohabitan en las fotografías: musicales, el rondador frente al arpa o la guitarra (fig. 33) y cotidianos, la botella de vidrio frente al cuenco de chicha (fig. 34 y 35).



fig. 33  
Alrededores de Quito. Costumbres de indios.  
Fototipia Laso.  
Fuente: colección Laso Ituralde



fig. 34  
Alrededores de Quito. Costumbres de indios.  
Fototipia Laso.  
Fuente: colección Laso Ituralde



fig. 35  
Diversión de Indios- Ecuador  
Fuente: colección Laso Ituralde

Estas fotografías operan como una teatralización que las vacían de sus pretensiones de verdad taxonomizante. Se presentan, en superficie, como una puesta en escena paradójica de la mirada, del acto de ver, de la función del ojo y de la cámara. Además *Costumbres de indios en fiesta* o *fiesta de indios* no se presenta como un momento, un instante de una fiesta que sucedió fenomenológicamente e independientemente frente al fotógrafo, es una fiesta que sucede para la cámara, diría más, **sucede para la mirada**.

En la tarjeta postal Alrededores de Quito (Fig. 35), la puesta en escena se complejiza. Los gestos y las acciones de cada figurante están hechos para la cámara, y la botella de cerveza con etiqueta dirigida hacia el espectador parece revelar una agencia particular (¿anuncio publicitario o comercial?). Me pregunto si el vestido tienen alguna correspondencia etnográfica con la población indígena (fig. 34) o si, como parece ser el caso, son atuendos de estudio, como en el caso de la manta a cuadros de la mujer de la izquierda y que aparece en dos postales (fig. 35 y fig. 36). En gran medida, estas postales dan a ver la invención de un indígena de estudio y de un indígena para la cámara y lo que sorprende y sobrecoge hoy es la extraordinaria capacidad de Laso para

inventar una suerte de simulacro pre-moderno. Escenas de fiesta con arpa “actuadas” para la cámara, diría mejor, simuladas; y en esa simulación las postales de Laso inventaron *las costumbres de indios*.

Sin embargo, surge la pregunta ¿qué hay detrás de esta escenificación, de esta puesta en escena sin instantaneidad aparente, sin marco rectangular y en la que se mezclan elementos y disposiciones de varias miradas entrecruzadas?

### **3.4 La puesta en escena como espectáculo del Otro.**

¿A qué responde la puesta en escena del Otro en esta imagen?. Por un lado, a una agencia individual concreta del fotógrafo: la “venta” como tarjeta postal de una *mercancía visual intercambiable*, de un exotismo autoelaborado, un *exotismo fetichizado*. Por otro lado, en estas imágenes operan, quizás por primera vez y de manera intencional, criterios estéticos y escenográficos que se anclan en discursos nacionales. Estos discursos, muchas veces contradictorios, buscaban reclamar una visión propia y autónoma que pretendía alejarse de la visión colonial europea pero, paradójicamente, sustentada en ella.

La antropóloga Gabriela Zamorano en su estudio sobre la fotografía y la racialización de los indígenas bolivianos, señala, a propósito de una fotografía realizada en 1908 de un hombre quechua, Sandival, que accedió “dócilmente” a las solicitudes de la puesta en escena del fotógrafo Chervin:

sintetiza una solución paternalista al “problema indio” que muchos intelectuales y políticos latinoamericanos de la época discutían en la construcción de proyectos nacionales. Las élites gobernantes postcoloniales en Latinoamérica buscaban la forma de justificar su continua dominación que ejercían sobre las poblaciones indígenas tanto en términos biológicos, al adoptar teorías racistas europeas para argumentar a favor de la “inferioridad” de los pueblos indígenas; como en términos históricos al explicar los efectos negativos de la dominación colonial sobre esta población.

Sin embargo, y como señala Zamorano en el mismo ensayo, las élites intelectuales plantearon “políticas civilizatorias indigenistas para “educar e incorporar” a los pueblos indígenas, junto con acciones políticas a favor del mestizaje como las mejores soluciones para consolidar el proyecto nacional”. Así, esta imagen se presenta como una

tecnología doble, por un lado fue un recurso “útil para hacer montajes de objetividad científica pero por otro respondía a debates históricos precisos” (Zamorano 2011:658).

Los principales consumidores de tarjetas postales seguían siendo europeos<sup>80</sup> y ese ejercicio del poder sobre la representación supuso un ejercicio de poder sobre el representado. José Domingo Laso plasma ese poder sobre el otro en la puesta en escena, en el control organizado de la fabricación de una imagen. La mejor manera de transmitir aquella ideología de la dominación era jugar con la escenificación y la composición de la tarjeta postal y la fotografía. Blanca Muratorio, al analizar las imágenes de principios de siglo de las misiones religiosas en el oriente ecuatoriano, sostiene que las fotografías cumplían varias funciones,

Por una parte, publicadas en los libros y boletines de las misiones y repartidas como postales, servían para idealizar el rol de los misioneros y de las religiosas... pero por otra parte, y es lo que me interesa señalar aquí, las fotografías intentan documentar los pasos que los indígenas habían dado ya hacia su total integración en la sociedad y en la cultura blancas (Muratorio, 1992:20).

En ese sentido, Laso opera aquí como un extraordinario imaginero. La sofisticada puesta en escena de la tarjeta postal y su fotografía no solamente que aparecen como el documento que prueba la integración de los indígenas sino que esa integración es, además, formalmente remarcada por la escenificación. Un **retablo** perfecto, con su carga religiosa indudable. Estamos más cerca del barroco descrito por Bolívar Echeverría que de la fotografía antropométrica o exótica europea del siglo XIX. Sin embargo, como sostiene la antropóloga Blanca Muratorio,

a diferencia de otras imágenes fotográficas contemporáneas fabricadas primeramente para los turistas, donde lo que se busca representar es el buen salvaje, lo exótico, lo diferente, el Otro en su estado natural, la mayoría de las imágenes creadas por o para los misioneros intenta “vender” otras mercancías: la domesticidad ya sometida, las almas ya salvadas, las costumbres salvajes ya abolidas: **el parecido**<sup>81</sup>, no la diferencia, o lo que Lughier Standing Bear, un indígena Sioux de los Estados Unidos, llama “imitaciones del hombre blanco (Muratorio, 1992:20).

Su práctica no puede ser considerada como subalterna pero tampoco responde de manera evidente al ejercicio de una fotografía claramente colonial europea. La mirada

---

<sup>80</sup> He revisado cerca de 200 tarjetas postales de Laso que circularon entre 1906 y 1924. La mayoría de ellas tienen como destino Europa, particularmente Francia, en segundo lugar los Estados Unidos y América del Norte y finalmente algunos países de América del Sur entre ellos Argentina y Perú.

<sup>81</sup> *Parecido* que curiosamente José Domingo Laso denominaba “el alma de la fotografía”. El subrayado es mío.

antropológica que intento posar sobre las imágenes de Laso busca restituir su carácter de “bisagra”, de “híbrido” y busca comprenderla en el contexto más amplio de las transformaciones sociales de inicios del siglo XX en Quito. Estas transformaciones cambiaron profundamente las maneras de mirar. Edificamos nuestra modernidad “vernácula” a partir de la invención de un lenguaje fotográfico que teatralizó y encubrió la existencia del indígena y la convirtió, en forma de tarjeta postal, en una mercancía visual intercambiable.

Estos conjuros funcionaban dentro de la lógica de una incipiente economía liberal de mercado que empezaba a instaurarse en Quito. *Mercancías visuales intercambiables* que ampliaban el ámbito de visibilidad de lo indígena desde una ideología de la dominación y hacían del temor una imagen. Construían un imaginario de imágenes equivalentes, pero a diferencia de aquellas imágenes en forma de *cartes de visite* del Perú analizadas por Deborah Poole y en las que la equivalencia establecía una relación entre lo visto, el tipo, la raza y la imagen como una certeza científica, en las postales de Laso se establecía una equivalencia entre lo visto, el tipo, la raza y la imagen como una invención, como una *imaginación, en cuanto inventa o produce*, una fantasía romantizada.

Hacia 1916, José Domingo Laso realiza un álbum fotográfico antropométrico para Jacinto Jijón y Caamaño, presidente de la Academia de Estudios Históricos. Es un álbum en el que la mirada de Laso parece ejecutarse de manera distinta a la visión romántica y escenificada de las tarjetas postales “costumbres de indios”. El álbum antropométrico que perteneció a Jacinto Jijón y Caamaño se presenta como la ejecución de una clara política de representación y categorización del otro. Analizaré en un capítulo aparte la mirada de Laso ejecutada en el álbum antropométrico de Jijón.

## CAPÍTULO IV

### TIEMPO DE MILAGROS Y FANTASMAS: el retoque contra la idolatría

#### 4 Milagro de la reproductibilidad técnica

A inicios del siglo XX la Iglesia transforma y revierte el orden de lo visible. El 20 de abril de 1906 ocurre un milagro, cuatro estudiantes del Colegio jesuita San Gabriel de Quito miran parpadear la imagen de la Virgen de los Dolores en el comedor del colegio.

Uno de ellos, Carlos Herrmann hablaba con Jaime Chávez; mirando al cercano cuadro en la pared, notó que la Virgen movía los párpados, los abría y cerraba. Creyó que era una impresión suya, y asustado se cubrió los ojos con las manos. Luego dijo a Chávez: "Ve a la Virgen". Miró también éste, y vio el mismo prodigio. Ambos se arrodillaron entre la mesa y la banca, y rezaron... El hecho se fue corriendo entre los alumnos que reaccionan entre curiosos y devotos. Entre tanto avisan al P. Roesch y el H. Alberti que estaban en el mismo comedor.(...) Me cercioré con mucho empeño de que las lámparas eléctricas no se movían, o si algún rayo se reflejaba en la efigie; nada de esto aparecía. Puesto en **frente de la imagen**, rodeado de los niños, **clavé en ella los ojos**, sin pestañear y noté que cerraba la Virgen Santísima los párpados con lentitud.<sup>82</sup>



fig 36.

Alumnos internos que presenciaron el milagro del 20 de abril 1906. Papel fotográfico sobre cartulina.  
Primera fotografía tomada el 3 de junio de 1906. Fuente BAEP

<sup>82</sup> BAEP. El milagro de la Dolorosa del Colegio San Gabriel. 20 de Abril 1906. Jorge A. Bravo M. S.J. 1964. Pg. 12-17. En negrilla en el original.

Los jóvenes miran una mirada que parpadea en una representación. Es más, la mirada parpadea en una imitación: el medio en el que está representada la Virgen es una cromolitografía<sup>83</sup> y la comunidad jesuita en el Ecuador llama al cuadro “oleografía”, es decir un cromo que imita la pintura al óleo. Es un acontecimiento visual único. Como señala Gioconda Herrera en su estudio sobre el rol de *La Virgen de la Dolorosa y la lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones en Ecuador del 1900*: “la intención de la aparición no es fundar un proceso evangelizador, tampoco es la recristianización, sino que la virgen se presenta victimizada haciendo un llamado a la acción. En otras palabras, se trata de una virgen moderna” (Herrera, 1990:10)

En nuestra *pequeña historia de la fotografía*, uno de los testigos llamados a certificar aquel milagro moderno como científico y alquimista fue el fotógrafo José Domingo Laso. Esta es una cuestión que evidentemente sobrepasa los estrictos límites de la reproducción mecánica de las imágenes, sin embargo, el lugar que ocupan las imágenes y las representaciones a inicios del siglo XX, permite dilucidar el acontecimiento como una trama de poder sobre las imágenes y las representaciones.

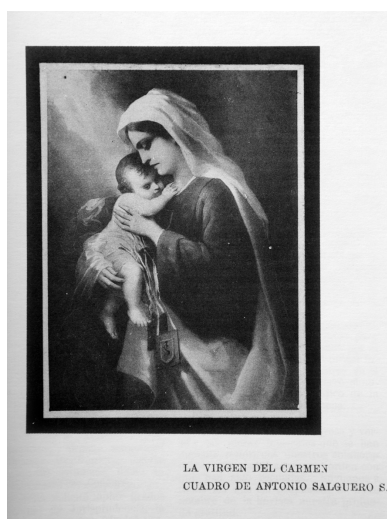
Consideremos, siguiendo al filósofo Walter Benjamin, que las imágenes religiosas desplegadas y mostradas en las Iglesias de la ciudad estaban (están) investidas de *aura*, una trama singular de espacio y tiempo, es decir que poseían (poseen) “*el aquí y el ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración*”. Nos encontramos así, por ejemplo, frente al cuadro *original* de la Virgen del Carmen, del pintor quiteño Antonio Salguero.<sup>84</sup> Pero con el apareamiento de las tecnologías de reproducción mecánica como fotografía, la fototipia y el fotograbado, ese *aquí y ahora del original* que *constituye el concepto de su autenticidad*- dice Benjamin- tambalea, “*pero lo que se*

---

<sup>83</sup> Cromolitografía. Arte de dibujar o grabar en piedra preparada al efecto, para reproducir, mediante impresión, lo dibujado o grabado con varios colores, los cuales se obtienen por impresiones sucesivas. En el Ecuador existen 3 cromolitografías u oleografías de esta representación, solo una de ellas es la del milagro.

<sup>84</sup> Antonio Salguero (1868-1935). Pintor quiteño, conocido sobretodo por sus óleos con motivos religiosos. Algunos de sus cuadros se encuentran en el Convento de Santo Domingo. Estudió en el colegio Jesuita San Gabriel y vivió una larga temporada en Chile. El Gobierno de Eloy Alfaro le otorgó una beca para especializarse en Roma y París. Fue maestro en la Escuela de Bellas Artes.

*tambalea de tal suerte es su propia autoridad*”. Esta es la reproducción del cuadro en la revista **La Ilustración Ecuatoriana** publicada el 20 de marzo de 1909.



*fig. 37*  
*La Virgen del Carmen. Cuadro de Antonio Salguero*  
*Fototipia Laso. La Ilustración Ecuatoriana. 1909.*

Y esta es la mención que se hace de la reproducción en la revista:

Hoy tenemos la complacencia de ofrecer a nuestros lectores, en página separada, la reproducción en fototipia del hermoso cuadro al óleo del Sr. Antonio Salguero, “La Virgen del Carmen”. Este precioso lienzo es de pertenencia del Sr. D. Modesto Sanchez Carbo, que tan finamente lo ha puesto a la disposición del Sr. Laso para que engalane la Revista con una de las producciones más delicadas que por la maestría del desempeño bien la podemos comparar con la Virgen de Carlos Dolci.

Las imágenes de las revistas ilustradas, las postales y las estampas se presentan aparentemente como imágenes antagónica a las imágenes religiosas... *como lucha de las identificaciones y guerra de las posiciones*. (Bhabha, 2011:49), sin aura. En la primera modernidad quiteña este estatuto profanador desafía al poder de la Iglesia sobre las imágenes. Pero lo hace de manera no manifiesta, silenciosa, de algún modo inconsciente. Hubo efectivamente una *guerra de las posiciones* concreta que se jugaba en el terreno de la política, la economía y el gobierno<sup>85</sup>. Pero también el discurso y la narración sobre la historia y esas acciones permeaban en la agencia cotidiana de las personas. Permeaban en las fotografías de José Domingo Laso, en las revistas, en los

---

<sup>85</sup> Revisar Ayala Mora Enrique. Nueva Historial del Ecuador. Corporación Editora Nacional. Ecuador. Época Republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal. Quito, 1988.

cuerpos fotografiados; de algún modo se encarnaban en ellos. Como señala Stuart Hall a propósito de la ideología en Althusser:

aunque las ideologías suelen estar formadas de sistemas de representaciones, imágenes y conceptos, “es sobre todo en tanto que estructuras como se le imponen a la gran mayoría de los hombres. Son objetos culturales percibidos-aceptados-sufridos y actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa”. Las ideologías son, por tanto, la esfera de lo vivido; la esfera de lo experimentado y no la del “pensamiento”. (Hall, 2010:231)

#### 4.1 El proceso canónico

El sábado 21 de abril de 1906 se divulga el milagro e “inmediatamente se compra un hermoso marco para la imagen”, el domingo 22 aumenta el concurso de los curiosos y comienzan a hablar los periodistas del hecho y una semana después, el sábado 8, aparecen las primeras fotografías y un decreto de la Curia prohibiendo toda manifestación de culto especial de la imagen; y que se tenga tapada mientras duren las informaciones indicadas. (fig. 37 y38). El domingo 29 de mayo se forma el censo del Colegio y se presenta una comisión de científicos para examinar el cuadro.

Los peritos, José María Troya, profesor de Física de la Universidad Central, Carlos Caldas, profesor de Química del mismo centro, José Laso, fotógrafo; y Antonio Salguero, pintor, concluyeron que el hecho no pudo darse por el **efecto de la luz** o por las condiciones en las que **estaba ubicado** el cuadro. Esto, ya que el movimiento de los párpados de la imagen no pudo producirse por circunstancias de ubicación, pues **se repitió varias veces**, como lo prueba el que hayan podido observarlo a la vez los concurrentes. La imagen fue calificada por este grupo **como perfecta**.<sup>86</sup>

El proceso canónico habla desde el lenguaje de la ciencia y la razón, pero también desde la reproductibilidad técnica y los peritos involucrados en la certificación son un físico, un químico, el pintor Antonio Salguero y el fotógrafo José Domingo Laso. En relación al acontecimiento, señala Herrera, “la Iglesia manejó un discurso racional para explicar los hechos y construyó una argumentación lógica sobre la importancia de lo sobrenatural en la vida moderna y en la juventud” (Herrera, 1990:11).

---

<sup>86</sup> BAEP. La Dolorosa del Colegio : el proceso canónico. Quito Editorial Ecuatoriana. 1931. Encuadernado con otros folletos del mismo tema 5197 134 p. 24 cm. Historia de un milagro. Jesuitas del Ecuador. <http://www2.jesuitas.ec>





Fig. 38  
 Boletín eclesiástico. Año XIII N 14. Quito 15 de septiembre de 1906.  
 Imagen de la Virgen. Fototipia Laso. Fuente: BAEP



Fig. 38  
 Imagen de la Virgen de la Dolorosa. Fotografía Moscoso, circa 1906. Fuente BAEP.

La alocución del Arzobispo González Suárez es esclarecedora en este sentido: “El milagro es un hecho material sensible; de su realidad se juzga según el criterio de la experiencia, de la experiencia sensible; **un milagro se ve con los ojos del cuerpo**” (González Suárez, 1910). Además se ratifica la posibilidad de la ocurrencia de un hecho sobrenatural en un “*objeto de la industria moderna*”, es decir, acorde con los tiempos.

“En una simple estampa que la industria moderna multiplica a millares... se notaban palpablemente señales de vida, y de vida reflexiva, de vida que tiene plena conciencia de sí misma”. (González Suárez, 1910). Era así un hecho considerado racional y con su discurso, el obispo González Suárez contrarrestaba “la identificación liberal del pensamiento religioso como supersticioso e irracional y, por lo tanto, anti moderno” (Herrera, 1990:11).

Cuatro hombres de razón moderna, de técnica y de ciencia se enfrentan a varios enigmas: un problema del efecto de la luz (¿la fotografía?), un problema de ubicación (¿composición?), un problema de repetición del movimiento de los párpados (¿reproductibilidad, mirada y visibilidad?) y finalmente un problema de perfección (¿arte?). La certificación del milagro, es decir el juicio emitido sobre él, contiene en su discurso el lenguaje del arte de la reproductibilidad. Me atrevería a decir que esta es una certificación fotográfica, diría más, es artística. Es un milagro de la reproductibilidad: **una teología de la reproducción mecánica de las imágenes**. Así en cualquier reproducción mecánica de una obra de arte o de la realidad podía suceder un milagro. El poder eclesiástico reinsertaba así el sentido de la imagen, sobretodo religiosa, en el *Aura*<sup>87</sup>.

## 4.2 El culto a las imágenes

Pero las imágenes reproducibles no eran el problema central, sino una urgente pedagogía evangelizadora moderna a través de la imagen. Ulpiano Pérez, Vicario Capitular de la Arquidiócesis de Quito, en su alocución del AUTO en el Palacio Arzobispal señalaba,

Como el Santo Concilio Tridentino en su Sesión XXV en la que trata de la invocación, veneración y reliquias de los Santos, y de las Imágenes sagradas, después de sentar la verdadera doctrina sobre el culto de las Imágenes tan recomendado, dentro de sus límites, por la Iglesia, declara ser de competencia de

---

<sup>87</sup> Aura: manifestación irreplicable de una lejanía por más cercana que pueda estar. Una trama singular de espacio tiempo. Para Benjamin la religión constituye evidentemente el paradigma histórico y la forma antropológica ejemplar del aura, y es por eso que no hay que dejar de interrogar los mitos y los ritos en los que se origina toda nuestra historia del arte: “En el origen, el culto expresa la incorporación de la obra de arte a un conjunto de relaciones tradicionales. Es sabido que las obras de arte más antiguas nacieron al servicio de un ritual” (Benjamin, 147:1989). Revisar también Didi Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. 2011.

los prelados ordinarios el reconocimiento y aprobación de nuevos milagros; (Pérez, 1906:372).

Como señala Walter Benjamin, “*la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible*”. Al desvincular lo reproducido al ámbito de la tradición, lo que ponía de manifiesto la oleografía, era la intromisión de un nuevo *medio* entre la Iglesia y el creyente-espectador. El filósofo Bolívar Echeverría en su estudio introductorio sobre la obra de Walter Benjamin señala que la objetividad de culto o aurática de una obra humana se muestra en el carácter “irrepetible y perenne” y su singularidad proviene del hecho de que su valor reside en que fue el lugar o momento en el que aconteció una epifanía o una revelación sobrenatural,

una epifanía que perdura metonímicamente en ella y a la que es posible acercarse mediante un ritual determinado. Por esta razón, la obra de arte aurática, en la que prevalece el “valor para el culto”, sólo puede ser una obra auténtica; no admite copia alguna de sí misma. Toda reproducción de ella es una profanación”. (Echeverría, 2010:16)

Si toda reproducción es una profanación, ¿cómo es que sucede un milagro en una cromolitografía? Lo que sugiero es que la fotografía, el fotograbado, la fototipia, la oleografía y las nuevas revistas ilustradas provocaron un cambio en el estatuto que desde el poder tradicional se le otorgaba a la imagen y el poder *aurático* necesario ya no es el que ocurre dentro de la Iglesia, sino en el comedor del colegio San Gabriel pero fundamentalmente en la imagen reproducible y en la estampa como posibilidad de culto público,

La imagen, la sagrada imagen de la Virgen, considerándola sólo desde un punto de vista meramente humano, parece que no reclamaría tanto entusiasmo en las manifestaciones exteriores del culto público: empero, el culto, que a la bendita Madre de Dios tributamos, honrándola y venerándola en esta estampa, está muy justificado: es fervoroso, es espléndido: así debería ser: no podía menos ser así. (González Suárez, 1910:166)<sup>88</sup>

Lo que revela la reflexión del Arzobispo es el cambio de estatuto de la imagen. El poder aurático dilucidado por Benjamin e inscrito tradicionalmente en la pintura y su valor de culto, es resignificado y reinsertado en las nuevas y modernas imágenes, como la estampa y que son las que miran las nuevas generaciones. No resulta nada curioso entonces que un pintor y un fotógrafo sean los encargados de dilucidar racionalmente los misterios del milagro. José Domingo Laso, aquel maestro de las técnicas de

---

<sup>88</sup> BAEP. González Suárez 1910: XVII,12. EXHORTACIÓN. Boletín eclesiástico marzo 1910.

reproductibilidad, lo que reinsertaba en la estampa milagrosa (a diferencia de su amigo pintor) con su ciencia y tecnología de la mirada, era su poder metafísico.

¿Qué imagen es esa? Considerada desde un punto de vista meramente humano, esa imagen no tiene nada que llame la atención: es una de esas estampas que la industria moderna multiplica a millares; frágiles por el papel en que están pintadas, pero vistosas por lo vivo y bien combinado de los colores: **no es una obra propiamente de arte**, ni menos un cuadro en que el pincel de un artista haya trazado rasgos inspirados, ni menos dado pinceladas magistrales. ¿Dónde estaba esta imagen? Esta imagen estuvo sucesivamente en dos partes: en la tienda del mercader, a quien fue comprada y en la pared del comedor de este Colegio: allá como objeto de comercio: aquí para adorno del comedor. (González Suárez, 1910:170)

En la noche del día 20 de abril de 1906, la estampa inesperadamente se transforma: “el cuerpo de la imagen parecía como que se hubiera animado: en la estampa se notaban palpablemente señales de vida, y de vida reflexiva; de vida que tiene plena conciencia de sí misma: en el rostro resplandece la majestad augusta del dolor: **los ojos viven**”. (González Suárez, 1910:170) Pero ¿porqué sucede un milagro en una imagen banal, comprada donde un mercader y dispuesta en el comedor para que “la desnudez de las paredes no chocara a la vista”? El propio González Suárez da la respuesta en la Exhortación que dió después de la bendición de la capilla el 4 de febrero de 1910,

Sobre la Nación ecuatoriana iba a caer una gran calamidad, una calamidad espantosa. (...) no , no era un terremoto, no era una peste, no era una guerra civil la calamidad de que iban a ser víctimas los pueblos ecuatorianos: la calamidad que sobre ellos iba a caer, era más terrible... Era **la enseñanza laica**, la descristianización sistemática de la niñez... la educación laica, que lleva necesariamente en si misma el germen de males innumerables. Esa era la calamidad con que el espíritu del mal amagaba a la República (González Suárez, 1910:173)<sup>89</sup>.

Podríamos verlo en los términos en los que sugerentemente plantea Homi Bhabha. Pensando que en aquella época, como hoy, se vivió *un proceso de intensificación simbólica realizado mediante una tecnología política de las imágenes que produce(jo) hegemonicamente un bloque social*. Pero que además, en este posicionamiento ideológico, que *depende de la producción de imágenes alternativas o antagónicas que son siempre producidas en conjunto y en competencia unas con otras*. (Bhabha, 2011:49)

---

<sup>89</sup> BAEP. González Suárez 1911: VI,12. Quinta instrucción al clero. Boletín eclesiástico noviembre diciembre 1911.

En la relación compleja, ambigua y paradójica entre la estampa, fotograbado, la fototipia, la revista ilustrada y la pintura religiosa surge un espacio *intersticial*<sup>90</sup> que parece revelar el surgimiento del problema del poder sobre las imágenes y las representaciones en 1900. El contexto de esta pugna silenciosa estaba articulado a un problema político mayor para la Iglesia ecuatoriana: el de la Revolución Liberal impulsada por Eloy Alfaro desde 1895. El año del milagro, un movimiento revolucionario dirigido por el General Eloy Alfaro depone de la presidencia de la República al Señor Lizardo García y erige jefe supremo al General Alfaro, quien, entre sus principales actos administrativos, expide una nueva ley orgánica de Instrucción Pública que consagra definitivamente el carácter laico de la Instrucción pública oficial, fue proclamada la Constitución Liberal que proscribía la intervención de la Iglesia en los asuntos del Estado, prohibía la elección de clérigos a la legislatura y declaraba la libertad de cultos.

En su declaración oficial, la Iglesia Católica del Ecuador señala que este milagro ocurre en momentos *en que el mundo insiste en negar la existencia de lo sobrenatural y cuando se están haciendo esfuerzos para arrancar la fe de los corazones de la juventud... María ha mirado a estos niños y a través de ellos está mirando a todo el Ecuador* (Bravo, 1977). Gioconda Herrera demostró que el surgimiento de la devoción por la Virgen de la Dolorosa aparece como una lucha por el control de la socialización de las nuevas generaciones. *La devoción a la Virgen, de la Dolorosa*, comenta Herrera, *es un evento religioso que permite analizar la forma en que la Iglesia buscó insertarse en un discurso de cambio*. Parte de ese discurso es la relación de las nuevas tecnologías de reproducción de imágenes con una nueva pedagogía necesaria para evangelizar a las generaciones más jóvenes.

---

<sup>90</sup> Me refiero específicamente a las ideas desarrolladas por Bhabha en *El lugar de la Cultura* a propósito de la representación desde la escritura pero que pueden ser apropiadas para pensar la fotografía: “*Lo que revela la atención a la retórica y la escritura es la ambivalencia discursiva que hace posible “lo político”*. Desde tal perspectiva, la problemática del juicio político no puede ser representada como un problema epistemológico **de apariencia y realidad**, o teoría y práctica, o palabra y cosa. No puede representarse como un problema dialéctico o una contradicción sintomática constitutiva de la **materialidad de lo real**. Por el contrario, nos hace dolorosamente conscientes de la yuxtaposición ambivalente, **la peligrosa relación intersticial de lo factual y lo proyectivo**, y, más allá de eso, de la función crucial de lo textual y lo retórico. Son esas vicisitudes del movimiento del significante, en la tarea **de fijar lo factual y clausurar lo real**, las que aseguran la eficacia del pensamiento estratégico de los discursos de la Realpolitik.”. Homi Bhabha. *El lugar de la cultura*. Manantial. Buenos Aires. 2011. Pág. 45.

Pero los dilemas que planteaban las imágenes y las representaciones, con *aura* o sin ella, eran igualmente complejos o quizás mucho más cuando se trataba de evangelizar a la población indígena,

“Debemos ponderar también una circunstancia muy grave bajo este respecto. Los indios dirigen su culto a las mismas imágenes, y lo terminan en ellas; no lo enderezan al santo, a quien la imagen representa, sino a la figura material, al objeto físico en si mismo: el culto, que tributan los indios a las sagradas imágenes es, por lo mismo, un culto no solo supersticioso, sino idolátrico; y, cabalmente por esto, no es culto católico ¿Podrá el párroco cooperar eficazmente a un culto semejante? (González Suárez, 1911:10)



fig. 39.  
*Alrededores de Quito. Indios rezando la doctrina. Tarjeta postal.  
Fototipia Laso. Número 100. Fuente: colección Laso Iturralde*

Entre laicización, evangelización de jóvenes y *guerra de posiciones*, son las nuevas imágenes de la reproductibilidad técnica las que aparecen en el intersticio. Tres años después del milagro, los dos peritos artistas, José Domingo Laso y el pintor Antonio Salguero, estarían nuevamente juntos: el uno pintando el aura y el otro reproduciéndola en su revista *La Ilustración Ecuatoriana*. Las imágenes y las estampas milagrosas de la Virgen de la Dolorosa se repartirán por millones hasta la actualidad como milagro adherido a un objeto material, como un culto por la imagen y muy a pesar de las recomendaciones y protestas del Arzobispo frente a la idolatría de los indios: técnicas de reproductibilidad y raíces indígenas. Ese también es el contexto de su postal *Indios rezando la doctrina* y con la que José Domingo Laso garantizaba, quizás sin saberlo, la reproductibilidad mecánica para las futuras generaciones. Pero esta vez, de un *aura*

distinta, pagana e idolátrica. Diría mejor, como una secularización de la imagen (fig.39)<sup>91</sup>.

“Observad lo que pasa con los indios”, escribía el Arzobispo Federico González Suárez en la quinta instrucción al Clero, “**¿no es cierto que ellos no quieren que se retoquen las imágenes de su devoción, por deterioradas que se encuentren?** (González Suárez, 1911:10)

### 4.3 De la evidencia al ocultamiento

Indígenas borrados en una representación visual. Pero, ¿qué supone, desde la antropología de la mirada y la fotografía, la ejecución del borrón?, ¿cómo pensarlo desde la práctica, las tecnologías de reproducción de imágenes, los libros, los fotograbados? Intentaré dilucidar el tramado complejo que subyace detrás de la ejecución del retoque en estas fotografías como un montaje interpretativo: una deconstrucción. Al mirar esta fotografía de la plaza y el Teatro Sucre la pregunta que surge es siempre la misma ¿de qué me habla esta fotografía y qué verdad testifica? o dicho de otro modo ¿qué está adherido a ella y que conocimiento otorga?

Podríamos considerar que lo que queda inscrito en esta fotografía del Teatro Sucre del libro *Quito a la Vista* es la mirada, traducida en imagen, que José Domingo Laso tenía de la ciudad con toda su carga ideológica (Fig. 40). Al mirar detalladamente las fotografías, de una gran calidad técnica, uno descubre súbitamente y en algunas de ellas unos manchones que inquietan nuestra lectura perceptiva de la imagen “un ruido”, como llamaría la semiótica de la imagen, provocado por un elemento en apariencia externo a la imagen que viene a interferir en nuestras expectativas como lectores de la fotografía

---

<sup>91</sup> La lectura secular de esta imagen no es la única posible, sin duda. El perro presente en la imagen remite necesariamente a una arqueología en las representaciones sobretodo desde la llegada de los españoles. El perro fue introducido por los españoles como un animal de cacería de indígenas. Existe un código mexicano, conocido como *Código de aperreamiento*, particularmente violento, en el que se representa la manera como los perros fueron utilizados para conquistar pueblos indígenas en México. *La escritura en los códices mexicanos. Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas, A.C. Coordinación: Mayán Cervantes. 2011. México.*

(Fig. 41)<sup>92</sup>. Al mirar con mayor detenimiento uno descubre que aquellos *borrones* de las fotografías corresponden a personas y surge, aunque paradójicamente, una “verdad” del sentido: el borrón<sup>93</sup> es visible y significativo. Y ¿qué importancia tiene el estudio de esa “verdad del sentido” inscrita en estas imágenes? José Domingo Laso al borrar a las personas de las fotografías, cuestionaba, quizás sin saberlo, al discurso de la fotografía. Ese cuestionamiento no solo es pertinente y relativo a la fotografía y al discurso del arte, lo fundamental es que confluyen en ese instante fotográfico la antropología y la política. Así hay un “quiénes” fueron aquellos borrados, es decir un problema relativo a la identidad y al cuerpo, también hay un “por qué”, es decir un problema relativo a la política y finalmente hay un “cómo”, un problema relativo al arte, al medio y a la representación visual.



fig. 40  
Teatro Sucre. *Álbum Quito a la Vista*, 1911.  
Fototipia Laso. Fuente AHMC/E

<sup>92</sup> No es evidente, en la expectación de una fotografía, caer en cuenta del retoque. Por lo general las imágenes fotográficas, con su carga de realismo inventado, dan a ver la realidad como es. Para un espectador no preocupado, el borrón pasa totalmente desapercibido.

<sup>93</sup> Los estudios de semiótica, en particular el Tratado del Signo Visual del Grupo U, permiten comprender el borrón ejecutado sobre las fotografías como un elemento significativo. En este caso desde la forma y la textura. Desarrollaré más adelante el posible contenido simbólico de dicha ejecución.





fig. 41  
Teatro Sucre. Álbum Quito a la Vista, 1911.  
Fototipia Laso. Detalle.

Esta representación que traduce la mirada de Laso: transmite y traiciona. Transmite, sin duda, una mirada materializada en una fotografía (como imagen) y en forma de libro e imagen impresa (como objeto). Sin embargo, transmitir y traicionar tienen la misma etimología, *tradire*. Me pregunto, José Domingo Laso, con su fotografía del Teatro Sucre ¿qué transmitió y qué traicionó? ¿Acaso en esta representación fotográfica no queda expuesta una traición? No una traición del sentido, sin duda (puesto que hay una intención en sus fotografías, estaba inmerso en una ideología determinada y además a causa de todas las connotaciones posibles<sup>94</sup>), sino una traición del medio: una traición de la certificación del espejo de lo real, del *Parecido* y del alma: una traición de la verdad de la fotografía. Si la fotografía es *la certificación de una existencia*, aquí lo fotografiado, mirado desde el presente, nunca existió. Queda sin embargo, adherido a esta fotografía, un borrón: un trazo, como forma y como contenido, indisociable. Me aventuro a afirmar que en esta imagen queda expuesta una *huella de lo real* como ciudad representada y una huella de lo inexistente como negación: **una existencia que fue negada en el acto mismo de su posibilidad: de su posibilidad visible. ¿Acaso no estamos frente a una existencia invisible, es decir un fantasma?**

Vemos y reconocemos un cuerpo por fuera de la fotografía pero inscrita en ella y el poder de fascinación que produce se dilucida quizás reconociendo que estamos frente a

... la paradoja entre cuerpo e imagen, la frontera entre la vida y la muerte se ha convertido en una experiencia del mundo de los vivos. Percibimos las

<sup>94</sup> Me pregunto aún ¿todos los sentidos serían posibles mientras estén enmarcados en lo más material de la imagen fotográfica? O como sostiene Deborah Poole, en el exceso de su descripción al que hay que someter las imágenes?) que son las que ya he descrito anteriormente, el proceso de invisibilización a la que fueron sometidos los indígenas).

sombras de Dante en este mundo. Cuando más simulan las imágenes nuestros cuerpos, mas los despojan de la diferencia con la que garantizan su propia realidad” “únicamente la falta de semejanza con el cuerpo saca a las imágenes del laberinto en el que les otorgamos el intercambio con nuestros cuerpos. (Belting, 2007:35)

Al eliminar la semejanza (el parecido) con el borrón, José Domingo Laso otorgaba corporeidad. Por eso “los vemos” hoy porque no simulan cuerpos: son. Lo que testifica el borrón no es la equivalencia mimética entre existencia y representación de un cuerpo sino *la existencia expresiva* y concreta de ese cuerpo como línea y trazo, finalmente **huella**<sup>95</sup>.

El rastro como retoque fotográfico fue realizado de dos maneras y parecen depender del tipo de impresión final al que estaban destinadas las fotografías. El primero se realizó directamente sobre la placa fotográfica, el negativo original. Es el caso de la fotografía de la Iglesia de la Compañía y del fantasma junto a un joven niño. Una vez realizado el retoque sobre el original era imposible deshacerlo: un determinismo cínico limitaba las posibles copias infinitas y el trabajo sobre el negativo mantenía la huella permanente del gesto del fotógrafo. El segundo tipo de retoque se realizó sobre el cliché de vidrio de impresión por fototipia. Una vez tomada la fotografía, para poder imprimirse tenía que ser “copiada” sobre una placa de vidrio previamente sensibilizada con goma bicromatada. Este cambio de soporte permitía la impresión de varias copias y es la técnica con la que se imprimieron las tarjetas postales de Laso y la mayoría de sus libros. En este caso, el negativo original se mantenía intacto y podía ser reutilizado, con o sin fantasma, para impresiones venideras.

---

<sup>95</sup> Uso Huella/Rastro en el sentido que el filósofo Jacques Derrida da al término pero extrapolado a la imagen fotográfica. Para Derrida escritura significa inscripción. Etimológicamente fotografía es escritura con luz, por consiguiente podría considerar fotografía como inscripción. Las escritura inscribe, y se inscribe, para existir. Solo es significativa la huella o rastro de acuerdo al lugar que ocupa en una cadena de diferencias (*différance*) del sistema lingüístico. Así, la escritura (la fotografía) es rastro (otro nombre para *différance* como fuerza de inscripción), es huella instituida o rastro instituido. Ahora bien, lo que aquí propongo, siguiendo a Derrida, es que la huella o el rastro que queda en la escritura con luz, en la fotografía, es una inscripción significativa que se inscribe en la institución Fotografía. Por otro lado, sostiene Didi-Huberman, el filósofo Walter Benjamin oponía su concepto de **aura** a huella; comprendida esta última “como aparición de una proximidad, no importa cuan lejos pueda estar lo que la ha dejado. Ver Georges Didi Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Manantial. 2011.



*Fig. 42*

*Iglesia de la Compañía.*

*Copia por contacto sobre papel fotográfico. Álbum perteneciente a Jacinto Jijón y Caamaño. La fotografía fue publicada en la Monografía Ilustrada de la Provincia de Pichincha en 1922. Fuente: fondo Jijón. AHMC/E*



*Fig. 43*

*Detalle.*

*A la izquierda del personaje con sombrero y pantalón corto se puede percibir la huella de quien fuera borrado de la imagen.*

Lo que queda inscrito, como **forma antropomórfica reconocible** con toda la carga arqueológica que eso supone, es una **higiene de la mirada** o podría decir, parafraseando al historiador del arte Georges Didi Huberman, que lo real autenticado por la foto

**habría venido a evidenciar** la construcción de una ciudad higiénica<sup>96</sup>. El borrón que Laso ejecuta para eliminar al elemento indígena es, por un lado, una técnica de retoque fotográfico como el que se realizaba en la ejecución de los retratos burgueses, como microscopía que buscaba corregir las imperfecciones de la técnica o afinar visualmente las cualidades morales y físicas de los retratados, y por otro, un retoque higiénico que eliminaba de la representación visual de la ciudad todo aquello que *afea el paisaje y da pobrísima idea de nuestra cultura*<sup>97</sup>.

Son fallas de la fotografía sin duda (se supone que nunca debieron ser vistos). Pero más allá del “error”, lo vemos porque al desplazarse (al salirse) de la fotografía hacia otro lugar (otro medio<sup>98</sup>) provocan **una fisura**. En esa fisura, en esa fragilidad del “parecido” (diría en esa fragilidad del medio fotográfico) opera *la huella del otro como inscripción de su ausencia*, una forma de resistencia del cuerpo al espejo de lo real. ¿Significa algo fisurar al espejo de lo real en una representación fotográfica de Quito en 1912?

#### **4.4 Cuerpo e imagen**

A partir de 1895, el Gobierno Liberal ejecuta una serie de políticas públicas que afectan directamente la noción de cuerpo hasta en ese entonces existente. La separación de la iglesia del estado, el proceso de laicización, la separación del espacio urbano del rural, la implantación de políticas de salud e higiene no fueron solamente políticas públicas que buscaron el reordenamiento del estado y buscaron una *comunidad imaginada* de un estado nación moderno. Operaron también como mecanismos de *disciplinización y de normalización* (Foucault, 1980:132) que afectaron a los cuerpos y se inscribieron en ellos: “nada es más material, más físico, más corporal que el ejercicio del poder”, afirma Foucault y la fotografía del Teatro Sucre.

---

<sup>96</sup> Eduardo Kingman en su estudio sobre la ciudad establece relaciones entre las políticas de ornato e higienismo. Para Kingman “las reformas introducidas en la ciudad a partir de criterios de ordenamiento, adcentamiento y ornamentación acompañaban una tendencia o forma de percepción impulsada por las élites a partir de sus prácticas de exclusión y separación”. Muchos de los criterios salubristas, sostiene Kingman, contribuyeron a acrecentar el recelo del Otro y particularmente el recelo de los cuerpos (Kingman 328:2008).

<sup>97</sup> Quito a la Vista. José Domingo Laso y Roberto Cruz. página 3. 1911.

<sup>98</sup> Momentáneamente afirmaré que ese otro medio al que se desplazan es el fotograbado. Surgió en Quito a inicios del siglo XX y dio cabida para el desarrollo de una incipiente pero importante industria gráfica. Utilizo el concepto de medio de Hans Belting en el sentido que es importante, en la antropología visual, analizar el medio que soporta la imagen y no solamente la imagen. Antropología de la imagen. Katz Editores. Buenos Aires. 2007.

Esta imagen icónica y “mimética” de la ciudad y en donde el Otro es borrado “*forma parte del problema más amplio de la relación entre poder y representación*” (Muratorio, 1994: 114). Así hay unos cuerpos con imagen y otros sin ella. Los cuerpos sin imagen, los menesterosos, los enfermos, los fantasmas, no pierden su corporalidad (paradójicamente) pero sí una historia adherida a ella: una forma de verse. Pierden su “parecer”, el parecido, y con su pérdida desaparecen **los indicios que nos permiten reconocer una historia contenida en ese cuerpo: una condición, una pertenencia y una identidad**. Planteo que existen unas formas de identidad que surgen desde las apariencias visibles. Podríamos reconocer, al menos en parte, la pertenencia de un individuo a un grupo social o a una clase por la vestimenta, por la emanación de la exterioridad del signo. Pero también, al borrarlos se desvanecía la condición visible de la enfermedad. Quito se veía libre de enfermedades, de pobreza y de marginalidad.

Desde el borrón ejecutado jamás sabremos con “exactitud” visual y fotográfica quienes estuvieron presentes el instante de una toma fotográfica. Sin embargo, “en cada acto de la memoria, ambos - el lenguaje y la imagen - están absolutamente unidos, no cesan de intercambiar sus lagunas recíprocas: a menudo una imagen surge en donde la palabra parece vacilar, una palabra está a menudo donde la imaginación parece fallar” (Didi-Huberman, 2003:19).

En palabra, como *difference* y también como huella, son nombrados como habitantes de la ciudad a inicios del siglo XX por el historiador Eduardo Kingman: *indios zámbez, huasicamas, nayones, guangopolos, indios de Amaguaña*. Pero hay más, las políticas de higiene, ornato y planificación urbana instauradas paulatinamente en la ciudad desde finales del siglo XIX llenaron al habla de adjetivos para calificar a muchos de ellos y revelan relaciones mediadas por la búsqueda de una constante diferenciación social: *vulgo, gente plebe, clase menesterosa, limosneros ociosos, inválidos, indigentes, vagos, gente del bajo fondo*<sup>99</sup> (Kingman, 2008: 285-143).

El habla cargada de contenidos excluyentes estaba adherida y relacionada con las políticas públicas relativas al ornato. Pero el ornato como ideología para la ciudad, no

---

<sup>99</sup> Las cursivas son mías.

solo incluía reformas físicas como la ornamentación y ordenamiento sino que fue “una tendencia o forma de percepción impulsada por las élites a partir de sus propias prácticas de exclusión y separación, que habían pasado a dominar el ambiente social de la época”. El ornato era además una institución que, como señala Kingman, “modelaba los sentidos, las formas de percepción y condicionaba los gustos. (...) podía servir para medir el grado de cultura y para establecer distancias con respecto a lo culto y a lo no culto” (Kingman, 2008: 325-326). Lo que se borraba era un indígena asociado a un criterio salubrista de diferenciación social: un **doblo rastro** yuxtapuesto: pobreza y pertenencia étnica. Una vez **el buen Parecido** del Otro negado en la fotografía se establecía un relato visual de ciudad erigido desde la limpieza social y étnica.

El trabajo sobre la placa de vidrio revelaba su causa ideológica potente. El borrón era un borrón higiénico y Laso asumía el discurso del ornato como categoría estética para traducir en imágenes un algo dicho y no visto aún de la filosofía del hispanismo en sus libros. Al comparar dos fotografías realizadas por Laso para el mismo público pero con circuitos de circulación distintos (una imagen privada frente a una imagen pública, un retrato de familia frente a las fotografías del libro) surge inmediatamente la pregunta ¿qué es lo que en última instancia pone en evidencia una fotografía de estudio además del teatro de la pose y el gesto? La vivencia de una temporalidad compartida (Fig. 44).

Frente a la experiencia vivida de un espacio simultáneo en el estudio del fotógrafo y que es totalmente inaccesible desde el presente (como historia, arqueología, antropología y etnografía) lo que la familia de esta fotografía comparte y nos deja en imagen y como supervivencia es **el tiempo compartido de una pose**<sup>100</sup>.

---

<sup>100</sup> Hoy en día, en mucha de la fotografía ecuatoriana, esa imposibilidad del tiempo compartido de una pose sigue aún presente. Las imágenes para el turismo, como postales, tampoco comparten los tiempos. Muy pocas fotografías han dispuesto, en una misma imagen tiempos distintos. Un caso particular son las fotografías realizadas por y para las misiones salesianas en la Amazonía a principios del siglo XX. Misioneros e indígenas comparten el tiempo de una pose pero con una agencia muy particular: como prueba visible de *la domesticación* a través de la religión de los pueblos subalternos como tan lúcidamente esclareció Blanca Muratorio.



Fig. 44  
Retrato de familia. Positivo sobre Papel. 15 x 20 cm.  
Fotografía Ecuatoriana. Quito. José Domingo Laso.<sup>101</sup> Fuente: ATV/Q

<sup>101</sup> La estatura de los retratados es la que determina la composición más que el importancia simbólica de los personajes. Es una suerte de determinismo corporal-técnico más que simbólico. Los personajes están dispuestos para la cámara según su estatura para establecer un equilibrio y para que todos los rostros queden claramente expuestos. Es decir que hay un determinismo físico en la composición fotográfica y que muchas veces se lee como simbólica cultural. En una pintura de retrato grupal el fenómeno es completamente diferente, porque ella no está determinada por la realidad dimensional de los sujetos. Se puede hacer aparecer más pequeña o más grande a una persona en función del lugar estético/simbólico que tiene que ocupar en el cuadro. Sin embargo este determinismo hay que matizarlo como bien lo señaló Armando Silva en su estudio *Álbum de familia*. El matiz esta en el centrado, muy común en la práctica de la fotografía (Bourdieu, 1979). El personaje principal, primordial de la composición y a partir de la cual todo el resto se reorganiza esta en el centro. En este caso la mujer de la primera fila, arriba. Es alrededor de ella que los otros personajes son organizados para la imagen. Señalo esto porque el trabajo del fotógrafo supone una compleja puesta en escena, en parte ya determinada por la realidad física y anterior a la toma fotográfica.



Fig. 45  
*Retrato de familia. Positivo sobre papel. 20 x 25 cm.*  
*Fotografía Ecuatoriana. Quito. José Domingo Laso. Fuente: ATV/Q*

Y ese compartir temporal, ese *reparto de lo sensible* temporal (Rancière, 2009) es lo que nunca acontece en las fotografías del libro *Quito a la Vista* de José Domingo Laso con los Otros (Fig. 45).

Pero ¿cómo operó esa negación temporal de la presencia presente del indígena en las fotografías de Laso? Hay que aclarar que Laso no era un fotógrafo testimonial como lo entendemos en la actualidad. Al tomar distancias con respecto a la visión tipificadora y descriptiva de los viajeros y exploradores europeos se establecía como un inventor de realidades “ficticias” a partir de las fotografías, diría más, como un inventor de tiempos ficticios.

Lo que a los indígenas también les fue negado desde la fotografía como borrón, fue participar del **tiempo de una pose** en la ciudad a pesar de su presencial visual, **no fotográfica**, pero sí fantasmal. Como rastro dan a ver no solo los tiempos distintos que se vivían en Quito, sino y sobretodo los **tiempos negados** y los **tiempos avalados**.





Fig. 46 y 47.  
 Álbum Recuerdos de Quito, 1912.  
 Fototipia Laso. Fuente: Colección Alfonso Ortiz



Carrera de Guayaquil.—Antiguamente se le denominaba *Calle del Comercio* y la vista representa la sección principal comprendida entre el *centro capulíneo* y el templo de San Agustín.  
 QUITO A LA VISTA  
 De propiedad.—Reproducción prohibida.  
 Fototipia Laso

fig. 48  
 Álbum Quito a la Vista, 1911.  
 Fototipia Laso. Fuente: BAEP

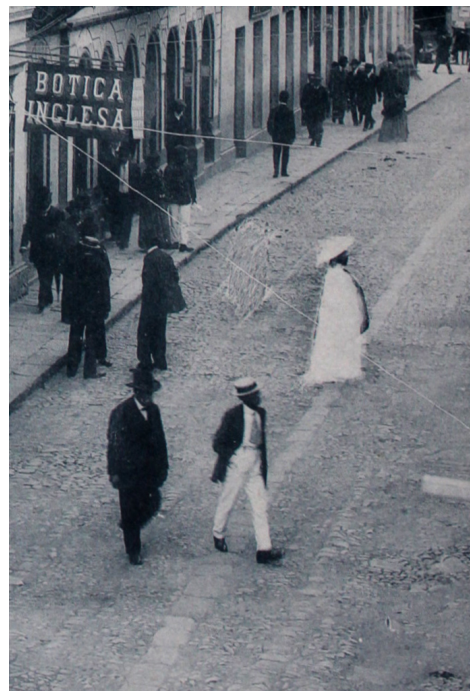


fig. 49  
 Detalle  
 Álbum Quito a la Vista, 1911.  
 Fototipia Laso.

Si la ideología discriminatoria del hispanismo construía su relato a partir del ocultamiento de los indígenas en la construcción de la nación, tampoco podían ser parte del **tiempo simultáneo** de una fotografía actual, higiénica y moderna. Por que compartir el tiempo de la pose suponía **poner en evidencia** visual, **una diferencia**<sup>102</sup>. Así, la fotografía mirada desde el presente vendría a hablarnos de *la existencia de destiempos, que no son pura anacronía* (como lo pretendía González Suárez al escribir el relato de la Historia sin los indígenas del presente)<sup>103</sup>, *sino residuos, no integrados de otra economía*. (Barbero, 1998:16)

Sobre esta negación de sincronía, sobre este *residuo de lo visible* (Didi-Huberman, 2011:75) aparecía, en la misma fotografía pero publicada en otro libro una superposición. Una aplicación de materia que encubría el rastro del indígena y que adquiría una **forma**, diría más, una forma que al ser mirada deviene mujer. **Ese devenir mujer de la forma que encubre** tiene consecuencias capitales para comprender, desde la fotografía, cómo operaba la mirada social sobre el *Otro*. La figura de mujer no solo que poseía características que facilitaban el encubrimiento: el tamaño de sus ropas, sus grandes sombreros acordes a la moda de París y el tono blanco del vestido que facilitaba el retoque en la placa de impresión, sino que y en esa facilidad de la forma, se transparentaba una forma de hacer y trabajar sobre los objetos visuales. Si la fotografía completa presenta un *efecto real* (Barthes, 1982:89), el retoque ejecutado se presenta, cercano a la pintura y al grabado, como un efecto simbólico.

Esa forma-borrón como *una adición de atributos significativos*, ya no como una **ausencia de representación** y sin duda significativa, sino como re-presentación *del*

---

<sup>102</sup> Diferencia - *difference* del filósofo Jacques Derrida: Posponer y diferenciar: “la *différance* como relación con la presencia imposible, como gasto sin reserva, como pérdida irreparable de la presencia, usura irreversible de la energía, como pulsión de muerte y relación con el otro que interrumpe en apariencia toda economía. Pero la *différance* nos mantiene en relación con aquello de lo que ignoramos necesariamente que excede la alternativa de la presencia y de la ausencia. Una cierta alteridad como el presente en su presencia”. Derrida, J. *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (modificada; Horacio Potel), Cátedra, Madrid, <sup>3</sup>1998. Edición digital de Derrida en castellano.

<sup>103</sup> González Suárez afirmaba en la Quinta instrucción al Clero: *Hoy, en el Ecuador, los indios forman un pueblo en medio de otro pueblo; y constituyen una raza al frente de otra raza: esto depende de sus costumbres, de su jerarquía social, de sus usos tradicionales y, sobre todo, de su lengua: mientras el indio conserve su lengua materna propia, su civilización, será moralmente imposible el buen éxito de toda reforma.*(González Suárez, 1911)

*cuerpo por una imagen desdoblada* (Levi Strauss, 1985:281), no opera de algún modo como **un maquillaje**<sup>104</sup>. Algo así como un ocultamiento en la manifestación de lo que hay que ocultar, encubrir y borrar como el defecto sobre la piel del retrato burgués. Esta práctica del encubrimiento y del retoque a partir de la imagen de una mujer con vestidos voluminosos a la francesa *considerados de buen gusto* (Goetchel, 1998) fue común en las fotografías que Laso publicó en sus libros. En *Recuerdos de Quito* aparecía un fantasma de mujer en el costado oriental del parque de la Alameda.



fig. 50  
*Alameda. Álbum Recuerdos de Quito. 1912*  
 Fototipia Laso. Fuente: colección Alfonso Ortiz



fig. 51 Detalle  
*Alameda. Álbum Recuerdos de Quito. 1912*  
 Fototipia Laso<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Ana Maria Goetchel sostiene que si bien el uso del maquillaje y la cosmética (del griego *Kósmesis* que significa adorno, ornamento) datan de la antigüedad y ha sido constante en todas las civilizaciones. El uso de cremas para el cuidado de la piel, de maquillaje, de fajas para modelar la figura, de perfumes y aguas de colonia, etc. fueron cada vez más frecuentes en los anuncios publicitarios a inicios del siglo XX en Quito y anticipan una época en la que prevalece un cuidado obsesivo por el cuerpo y el arreglo personal. (Goetchel, 1998)

<sup>105</sup> También hay un retoque similar en la fotografía de la Calle de las Escribanías en el *Álbum Recuerdos de Quito* de 1912.

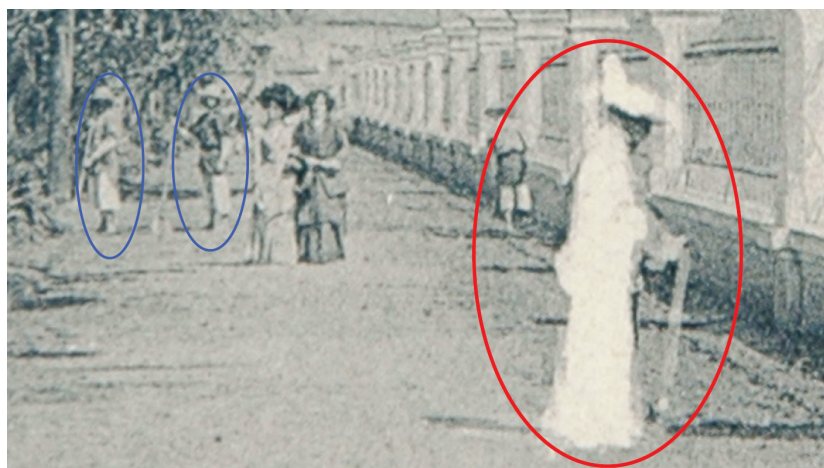


fig. 52  
*Detalle con intervención*  
*Alameda. Álbum Recuerdos de Quito. 1912*  
*Fototipia Laso*

De las tres mujeres del primer plano de la fotografía, en la del centro, el *efecto real* de la fotografía ha desaparecido en favor de un *efecto pictórico*. Al mirar el detalle surge una mancha blanca que encubre una presencia no deseada. Desde el detalle de la fotografía es imposible determinar con exactitud quién fue encubierto, sin embargo, la presencia de los jardineros indígenas del plano del fondo y que están junto a otras dos mujeres, parece sugerir que lo que se encubrió fue a otro jardinero indígena.

Lo que hoy nos da a ver la fotografía de Laso es una fisura, un *pliegue* de nuestra historia visual. Por un lado como una doble negación: espacial-existencial y temporal y por otro y al mismo tiempo, como una enunciación en tanto maquillaje en forma de representación de la mujer<sup>106</sup>. Lo que me interesa señalar es la coincidencia de la ciudad entendida como cuerpo y como rostro sobre la cual se ejecuta este maquillaje. Es decir como la ejecución, nuevamente, de una **fotografía higiénica (estética)** que vendría a evidenciar la buena salud de la ciudad como cuerpo (social) y como rostro (para el turismo, y para las élites que necesitaban verse, reconocerse en el lugar moderno en el que habitan): el rostro limpio de la ciudad sin defectos y bien maquillada.

---

<sup>106</sup> Podría aventurar que lo que se manifiesta en esta forma de representación de la mujer es una construcción masculina de la mirada. Resulta curioso que los dos Otros de inicios del siglo XX, indígenas y mujeres se presenten en la fotografía como ocultamiento y manifestación, como las dos caras de una misma moneda. Las mujeres por un lado eran mostradas como las “bellezas del Ecuador” y por otro eran útiles para encubrir lo que no se quería ver. Desde los estudios de género sería posible una lectura más profunda en ese sentido. Sin embargo exceden en demasía las pretensiones de estudio de esta tesis.

Es una forma de sensibilidad, sin duda y como mirada es sobretodo una forma de construcción de lo real a través del maquillaje y la suplantación. Si en el retrato burgués se practicó el retoque con lápiz de carbón para eliminar los defectos producidos por la técnica y para afinar las cualidades morales, étnicas y raciales del retratado según el modelo del parecido europeo<sup>107</sup>; para la ciudad, el acontecimiento del maquillaje quitaba las imperfecciones de la piel de la superficie visible de Quito. Los libros de práctica del retoque fotográfico que Laso utilizaba son ilustrativos en este sentido. Resaltar los rasgos fisignómicos era una tarea común y fuertemente practicada.

Muchos, de hecho, no ven sino una manía en este arte y se imaginan que el cliché bien podría prescindir de él. ¿Cómo, sin embargo, borrar los puntos, esas manchas y otras imperfecciones que no se pueden evitar a pesar de todas las precauciones? Sin embargo el Retoque que corregiría estas desigualdades, sería un recurso legítimo. Pero su papel no se limita a eso, y puede, gracias a la pericia de quienes lo practican, borrar varios otros defectos tales como pecas, arrugas, que apenas visibles en la persona, se vuelven puntos negros y surcos y que el cuarto oscuro exagera hasta el punto volver la fotografía muy desagradable. (Ganichot, 1888:35)<sup>108</sup>

Eduardo Kingman ha señalado que el discurso salubrista de los primeros higienistas de la ciudad de finales del siglo XIX e inicios del XX respondía a necesidades prácticas unidas a la idea de ornato y a criterios morales. Entre medicina y moral lo que preocupaba en el cuerpo era la limpieza de la piel. (Kingman, 2008:291) Esa **condición visible** de la salud era referida así al Otro:

Esto se ve fácil y frecuentemente en la clase menesterosa, en extremo desaseada (...) y lo peor que estas afecciones no son exclusivas de sus poseedores porque entonces recibirían justo castigo, es la única herencia que los padres heredan a sus hijos (Kingman, 2008:291).

El retoque fotográfico que José Domingo Laso realizó en sus libros al borrar al indígena pobre y menesteroso, dejarlo como rastro y finalmente encubrirlo como una mujer, fue la ejecución de un retoque fotográfico moral. Con una doble negación,

---

<sup>107</sup> Es interesante constatar que los libros de técnica que Laso utilizaba son textos franceses. En uno de ellos, en donde se recomienda a los fotógrafos que practiquen el retoque, hay una descripción detallada de cada una de las partes del rostro que pueden ser susceptibles de ser retocadas. Lo interesante es que siempre está asociado a cualidades morales. Con respecto a las arrugas de la frente en los hombres se señala “son muy marcadas en los hombres que se dedican a oficios del espíritu y, como caracterizan al sujeto, hay que respetarlas”. *Traité théorique et pratique de la retouche des épreuves*. Paul Ganichot. Pag 48. Paris. 1888.

<sup>108</sup> *Traité Théorique et Pratique de la Retouche des épreuves negatives e positives*. Paul Ganichot. Paris 1888. El libro perteneció a José Domingo Laso. La traducción es mía.

espacial y temporal, Quito se daba a ver finalmente como una ciudad *sin el problema de otro*. (fig. 53)



*fig. 53*  
*Mendigos en la portería del convento de San Francisco. Quito-Ecuador*  
*Tarjeta postal N.123*  
*Fototipia Laso. Fuente colección Laso Iturralde*

#### 4.5 Quito sin los *Otros*

El fotógrafo Laso, inmerso en las preocupaciones de **la condición visible** del ornato, vivía de las fotografías que producía. No era heredero de fortuna alguna y legitimaba su inserción en las élites a través de su trabajo como retratista, impresor y alquimista objetivo certificador de milagros<sup>109</sup>. El sujeto-objeto de su mercancía era, además del burgués quiteño y el indígena escenificado de las tarjetas postales, la ciudad. La fotografía urbana de Laso desplegada en sus libros constituye un espacio discursivo donde se visibilizan estrategias y ejercicios del poder. Si bien he detectado el ejercicio discursivo del poder desde la ejecución del borrón en una sola fotografía, lo que

<sup>109</sup> La economía del Taller de artes gráficas de Laso fue bastante importante. Por ejemplo, para el año de 1923 Jacinto Jijón y Caamaño le solicitaba a Laso la realización de 800 fototipias de su fábrica de tejidos Santa Rosa. Cantidad bastante importante para la época. Fondo Jijón. AMC. Recibos y notas.

analizaré aquí es el sentido de ese ejercicio del poder como montaje y narración que se desprende de las fotografías publicadas como Álbumes y libros.

Laso elaboró seis libros de fotografía: *QUITO A LA VISTA primera entrega* realizado en el primer semestre de 1911, luego *QUITO A LA VISTA segunda entrega*, realizado en la segunda mitad del mismo año. *RECUERDOS DE QUITO*, un pequeño álbum con un formato similar al de las tarjetas postales (de tanto por tanto). *ALBUM DE QUITO*, de 1916, *QUITO, HOMENAJE DE ADMIRACIÓN AL HEROICO PUEBLO DE GUAYAQUIL*, EN 1920. (9 de octubre) y *MONOGRAFÍA ILUSTRADA DE LA PROVINCIA DE PICHINCHA*, 1922.

Considerar esta cantidad de publicaciones para aquella época no es un tema de menor interés. Es más bien fundamental para entender cuán productivo era el taller y estudio de fotografía de Laso y cuánto circulaban sus imágenes. Ningún otro fotógrafo de la época, al menos en Quito<sup>110</sup>, publicó tan profusamente libros de fotografía entre 1900 y 1924 como una iniciativa comercial y privada. La imagen fotográfica en forma de libro se convertía en **una mercancía visual**, comprada, coleccionada y deseada. Un libro para ser visto en una época en la que los placeres escópicos<sup>111</sup>, como el cine, eran incorporados paulatinamente en Quito<sup>112</sup> y las revistas ilustradas se publicaban profusamente<sup>113</sup> gracias a la llegada del fotograbado y la mejora de las escuelas de artes y oficios. Esta vivencia de la ciudad, **mediada por la imagen**, separaba para el nuevo y moderno observador quiteño la experiencia vivida de la experiencia vista. Los libros de Laso se presentan como una **dislocación**, un simulacro pre-moderno. Nuevamente un **fetiché**.

---

<sup>110</sup> El caso de Guayaquil es similar. Existieron en la época varias publicaciones como *Guayaquil a la vista*, 1910 editado por el religioso Juan Ceriola, pero fueron realizadas por diferentes autores. Laso constituyó una especie de monopolio con respecto a la impresión de libros sobretodo por su conocimiento de las técnicas de impresión modernas como el fotograbado y la fototipia y estrechamente ligadas a su formación como tipógrafo.

<sup>111</sup> Placer escópico: la pulsión escópica (asociada con el ojo involucra esencialmente la constitución del sujeto en relación con los otros: «en la pulsión, de lo que se trata es de *hacerse ver*. La actividad de la pulsión se concentra en este *hacerse*». Así, en el fantasma escópico, el sujeto existe sólo en relación con una mirada imaginaria, la del Otro - en este caso, la madre. Jorge Luis Brea por su lado señala: “episteme escópica”: la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible.

<sup>112</sup> La primera exhibición pública de imágenes en movimiento se realiza en 1903 en el Teatro Olmedo. Leon Christian. Reinventado al Otro, el documental indigenista en el Ecuador. Consejo Nacional de Cinematografía. Quito 2010. Pág. 66.

<sup>113</sup> Michel Handelman realizó un inventario de las revistas literarias del Ecuador entre 1895 y 1930. En Quito existieron al menos 17 revistas en las dos primeras décadas del siglo XX.

Como para las tarjetas postales creadas para turistas nacionales y extranjeros, el público consumidor de los libros de Laso era una pequeña élite quiteña (de hecho la mayoría de ellos se conservan aún en bibliotecas privadas). Los libros de Laso, como invención, presentaban un montaje artificioso de la ciudad a partir de fotografías ancladas en lo real y, al mismo tiempo, como testimonio documental negaba las transformaciones urbanas de Quito y corregía sus imperfecciones. Una mirada al libro *Quito Homenaje de Admiración al Heroico Pueblo de Guayaquil* publicado en 1920 utilizando la posibilidad de ver las fotografías como metáforas resulta extremadamente enriquecedor.: La plaza de la Independencia, el local comercial, el edificio religioso (como espacio público), el banco industrial (como economía), el observatorio y el monumento a la misión geodésica (como la ciencia), las oficinas de Jacinto Jijón y Caamaño (como la historia y la arqueología), el Teatro Sucre, (como la cultura), la escuela militar (como la policía), el panóptico (como la técnica disciplinaria), la sala de patinaje (como la diversión), la escuela de artes y oficios y el hospital civil (como la medicina y la salud), la estatua de Antonio José de Sucre (como el lugar de memoria).

Sin un indígena, la ciudad vaciada de sus habitantes (solo los curas en sus conventos y unos cuantos transeúntes): Quito homenaje de admiración, se presenta, a primera vista, como libro de fotografía arquitectónica. Sin duda la preocupación del libro no estaba en el habitante. Los fragmentos estaban claramente delimitados: indígenas en tarjetas postales y la élite blanco mestiza en los retratos de estudio. Sin embargo, la cualidad indicial de la fotografía suponía un trabajo minucioso: la ciudad de las primeras décadas del siglo XX no era un espacio vaciado, reducido a paredes y calles. Era un espacio de conflictos y tensiones, de negociaciones y exclusiones. Conflictos y luchas que se libraban,

en el campo de lo imaginario: que tenía que ver tanto con acciones cotidianas de violencia simbólica como con la definición de valores y sistemas de representación. La sociedad nacional no estuvo, ni está en parte, en condiciones de entender los contenidos de este conflicto y lo ha reducido a la contradicción naturalizada entre barbarie y civilización, o lo que constituye una versión más moderna de lo mismo, atraso y progreso (Kingman, 2008:357).

Este proceso de secularización, sostiene Eduardo Kingman, trajo consigo una tendencia a la diferenciación y al adcentamiento de los espacios: como ordenamiento urbano



pero también como limpieza étnica (Kingman, 2008: 358). En la primera mitad del siglo XX se formarían espacios separados, exclusivos y excluyentes. La ciudad era un espacio político y las fotografías que Laso realizó de la Plaza de San Francisco entre 1911 y 1922 dan cuenta del proceso de transformación de la plaza como mercado indígena a un decente parque Bolívar (Fig. 53).

FOTOGRAFÍA URBANA. EL CASO DE SAN FRANCISCO Y DE LA PLAZA BOLIVAR



fig. 53

Montaje comparativo de cuatro fotografías de la plaza y el Convento de San Francisco realizadas por José Domingo Laso entre 1902 y 1922.

#### 4.6 La ciudad en escena

El proyecto fotográfico de Laso no podía ejecutarse entonces como una práctica documental, tenía que apelar, en este sentido, a todo su oficio para retocar, armar, configurar y componer sus imágenes para **poner la ciudad en escena**, como ya lo había hecho para las tarjetas postales. Las composiciones se repiten y se realizan con una metodología bien estudiada y bien ejecutada y lo que se revela como latencia en las fotografías es la inscripción profunda de un discurso ideológico en ellas pero expuesta en toda la opacidad de la imagen. Esa opacidad no evidenciada del discurso hacía de la fotografía una herramienta eficaz que naturalizaba una visión y una mirada.

Como mercancía, invención y simulacro tenía que **dar a ver** la ciudad tal como era deseada por las élites. Pero ¿en qué consistía el deseo de las élites a las que Laso estaba vinculado? Un deseo *européizante* (Pratt, 2010:321). Pero a diferencia de aquel relatado por la historiadora Maire Louise Pratt y que permitió a las élites criollas del siglo XIX elaborar los discursos necesarios para la formación de las nuevas naciones post-coloniales bajo el paradigma del tropo Humboltiano del paisaje virgen e indómito, a inicios del siglo XX fue a través de la ideología del hispanismo que este deseo

europizante se estableció entre las élites conservadoras de Quito. Como señala Ernesto Capello,

...el deseo de españolizar a Quito puede ser considerado una manifestación de un movimiento más global: el Hispanismo que consideraba al mundo hispano-hablante como una raza singular, cuya pureza espiritual era la mejor esperanza para redimir al mundo de la decadencia moderna. (Capello, 2004:56)

José Domingo Laso fue cercano a las dos figuras más importantes en la configuración de una filosofía hispanista, Jacinto Jijón y Caamaño y José Gabriel Navarro. Trabajó para ellos ofreciéndoles permanentemente sus servicios de fotógrafo e impresor<sup>114</sup>. Jacinto Jijón fue un arqueólogo, industrial y político conservador. Miembro y director de la Academia Nacional de Historia, muy cercano al Arzobispo González Suárez, vinculado a Paul Rivet de quien aprendió, durante su estancia en París las *ciencias del hombre* como la arqueología y la antropología<sup>115</sup> y al arqueólogo Max Uhle, fue además coleccionista y primer alcalde la ciudad en Quito. Como sostiene el historiador Ernesto Capello,

Jijón elaboró su concepto de la ciudad como centro administrativo y espiritual de la nación (...) A la manera de González Suárez, Jijón sitúa al espíritu nacional en la ermita española; para la conquista y la devoción al cristianismo habían transformado América y habían enseñando "a los aborígenes los rudimentos de la civilización occidental. ..", convirtiendo a "estos remotos países [en] centros llamados con el tiempo a figurar entre Naciones civilizadas". (Capello, 2004:64)

Por otro lado, José Gabriel Navarro, nacido en 1881, fue director de la escuela de Bellas Artes reinaugurada durante el gobierno de Eloy Alfaro en 1905. Se formó con los célebres y reconocidos pintores Rafael Salas y Joaquín Pinto y dedicó sus investigaciones al arte. Escribió en varios volúmenes una extensa historia del arte colonial copiosamente ilustrados con fotografías. Una de las más importantes, *La Escultura en el Ecuador siglos XVI al XVII*<sup>116</sup>, obtuvo en 1927 el premio mayor en el Concurso de la Raza organizado por la Real Academia de las Bellas Artes de Madrid. Ejerció también como diplomático y fue Ministro de Relaciones Exteriores.

---

<sup>114</sup> En 1923 Jacinto Jijón le solicitaba a José Domingo Laso la realización de 800 fototipias de su fábrica de tejidos. Recibo Talleres de Artes Gráficas de José Domingo Laso 12 de octubre de 1923. Recibos de entregas de papel para impresión. Academia Nacional de Historia. Fuente fondo Jijón AHMC/E.

<sup>115</sup> Guillermo Bustos La Urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870-1950). University of Michigan 2011.

<sup>116</sup> El libro contiene en su mayoría, fotografías realizadas por el hijo de José Domingo, Alfonso Laso Iturralde. Pero también otras realizadas por los más jóvenes fotógrafos de la época: Moscoso, Noroña e Illescas.

La Historiadora del arte Carmen Fernández Salvador (2007) sostiene que aunque muchos predecesores y contemporáneos de Navarro argumentaron sobre la importancia del pasado colonial en la construcción de lo nacional, el proyecto de Navarro tiene que “ser entendido en el contexto de la coyuntura ideológica y política del momento. El proyecto intelectual de Navarro está ineludiblemente ligado a su filiación al partido conservador y fuertemente influenciada por el hispanismo” (Fernández Salvador 2007:2)

Pero ¿qué defendía el *hispanismo casero* de Jijón y Navarro? Por un lado argumentaban que había sido la tradición<sup>117</sup> española y la religión católica las que impulsaban el desarrollo de la nación y, por otro lado, insistían en la importancia del arte colonial y en particular la arquitectura y escultura religiosa colonial de Quito. En sus argumentos identificaban a la capital como “el epicentro de esta nación hispano-católica. Especialmente Navarro elevaba la ciudad al rango de metrópoli artística sudamericana.

Gran parte del proyecto académico de Navarro, sostiene Fernández Salvador, estaba encaminado no solo a afirmar “la importancia del pasado colonial de la urbe”, sino también a reivindicarlo “como el patrimonio de una educada audiencia” (Fernández Salvador, 2007). Pero si Navarro, con el lenguaje árido de la historia del arte, elaboraba un discurso que defendía la matriz española de Quito y la nación ecuatoriana para una *educada audiencia*, Laso, por su lado, la popularizaba entre las élites y la clase dominante más allá de la de los pequeños círculos intelectuales<sup>118</sup>: un espectáculo, o para decirlo mejor, un embrionario espectáculo del hispanismo. Pero además de esta incipiente y pequeña masificación de lo sensible en nuestra primera modernidad visual, fue a través de los estudios y discursos de Navarro y posteriormente de la Alcaldía de Jijón y que se instauró la celebración de la fundación española de Quito el 6 de diciembre y en donde se configuraría definitivamente la idea del centro

---

<sup>117</sup> El historiador Guillermo Bustos a estudiado a profundidad este periodo en su tesis doctoral *La Urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870-1950)*. University of Michigan 2011.

<sup>118</sup> Sus libros se vendían en 3 establecimientos de Quito: la librería de Roberto Cruz ubicada en los bajos del Palacio Arzobispal, en la de José Venegas, ubicada en la calle del Correo y en el establecimiento de José Domingo Laso ubicada en la carrera Venezuela. En algunas tarjetas postales los remitentes las envían desde Guayaquil o Cañar. Por otro lado en un anuncio publicitario aparecido en la revista *La Ilustración Ecuatoriana* el 20 de febrero de 1909, se indica la presencia de representantes y agentes de venta en provincia.

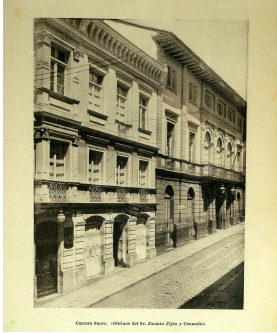
colonial de Quito como un museo viviente. (Capello, 2004:72). Si bien en los libros publicados de Navarro, en especial *La Escultura en el Ecuador*, la fotografía fue esencial para ilustrar, catalogar y tipificar visualmente sus argumentos, la mirada de Laso en sus libros sobre la ciudad, en especial *Quito homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil* y que tiene un prefacio de Gabriel Navarro, ilustra, cataloga y tipifica los elementos de la potencial ciudad museo.

El proyecto de Navarro y Jijón puede ser entendido como *invención de la tradición* como bien lo señala el historiador Guillermo Bustos, “en el sentido de que el presente se muestra como la continuidad y herencia del pasado deseable” (Fernández Salvador, 2007); y los libros de Laso, por su lado, difunden entre la élite esa invención. Si la modernización ponía en riesgo la conservación de los vestigios del pasado colonial, la fotografía venía a cumplir el rol de ilustradora, catalogadora y promotora de la presencia del pasado en el presente. Pero sobretodo su papel fue esencial para mostrarse y mostrar una imagen de **memoria inventada**.

La memoria simulada e inventada a través de la fotografía resume el paradigma de lo fotográfico y de lo subjetivo de la fotografía. La fotografía inventa, no solo realidad sino memoria. O mejor dicho, **la fotografía al inventar realidad inventa memoria** y como *documento* entre arte, ciencia y realidad, daba a ver un Quito hispánico como “la producción de un espacio quiteño ideal” (Capello, 2004:133). Quizás por eso Laso no incluye los elementos modernizadores como el tranvía o el automóvil en sus relatos visuales. Esos elementos constituían la irrupción de un objeto no deseado en el museo viviente hispánico de Quito. Tampoco es circunstancial ni anecdótico que en el libro *Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil* se incluya una fotografía de las oficinas de Jacinto Jijón marcando un punto esencial de la ciudad: tan importante como una iglesia colonial y tan fundamental como el palacio de Gobierno<sup>119</sup>.

---

<sup>119</sup> De hecho en tres libros publicados por José Domingo Laso hay referencias a Jacinto Jijón, como fotografías de sus oficina, su vivienda o sus fábricas. Es probable haya participado como “mecenas” en la elaboración de los libros. Lo que si está confirmado es que Jacinto Jijón solicitaba permanentemente los servicios de fotografía e impresión de José Domingo Laso como he podido comprobar con los recibos de entrega y solicitud de servicios del Taller Fototipia Laso. Fuente: AHMC/E.



*fig. 54*  
*Carrera Sucre. Oficinas del Sr. Jacinto Jijón y Caamaño. Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil. Fototipia Laso. 1922. Fuente AHMC/E*



*fig. 55*  
*Chalet del Sr. Jacinto Jijón y Caamaño. Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil. Fototipia Laso. 1922. Fuente AHMC/E*



*fig. 56*  
*Plaza de la Independencia. Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil. Fototipia Laso. 1922. Fuente AHMC/E*

Laso daba visibilidad a los discursos de Jacinto Jijón y Gabriel Navarro y, a partir de la fotografía, mostraba un Quito hispano. Sin embargo, no hay que perder de perspectiva que esa narración que se despliega en los libros también revela, visualmente, la filosofía racista del hispanismo. Por un lado, como relato sobre el pasado, “negaba la contribución indígena en la constitución de la nacionalidad ecuatoriana” (Capello, 2004: 73) y por otro, como relato actual para la época, negaba **el presente de su presencia** en la representación fotográfica, en la simulación, en el texto de la ciudad, en el dispositivo de mostración.

#### **4.7 Transformaciones de la mirada y configuraciones del tiempo.**

El sentido de la fragmentación de lo real y su reconstitución es una percepción profundamente moderna. El cine ya habría venido a recordarnos que son solo 24 cuadros por segundo lo que simula y reconstituye el movimiento de los cuerpos<sup>120</sup>. Pero la fotografía, con sus cuadros separados, no reconstituidos por la velocidad, habría venido a demostrarnos cómo se construye el mundo, desde lo visual, como fragmentación. La fotografía de los libros de Laso construye su narración a partir de fragmentos espacio-temporales recortados de las apariencias visibles de lo real.

<sup>120</sup> El cine llegó a Quito en 1903. Las vistas cinematográficas fueron proyectadas al comienzo en ferias y plazas públicas y luego en el Teatro Sucre, el Coliseo y otros lugares más exclusivos. Pero es en 1914, al inaugurarse los cines Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal-Edén del empresario Jorge Cordobés, cuando el cine comienza a difundirse masivamente en todos los sectores sociales urbanos. (GOETCHEL 1998:34)

Pero hay algo además de esta percepción visual de la realidad como fragmento. A finales de 1890 la tecnología fotográfica cambia.. El aparecimiento de las placas de gelatino-bromuro de plata, que llegan al Ecuador hacia finales del siglo XIX, produjo cambios sustanciales en la práctica de la fotografía. Las cámaras fotográficas redujeron considerablemente su aparatoso tamaño y con equipos menos pesados los fotógrafos practicaron la fotografía casi en toda ocasión, bajo cualquier circunstancia y fuera del parsimonioso y lento estudio del fotógrafo. Pero la llegada de este cambio tecnológico a las alturas andinas supuso, además de la reducción del tamaño de las cámaras, la reducción de la velocidad de la toma. La práctica de la fotografía se hizo más rápida y apareció la posibilidad del instante.

El Álbum de fototipias con vistas de Quito tiene su origen en el álbum de familia y en los álbumes de paisajes y tipos de los viajeros y exploradores europeos de los siglos XVIII y XIX. Como álbum familiar servía para catalogar y ordenar el recuerdo y la memoria privada, pero como álbum de explorador y viajero servía, además de memoria colectiva, para catalogar y ordenar el exotismo y la ciencia como relato público, al menos entre y para los científicos. Pero a mitad de camino entre ciencia tipológica (arquitectural y humana) y arte (como agencia de oficio personal), la narración visual en el álbum *Quito a la Vista y Recuerdos de Quito* es algo más que una descripción científico-racional de la ciudad. Ni todos los monumentos están ni todas las edificaciones civiles son mostradas. Si bien están presentes como fragmentos visuales el Palacio de Gobierno, la Catedral o la Plaza de la Independencia, algunos lugares y edificaciones parecen más bien responder a varias lógicas entrecruzadas.

Por un lado, a la necesidad de ilustrar el discurso de la modernidad hispánico-turística de Quito, por otro lado a un rasgo propio de la fotografía y que está circunscrita a la época en la que es realizada. Una suerte de **fotogenia ideológica**, “una imagen fotográfica es más que la sumatoria de sus apariencias. Es un todo estructurado en el que todo el contenido se enlaza entre sí para formar una composición que “tiene sentido” para el fotógrafo y espectador” (Alberns y James, 1988:140) en la que la imagen es un todo estructurado de reconocimiento visual de ciertos lugares como importantes por su valor simbólico y por las cualidades visuales propias del referente. Siguiendo esta distinción habría edificaciones simbólicas importantes pero que *no son*

*hermosos y dignos de perpetuarse por el arte* y otras que sí lo son como la fachada de la Iglesia de la Compañía.

Y, finalmente como en los casos de las fotografías del monumento a Antonio José de Sucre, prócer de la Independencia, en la plaza de Santo Domingo o en el del monumento a los próceres de la independencia en la plaza Mayor e incluidas en los dos libros, parece responder más bien al interés por marcar y señalar aquellos lugares de memoria, recientemente instalados en la ciudad a propósito de las celebraciones centenarias de 1909 y que como señala Guillermo Bustos construyen la nación configurándose como lugares de memoria y celebración<sup>121</sup>. La fotografía en la narración del álbum fija la memoria sobre un soporte al hacer equivalente el monumento con la representación: monumento de memoria, imagen de rememoración.

Hay un detalle particular en la fotografía del monumento a Sucre publicada en Quito a la Vista y es el pequeño niño ubicado a la izquierda del monumento, equilibrando toda la composición de la imagen. El retoque pudo haber sido ejecutado y, sin embargo, no sucedió. No fue solamente una elección estética, es decir una elección que respondía a la agencia visual propia del fotógrafo sino una marca, como un *punto sensible*, una herida, un *punctum*.

Esta no fue la única fotografía del monumento a Sucre que Laso realizó. En uno de sus primeros álbumes encontramos el mismo monumento fotografiado desde otro punto de vista. Es interesante comparar las dos imágenes y darse cuenta cómo la mirada de Laso fue afinándose hasta encontrar un lenguaje propio y personal que lo distinguiría claramente de otros fotógrafos. En sus libros se percibe claramente una relación muy particular con la arquitectura<sup>122</sup>. Podría incluso llegar a decir que sus libros, en especial *Quito a la Vista* y *Quito Homenaje de Admiración a Guayaquil*, sentaron las bases de la

---

<sup>121</sup> El historiador Guillermo Bustos ha estudiado en profundidad cómo se construyen los lugares de memoria ligados a las celebraciones centenarias de la Independencia útiles para la configuración del estado nación. Revisar Guillermo Bustos *La urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870 – 1950)*. Tesis doctoral. The University of Michigan. 2011.

<sup>122</sup> Había percibido ya la influencia de un fotógrafo y editor italiano Fratelli Alinari en la mirada de José Domingo Laso, sobretodo en la forma de organizar el espacio al interior de la imagen fotográfica y ubicar a los personajes. No era sino una intuición hasta que descubrí en la BAEP muchas tarjetas postales del editor italiano y que me hablaban de la llegada de sus postales y las imágenes de las ciudades italianas hasta Quito a finales del siglo XIX.

fotografía de arquitectura en el medio local. Se diferencia de sus antecesores por el conocimiento y la aplicación de las proporciones áureas, el enmarcado de la imagen y las perspectivas que llevan al lector a efectuar una lectura clara, detenida, en el objeto, en el edificio que muestra: *mostró arquitectura* a través de sus fotografías.

Por otro lado, marca claramente la dimensión del monumento con respecto a lo humano y lo religioso. En todas sus fotografías de Quito, el cuerpo del habitante de la ciudad es fijado en relación con la dimensión arquitectónica de la ciudad. La ciudad vista como una escenografía en él que el habitante de la ciudad está sometido a la dimensión del edificio. En todas las fotografías de sus libros **la ciudad es el sujeto** y el **habitante el figurante**: sin particularismos, sin detalles, casi sin rostros, sometido al tamaño de la ciudad y sin embargo, a pesar de la pequeñez del figurante en el espacio bidimensional de la fotografía, es siempre significativo, está siempre ubicado en un lugar particular: el figurante es significativo y no simplemente anecdótico.



fig. 56  
*Álbum Quito a la Vista, 1911.*  
Fototipia Laso. Fuente AHMC/E

Esta particularidad se repite como una constante en otras fotografías de sus libros. Personajes perfectamente agenciados en el espacio del fragmento como ejecución de la mirada instantánea y que transparenta el punto de vista particular del observador. Para comprender mejor esta particularidad de la mirada de Laso desde la fotografía vale la pena confrontarla, dialectizarla aunque sea someramente, a la agencia ejecutada en la pintura. En ella el pintor *decide* el lugar de la figura en el espacio del lienzo, pero en la



fotografía esta decisión está supeditada en gran medida al azar y al acontecimiento que sucede frente al fotógrafo y sobre el cual no siempre tiene injerencia.<sup>123</sup>

José Domingo Laso escogía su punto de vista casi siempre desde un segundo piso y esperaba que los figurantes se ubiquen en un lugar preciso. La fotografía del pasaje Baca es reveladora en este sentido: el edificio, perfectamente iluminado por la luz de la mañana, ocupa exactamente la mitad de la superficie de la fotografía; el punto de fuga, fuera de la imagen, nos invita por la calle Espejo y con su sombra que la atraviesa diagonalmente hacia una pequeña ventana de la Catedral al costado derecho y dos mujeres son fijadas en el momento justo, un **instante**, cuando pasan delante del ingreso al pasaje, debajo de una escultura hoy desaparecida. Ciertamente Laso se guiaba por la retícula de la pantalla de enfoque del vidrio esmerilado de la cámara de placas 8x10<sup>124</sup> y por él cual los contornos de la realidad representada se proyectan sobre una retícula abstracta. La disposición precisa de la línea y el plano evidencian la posición y movimiento del fotógrafo: un ligero movimiento hacia un costado y la ventana de la Catedral saldría de la imagen, un ligero movimiento hacia atrás y las dos mujeres ya no estaría en el centro de la imagen y así la organización simétrica y su lectura se perderían (Fig. 57).



fig. 57  
*Álbum Quito a la  
Vista, 1911.  
Fototipia Laso.  
Fuente AHMC/E*

<sup>123</sup> Este tema ha sido trabajado por muchísimos autores, entre ellos Jacques Aumont en el Ojo interminable, por Susan Sontag en Sobre la fotografía, Jhon Berger en Otra manera de mirar y sobretodo en *Mirar al natural* del fotógrafo francés Henri Cartier Bresson.

<sup>124</sup> No se tienen los datos exactos del modelo de cámara que Laso utilizaba. Sin embargo, se puede inferir por el tamaño de algunos negativos que se conservan y cuyas dimensiones corresponden al de la utilización de una cámara oscura de 8 x 10 pulgadas. (20 x 25 centímetros).

Todo está hábilmente dispuesto: la luz, la geometría, el volumen de la ciudad y los figurantes. Como en aquella fotografía en donde dos hombres, fotografiados en la Plaza de la Independencia caminan de espaldas y que tienen una asombrosa similitud con otros dos, esta vez religiosos, que caminan igual, de espaldas, en la misma plaza pero en la esquina contraria (Fig. 58 y 59).



fig. 58  
*Quito, homenaje de admiración al heroico pueblo de Guayaquil.*  
*Fototipia Laso. 1922. Fuente AHMC/E*



fig. 59  
*Álbum Quito a la Vista, 1911.*  
*Fototipia Laso. Fuente BAEP*

Diferencia y repetición son constantes en las fotografías urbanas de Laso. Estas dos fotografías yuxtapuestas coinciden con una exactitud sorprendente y muestran una inventiva casi científica. En las fotografías se despliega toda una metodología extremadamente consciente y compleja. Para inicios del siglo XX, si bien la tecnología de captura de fotografías había cambiado con la llegada de la emulsión de gelatino-bromuro de plata, las cámaras seguían siendo pesadas máquinas de la visión en las que la imagen se proyectaba invertida sobre un vidrio esmerilado y necesitaba un dilatado tiempo de operación para el enfoque, la composición y la medición de luz.<sup>125</sup>

La puesta en escena de los religiosos en distintas iglesias es fascinante y decidora en este sentido pero más aún la tenue instantánea, realizada con una aparatosa cámara y

<sup>125</sup> Acostumbrados hoy a la instantánea automática, realizar una fotografía nos parece un acto sencillo en donde el programa de la máquina resuelve mucho con solo apretar el disparador. Las cámaras fotográficas que Laso utilizaba pesaban 4 kg y tenían que ser colocadas sobre un trípode para poder operarlas y, además, para que la imagen saliera nítida. Las fotografías se realizaban una por una, se cargaba la placa de vidrio o de acetato de gelatino bromuro de plata en un chasis de madera y se insertaba delante de un vidrio esmerilado que servía también de visor. Una vez la toma realizada, se retiraba el negativo y se lo guardaba protegido de la luz antes de reiniciar el proceso para otra toma.

que fija a los habitantes de Quito en un lugar muy preciso con respecto a los edificios de la ciudad.

EL HABITANTE FIGURANTE

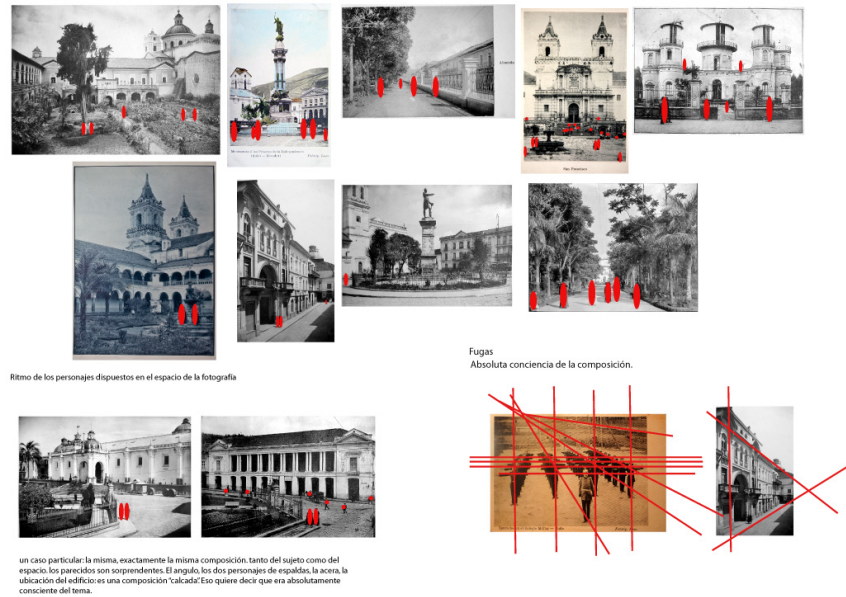


Fig. 60  
*El habitante figurante: disposiciones y puesta en escena de la ciudad.  
 Montaje interpretativo de algunas fotografías de Laso.*

Otros fotógrafos de la época aunque un poco más jóvenes que Laso, como Guillermo Illescas, Remigio Noroña o Alberto Mena Caamaño, fotografiaron la ciudad de un modo que podríamos denominar, desde el presente, como *documentos* sobre la ciudad, como verdaderas instantáneas en las que se inscribe un efecto real. Sin embargo, el caso de la mirada de José Domingo Laso es muy particular. Cargada de una densidad ideológica muy fuerte, sus imágenes se presentan como una combinación entre documento y una agencia estética que pretendían inscribir en **imagen de memoria**, una nueva cultura visual, diría una nueva pedagogía visual acorde a los nuevos tiempos modernos. Sin embargo, al comparar sus imágenes con otras realizadas en la misma época pero por fotógrafos más jóvenes, Laso parece ubicarse entre dos tiempos y dos mundos: entre pose decimonónica e instante moderno.

Los espectadores y lectores, acostumbrados a los cánones de representación de la pintura y la ilustración, debieron reconocerse en las primeras instantáneas, como por ejemplo la de un hombre caminando en una actitud bastante fea. La fotografía instantánea, que se deshizo de la pose y de las convenciones tradicionales de la composición, provocó un cambio radical en las normas figurativas de la fotografía y de las convenciones de representación. Así, paulatinamente, el espectador de inicios del siglo XX se acostumbró a “esa extrañeza de la fotografía instantánea como una manifestación de la verdad” (Frizot, 1989:7).

La aparición de la fotografía instantánea modificó totalmente la mirada fotográfica y a partir de esa modificación “el espacio fotográfico será trabajado por una conciencia del tiempo como transformación, como acontecimiento. La instantánea lleva consigo una nueva forma de organizar la imagen: una cierta composición geométrica clásica, heredada de la pintura, cede su lugar a una composición temporal” (Vancassel, 2008:175). La primera consecuencia de la aparición de la instantánea parece haber sido un cambio radical de los *habitus* visuales. No es difícil imaginar que todos los ritmos de la vida aumentaron en aquella época: con el apareamiento de la luz eléctrica, la locomotora, los primeros automóviles, el tranvía, “a medida que se aceleran las actividades sociales, que la realidad se vuelve más dinámica y más móvil, que el tiempo se afirma como un elemento clave en el mundo nuevo, el instante se impone como una dimensión esencial de la verdad fotográfica” (Vancassel, 2008:178).

Si el ferrocarril ofreció a la fotografía la posibilidad de ver el mundo que pasa veloz y no se detiene a través del marco de la ventana, con su llegada a Quito en 1908, su velocidad (la duración) como correlativo del instante, fue descrita en la época como aceleración. En ese sentido el ferrocarril no habría venido a acortar distancias sino a acelerar el tiempo (del viaje y la comunicación entre Quito y Guayaquil). En la revista la Ilustración Ecuatoriana se publicó un soneto del poeta modernista español Salvador Rueda titulado Álbum:

Este es el mundo que fijó el minuto,  
Todo fugaz y todo diminuto....  
¿Acaso el mundo real no es más pequeño?<sup>126</sup>

---

<sup>126</sup> Salvador Rueda. La Ilustración Ecuatoriana Número 38 Quito, noviembre 19 de 1910. El poema hace referencia a la hojeada de un álbum fotográfico, quizás de tarjetas postales. He reproducido las últimas tres estrofas.

Aquel mundo fugaz y diminuto es el que Celiano Monge, en la misma revista, relata como un viaje acelerado de Guayaquil a Quito en la máquina de vapor.

Adiós, bosques tropicales de la costa! El tren lleva la velocidad como de tres minutos por milla.... (...)Pero el tren no se detiene y ya estamos en Cajabamba.... (...)El tren asciende, acorre, vuela y pronto ocupa el llano de Luisa...(...)Unos minutos más y la locomotora jadeante se aproxima al Oasis...(...)Por medio de exuberantes dehesas parte el **tren más acelerado** que nunca como temiendo una erupción mayor de los volcanes...

Hoy día, tres minutos por milla nos parece una velocidad irrisoria, pero para el Quito de 1909 esa velocidad del tren, junto a la del automóvil, transformaron profundamente la relación con el tiempo. Si el vuelo del avión fijado por el fotógrafo Illescas detuvo el tiempo el instante del vuelo, la fotografía del arrastre de Eloy Alfaro por las calles de Quito sería la tentativa de esa transformación temporal. El tiempo quimérico de un instante jamás atrapado que se inscribió como barrido y en la que es imposible reconocer unos rostros y en la que, sin embargo, queda inscrita una acción que se despliega como duración criminal en la placa fotográfica<sup>127</sup>.

Es la última fotografía del tiempo señorial, como barrido y como borrón: inútil como prueba legal y como ciencia. El instante habría vencido y lo fotográfico, con su episteme de **realismo congelado**<sup>128</sup> se instauraría de ahí en adelante como el nuevo canon para la fotografía y la mirada quiteña. En este sentido, Laso podría definirse como un **fotógrafo bisagra**. Vive la transición de un tiempo, de una forma de concebir el tiempo y la temporalidad hacia otro distinto. Laso es el fotógrafo del entre medio: el de la pose lenta decimonónica y a la vez el de la primera instantaneidad fotográfica del siglo XX. Lo que se inscribe en sus fotografías es **la latencia de un tiempo nuevo** que

---

<sup>127</sup> Ningún estudio serio se ha realizado sobre las fotografías del *Arrastre de Eloy Alfaro* y sin embargo su potencia como documento histórico y como documento iconográfico son esenciales para comprender desde la visualidad cómo la fotografía modela la historia de las mentalidades. Esta imagen parece haber cuestionado el estatuto científico que se le otorgaba a la fotografía hasta ese entonces. No pudo o no fue utilizada como prueba durante el juicio y sin embargo ha circulado durante 100 años en textos escolares, textos académicos, textos de divulgación sin la más mínima explicación o contextualización. Ha sido naturalizada como *la imagen del arrastre* y a modelado nuestra comprensión visual del crimen político.

<sup>128</sup> En este sentido es muy interesante mirar los últimos cuadros costumbristas de Pinto que muestran el advenimiento del instante fotográfico: acciones y ya no poses, pero sobretodo esto se vuelve evidente en las primeras pinturas de Camilo Egas y de Eduardo Kingman. No solamente como la instauración paulatina del indigenismo en el arte sino como el intento por plasmar la acción y el movimiento de unos cuerpos en la superficie del lienzo. Cuerpos que danzan en el caso de las pinturas de Egas y cuerpos que trabajan en el caso de las pinturas de Kingman.

nunca termina de instaurarse del todo en sus fotografías y que se advertirá, como resplandor instantáneo, en las fotografías de sus contemporáneos más jóvenes Guillermo Illescas, Alfonso Mena Caamaño y Remigio Noroña. Pero ese, es otro cuento.

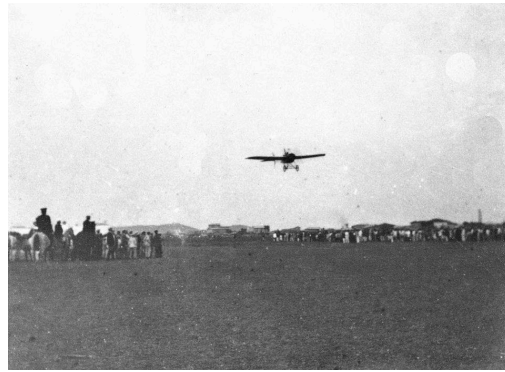


fig. 61  
Guillermo Illescas. Campo de aviación Quito. 1925. Fuente AHMC/E

Lo que no podrá realizar del todo como imagen José Domingo Laso será **congelar el tiempo instantáneo de la modernidad**. Su mirada se despliega como una tenue dialéctica entre un tiempo nuevo y acelerado y un tiempo antiguo, ralentizado: el paso de la *ciudad señorial*, como supervivencia de una forma de concebir el tiempo en sus fotografías de la ciudad, a *la primera modernidad*<sup>129</sup> como advenimiento del instante.

---

<sup>129</sup> Utilizo el concepto de **primera modernidad** con el que Eduardo Kingman caracteriza los inicios del siglo XX en Quito en su esclarecedor estudio *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Ver Kingman (2008).

## CAPÍTULO V TIEMPO DE APARICIONES o ANACRONISMOS DE LA MIRADA

### 5 La huella invertida

El arqueólogo, historiador y político conservador quiteño Jacinto Jijón y Caamaño poseía un álbum fotográfico (perteneciente hoy al Fondo Jacinto Jijón del Ministerio de Cultura), en cuyas páginas se despliegan fotografías de tipos “amazónicos”. El álbum perteneciente a Jijón no tenía información ni sobre los sujetos fotografiados ni sobre el imaginero que realizó las fotografías, solamente una notación numérica, al pie de cada fotografía y que sin leyenda, texto o tipografía, se muestran como “*imágenes mudas y anónimas de tipos*<sup>130</sup>” (Poole, 2000:164) inscritas en un discurso racial y en un deseo de catalogación y ordenamiento del conocimiento visual. El álbum de 31 x 24 cm tiene 14 páginas; en 12 de ellas hay encoladas 125 fotografías de dos formatos. Imágenes ovales e imágenes rectangulares (Fig. 62 y 63).



---

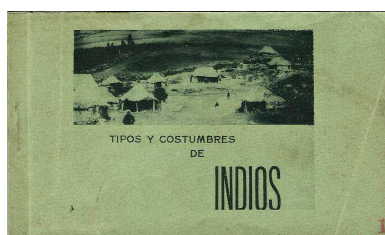
<sup>130</sup> El tema de anonimato en la fotografía es un problema complejo y que no solamente tiene relación con la representación de indígenas. Me parece importante aclarar esto porque el anonimato en la fotografía vista desde el presente es un problema al que se enfrentan todos los archivos de fotografías y no solamente está circunscrito al caso ecuatoriano. Miles de fotografías de las élites ecuatorianas depositadas en los archivos no tienen identificación con el representado. Sin embargo fue común, en la práctica de la fotografía de indígenas, el olvido voluntario de los nombres. La individualización parece no haber sido un atributo otorgado a los indígenas. Paradójicamente, miradas desde el presente, esas mismas imágenes nos dan a ver personalidades e individualidades reconocibles.

*fig. 62*  
*Álbum de tipos. Página 1.*  
*Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente fondo Jijón. AHMC/E*



*fig. 63*  
*Álbum de tipos. Página 2.*  
*Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente fondo Jijón. AHMC/E*

Cuando realizaba esta investigación me enfrenté a muchísimas imágenes fotográficas de la época y entre ellas a las de un pequeño álbum de tarjetas postales que adquirí en una subasta virtual de tarjetas y objetos titulado *TIPOS Y COSTUMBRES DE INDIOS*<sup>131</sup>.



*fig. 64*  
*Álbum de postales Tipos y Costumbres de Indios. Portada.*  
*Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente colección Laso Iturralde*

En ese álbum de tarjetas postales firmadas por Laso descubrí que algunas fotografías eran las mismas del álbum antropométrico de Jacinto Jijón. Este descubrimiento

---

<sup>131</sup> Existen 2 versiones hasta hoy conocidas de estas colecciones de tarjetas postales y que contienen fotografías distintas: una con una portada color verde (colección particular Laso Iturralde) y otra de color vino perteneciente a la Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit.



aparentemente circunstancial se volvió capital. Primero, porque encontraba al autor de las fotografías o en todo caso a su impresor y, segundo, porque ese traslado de fotografías de un medio a otro, de la fotografía original a la tarjeta postal y de esta al álbum antropométrico, es decir de un ámbito de circulación pública al del uso científico privado, me hablaba del carácter ambiguo y paradójico de las fotografías de tipos indígenas.

¿Qué tipo de mirada desplegar sobre estas imágenes similares y distintas a la vez? ¿Por qué al trasladarse de un medio a otro **dejan de ser las mismas** y sin embargo mantienen adherido el mismo referente?<sup>132</sup> Estas imágenes vienen a superponerse al rastro, a rellenar el vacío dejado por el borrón: como supervivencias y como apariciones los indígenas fueron des-localizados de su contexto geográfico y social y relocalizados en el tiempo y en el espacio de un estudio y una copia fotográfica.



*fig. 65*

*Álbum de tipos. Página 16.*

*Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente fondo Jijón. AHMC/E*

---

<sup>132</sup> Es interesante descubrir que no es exactamente la misma fotografía. Son los mismos personajes, la niña con el pequeño niño en brazos. Eso querría decir que al menos tomó dos y para la postal escogió la del niño que sonrío. Pero hay algo aún más interesante, pero difícil de verificar por el medio en el que fue impresa la fotografía y es la pintura aplicada al rostro. En una de las fotografías parece haber más rayas que en la otra. ¿Las maquillaron ese momento? . Por otro lado está la sonrisa del pequeño niño en brazos en la postal y que se distingue de la seriedad en los álbumes de tipos. La sonrisa aparece como un Tropo frecuente en las postales de tipos indígenas de José Domingo Laso.

En esta imagen sucede todo lo contrario que en el álbum *Quito a la Vista*. Si en el Álbum Laso borra a los indígenas y no deja sino una huella apenas perceptible y adherida como rastro a la piedra de la ciudad, aquí los indígenas son apariciones que surgen de la superficie del papel fotográfico. Presentes en un fondo que se desvanece sin evidencia icónica del lugar que ocuparon el tiempo de una fotografía se transforman en abstracciones figurativas como una **huella invertida**.

Sin embargo, identificables en su iconicidad, no pueden compartir el tiempo de una pose en **un lugar reconocible**, al menos en esta imagen y como abstracción en un lugar sin tiempo, sin espacio se presentan como una idealización y una fantasía de la raza y del tipo. A diferencia de la práctica de retrato burgués en estudio y en donde, ya lo he dicho, la tarea del fotógrafo era aprehender el carácter moral e interno del personaje y proporcionaba “la presentación ceremonial del yo burgués” (Sekula, 1989: 137), las fotografías de indígenas en estudio no buscaban mostrar las cualidades morales sino evidenciar como huella científica la vestimenta, el tipo y el cuerpo. Los rostros en estas fotografías no se retocan, el fondo ha desaparecido y el tipo queda claramente señalado, indicado, “metonimizado”. Del retrato burgués de estudio a su uso científico, “la fotografía empezó a establecer y delimitar el terreno del Otro, a definir tanto el aspecto general (la tipología) y el caso particular de desviación y patología sociales” (Sekula, 1989: 137).

### 5.1 De frente y de perfil

¿Qué me dicen estas imágenes?, ¿de qué mirada me hablan, desde qué lugar? Primero y sin duda desde el archivo. Ocultas y olvidadas, estas imágenes han reprimido, en su silencio, un algo de temor adherido a ellas. Nunca exhibidas ni mostradas se exponen desde el lugar de una doble violencia: la del Álbum y la del archivo. El álbum antropométrico opera como **el lugar de enunciación de la diferencia**. Si las tarjetas postales *Costumbres de indios*, *Alrededores de Quito*, tienen su genealogía en la pintura, en la ilustración de tipos realizada por viajeros y exploradores extranjeros, en la pintura costumbrista y en las *cartes de visite* de tipos que circularon profusamente en

Europa a partir de 1860<sup>133</sup>. El álbum antropométrico perteneciente a Jacinto Jijón y Caamaño tiene además una genealogía específica.

Una vez establecido el tropo realista de la fotografía, muy tempranamente fue usado para dar a ver el objeto de estudio de las ciencias y en particular el de la antropología. La fotografía se perfeccionaba como el instrumento ideal para la exploración del cuerpo humano y este, a su vez, aparecía en imagen *como el lugar visible de la diferencia, del delito, de la patología y de la delincuencia* (Frizot, 2001:259). Para 1845, Etienne Renaud Agustin Serres, director de la cátedra de historia natural del hombre en el museo de *Jardin de Plantes* de Paris, escribía sus observaciones sobre la aplicación de la fotografía al estudio de las razas humanas. Paulatinamente, y a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, la aplicación de la fotografía para establecer tipos exóticos y criminales fue perfeccionándose. Entre cuerpo y delito germinaba lo que el historiador de la fotografía Michel Frizot ha denominado una *etnografía de las diferencias*. El interés era visualizar, dar a ver los rasgos de tipo que supuestamente definían a una tribu salvaje o una raza. Sin embargo, las fotografías necesitaban de un método, un *plan bien estudiado* como sugería el presidente de la sociedad inglesa de etnología Thomas Henry Granville en 1869 y que permitiera estandarizar la información y facilitar la comparación.

Huxley desarrolló un método según el cual en cada fotografía de un sujeto se incluía una regla con medidas en pulgadas y J. H. Lamprey en 1869 desarrolló su método de medición humana en la que el sujeto era fotografiado con un fondo de siete por tres pies (213,36x91,44 cm) reglado con divisiones de dos pulgadas (5,08cm): una enorme cortina geométrica como telón de fondo. Tanto Lamprey como Huxley afirmaban que con su método era posible comparar individuos de grupos étnicos distintos y que “serían una buena guía para su definición, algo que no puede lograrse con una mera descripción verbal” (Naranjo 2006:51). Es a través del cuerpo fotografiado sobre un fondo métrico en el que se manifiestan las medidas de la ciencia y diferencias.

---

<sup>133</sup> Quien ha estudiado de manera magistral la construcción visual de la raza en los Andes a través de la carte de visite de tipos es Deborah Poole en su estudio *Visión, raza y modernidad, una economía visual del mundo andino de imágenes*. 2000.

En 1879 el francés Alphonse Bertillon, encargado del departamento de policía de la Prefectura de París, perfeccionó un método científico para tipificar a delincuentes según sus rasgos fisonómicos incorporando la fotografía métrica. Fundó el primer laboratorio de identificación criminal y se lo considera el inventor de la antropometría judicial<sup>134</sup>. El método de Bertillon, a su vez basado en los métodos de los primeros etnógrafos y antropólogos, seguía entre otras recomendaciones aquellas de la antropología física de Paul Broca. Para Bertillon, el objetivo de su invento acercaba la actividad policial a la antropología porque según él, “las dos buscan identificar y reconocer cuerpos individuales” (Guillo, 2008: 18). La antropología, decía Bertillon, “no es otra cosa que la historia natural del Hombre. Nadie duda que los policías del futuro aplicarán, para su cacería particular, las reglas de la antropología” (Bertillon, 1893:VII).

Pero, ¿en qué consistía el método Bertillon? Establecía, a partir de una serie muy precisa de mediciones corporales, diferencias y/o similitudes entre tipos delincuenciales. Se suponía que existía un tipo de individuo con características físicas particulares que permitía reconocer al delincuente sobretodo reincidente. El método, que incorporaba la métrica y la estadística, consistía en tomar once medidas como constantes en cualquier cuerpo adulto, notas señaléticas, una descripción verbal de marcas distintivas y todo esto acompañado de dos fotografías: una **de frente y una de perfil**<sup>135</sup>. Para que las fotografías fuesen comparables entre sí, equivalentes entre el sujeto y su representación, el método fotográfico suponía además la utilización de una distancia focal normalizada, una iluminación relativamente uniforme de preferencia que “venga del lado izquierdo y un poco de frente” (Bertillon, 1890: 21) y una distancia fija entre la cámara y el modelo.

Alain Sekula anota, a propósito de método Bertillon, que “la fotografía de perfil servía para eliminar la contingencia de la expresión; el contorno de la cabeza seguía siendo inalterable por el tiempo y la toma frontal proporcionaba un rostro más reconocible” (Sekula, 1989: 159). El reconocimiento del rostro era una preocupación de Bertillon. En

---

<sup>134</sup> De hecho el método desarrollado es denominado método Bertillon o Bertillonaje. La asociación entre delincuencia y tipo racial ha sido estudiada magistralmente por Gabriela Zamorano para el caso boliviano. Zamorano demuestra cómo los tipos de indígenas bolivianos que la expedición francesa Croqui Montfort necesitaba para sus investigaciones fueron sacados de la cárcel frente a la resistencia de otros grupos indígenas.

<sup>135</sup> Deborah Poole ha señalado la genealogía de la tarjeta de visita de tipos en los que la posición de de frente y de perfil es utilizada comúnmente. Poole señala que fue en la fisiognomía y el fisonotrazo practicado desde el siglo XVIII sobre los que se asienta la práctica de la fotografía de frente y de perfil. Deborah Poole. Visión raza y modernidad, 2000.

su libro, *La fotografía judicial: clasificación e identificación antropométricas*, señalaba a propósito de la fotografía:

La finalidad no es más que una y, por tanto, resulta fácil analizarla: producir la imagen **más parecida** posible<sup>136</sup>. O dicho de forma más concreta: producir la imagen que sea más fácil de reconocer, la que resulte más fácil de identificar en relación con el original (Bertillón, 1893: 105).

Sería el proceso, más que la toma, lo que definiría la fotografía antropométrica como método: el agenciamiento de la pose daba rigor científico al resultado. Como proceso, una vez establecida la matemática de la pose, el gesto finalmente registrado por la cámara no podía ser sino el de una **doble fijeza**. Cuerpos inmóviles en el teatro de la tipificación criminal-racial y la matemática de la ciencia durante la toma y cuerpos fijados como fragmentos al interior de la geometría monocular y perspectivista como fotografía, después de la toma.

Existen copias en fotograbado de *cartes de visite* de tipos realizadas en el Ecuador hacia 1880 y conservadas en el Museo Jacinto Jijón y Caamaño como único indicio de una aplicación del método de fotografía antropológica de tipos de frente y de perfil y de una posible guía para Laso, a través de la mirada de Jijón, del trabajo a realizarse.

Sin embargo para inicios del siglo XX esa doble fijeza, de frente y de perfil, se liberaría de la matemática por una imposibilidad. Rigurosamente hablando el método Bertillón nunca fue aplicado en Ecuador<sup>137</sup>, sino solo como una idea somera y rudimentaria de un posible uso de la fotografía para la policía y la tipificación delincuencia a inicios del siglo XX. Fueron también las ideas del criminalista italiano Césare Lombroso las que tendrían una influencia en nuestro país para tipificar, en una conjunción perversa, la raza, el tipo y la política. Lombroso afirmaba en el libro *EL HOMBRE CRIMINAL*: “la naturaleza del criminal: un ser atávico que reproduce en su persona los feroces instintos de la humanidad primitiva y de los animales inferiores” (Lombroso, 1887). La

---

<sup>136</sup> Me pregunto si ¿es esta el alma de la fotografía descrita y definida por José Domingo Laso?

<sup>137</sup> Sin embargo, para 1893, Bertillon señalaba en su libro *La identificación antropométrica*, que su sistema había sido adoptado por Los Estados Unidos, Bélgica, Suiza, Rusia y gran parte de Sudamérica (...). Por otro lado Eduardo Kingman aclara que “aunque la introducción en los Andes del pensamiento criminológico, deudor de la Escuela Positivista italiana, no está estudiada, su llegada a Colombia está confirmada, a través del abogado y líder político populista Eliecer Gaitán, quien estudió en Italia y fue discípulo de Enrico Ferri, uno de los seguidores de Cesare Lombroso” (Kingman 2008:312).

asociación de criminalidad, etnicidad y política no es nueva y se ha estudiado muy poco en nuestro país. Solo quiero remarcar aquí el surgimiento simultáneo que tuvieron a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX y que, el contexto de la realización del Álbum de Jijón, es también el de la aplicación de la antropología criminal, como señala Ana Maria Goetchel:

La creación de oficinas de Antropometría Criminal y Estadística en Quito y Guayaquil, la adopción de sistemas de identificación, el uso de la fotografía, significa la adopción de sistemas "positivistas" que aun cuando rudimentarios y que solo parecen tener verdadera importancia en los años cuarenta, revelan que no estábamos alejados de las ideas de la época y del surgimiento de un proceso distinto, el paso a otra época. (Goetchel,1996:93)

En 1903 se publica un cuadro estadístico “de las identificaciones practicadas en la Oficina de Antropometría Criminal y Estadística en el que consta el nombre del delincuente, su edad, raza, nacionalidad, instrucción, crimen y **si fue o no fotografiado**” (Goetchel, 1996). Las fotografías pertenecientes a la Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit son esclarecedoras en ese sentido (Fig. 66,67 y 68).

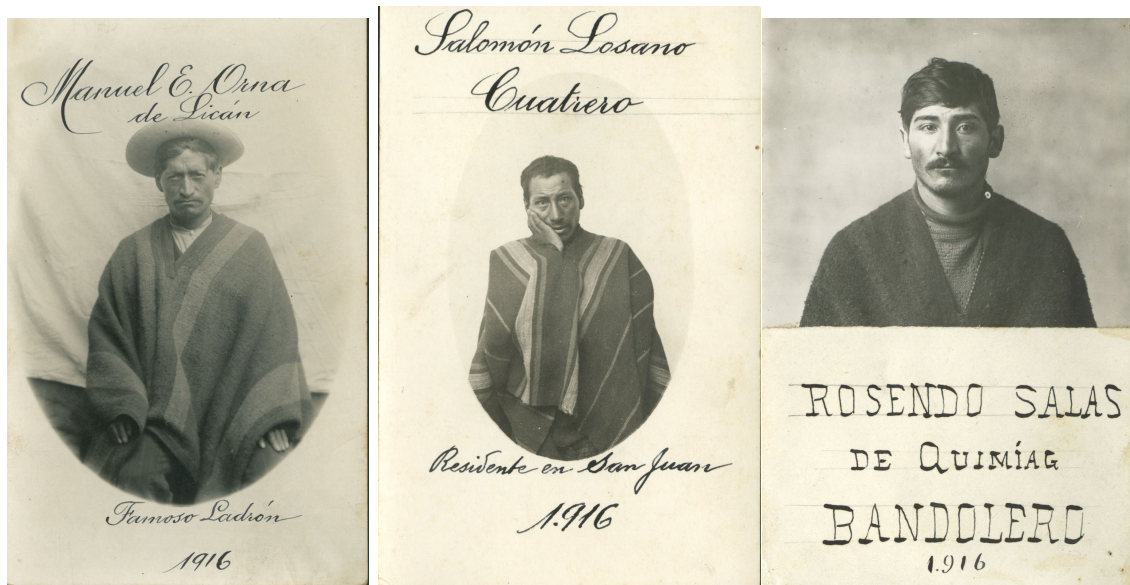


Fig. 66  
Manuel E. Oña, de Licán  
Famoso ladrón 1916  
Atribuido a: Fotografía Torres.  
Fuente BAEP.

Fig. 67  
Salomón Losano . Cuatrero.  
Residente de San Juan. 1916  
Atribuido a: Fotografía Torres.  
Fuente BAEP

Fig. 68  
Rosendo Salas de Quimiag.  
Bandolero 1916  
Atribuido a: Fotografía Torres.  
Fuente BAEP.

## 5.2 La Antropología antigua: entre comparación y equivalencia

El historiador y arqueólogo Jacinto Jijón tenía una relación particular con la imagen y con sus cualidades indexales. Para inicios del siglo XX, los primeros trabajos sobre arqueología nacional desarrollados por Von Buchwald, Max Uhle o Paul Rivet y publicados en el boletín de la Academia Nacional de Historia, llevaban ilustraciones de las piezas descubiertas. Es esclarecedor leer las reseñas que Jacinto Jijón hacía de los artículos publicados. Por ejemplo, al describir el trabajo de Max Uhle sobre Los aborígenes de Arica aparecido en el Boletín N 1, Jijón se queja de la falta de ilustraciones en la impresión que realizara el museo de Etnología y Antropología de Chile,

Mas desgraciadamente en vano se buscan ilustraciones en que se representen los diversos tipos de artefactos que se menciona en el texto. Si el estudio acerca de los Aborígenes de Arica hubiese estado acompañado de unas cuantas láminas, el trabajo del profesor Uhle que aquí reseñamos, habría sido una de las mejores y más interesantes contribuciones hechas a la arqueología americana en los últimos tiempos. (...) En las publicaciones arqueológicas, **las ilustraciones tienen tanta importancia casi como el texto**. Así, nosotros nos permitimos rogar encarecidamente al ilustre peruanólogo, haga una nueva edición de sus Aborígenes de Arica, añadiéndole las indispensables ilustraciones. (Jijón y Caamaño, 1918:83)

En la reseña del trabajo de Philip Ainsworth Means, *A Survey of Ancient Peruvian art*, podemos leer “Las láminas son muy apreciables, tanto por su nitidez, cuanto por la selección de los **objetos figurados**. Debe tan solo lamentarse el que no se haya figurado ningún artefacto Tiahuanaco I, ni de Colla Chulpa, ni del Inca Arcaico” (Jijón y Caamaño 1918:88). Y en la reseña del filólogo Otto von Buchwald sobre sus trabajos en Tiahuanaco y el Cuzco, Jijón comenta: “*Las láminas son preciosas*”.

Para Jijón, *lo precioso* tenía un sentido muy preciso: preciosa era la equivalencia de la pieza ilustrada con respecto a su original. Un preciosismo asociado a las calidades de la reproducción mimética del objeto. Un algo como una fidelidad, una exactitud y una equivalencia. Una confianza en la reproductibilidad técnica de la imagen: un arte prehistórico, arqueológico, cargado de aura<sup>138</sup> y dispuesto a su mostración científica.

---

<sup>138</sup> El historiador y teórico de la fotografía Michel Frizot sostiene que con la fotografía arqueológica el aura, la manifestación irrepetible de una lejanía, se reinsertó en la fotografía. Trataré en detalle este tema más adelante. Revisar: Frizot Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Larousse. Paris. 2001

Esta equivalencia entre ilustración y texto para Jijón habla del rol capital que a partir de inicios del siglo XX tendrán las imágenes, sus usos cada vez más extendidos y la importancia para la ciencias arqueológicas y antropológicas cimentadas, en gran medida, desde la visualidad. Pero fue una reseña escrita por Jijón sobre una conferencia dictada por Alfonso Pastor en Madrid<sup>139</sup> lo que llamo particularmente mi atención:

En una conferencia el Dr. Pastor no podía describir minuciosamente los objetos, y, sin duda alguna, para los señores académicos, a quienes se dirigía, tampoco era necesaria la prolija descripción de las piezas que probablemente tenían a la vista. No acontece lo mismo con el que lee el escrito del Dr. Pastor, ya que los seis fotograbados en que se han figurado 22 objetos, dejan mucho que desear. (Jijón y Caamaño, 1918:187).

Jijón reclama al Dr. Pastor su incapacidad para describir los objetos arqueológicos, su traducción al lenguaje. Esa traducción, supone Jijón, no era necesaria el momento de la conferencia puesto que los oyentes académicos tenían las piezas al frente: las miraban. Pero para quien no las vio el instante preciso de su mostración, la descripción de las piezas tenía que ser minuciosamente detallada o en su defecto y es lo interesante aquí, su reproductibilidad como fotograbado tenía que ser precisa y exacta, garantizada.

Descripción minuciosa y fotografía eran, para Jijón, equivalentes. La necesidad de la descripción minuciosa la había aprendido de la arqueología y su comprensión de la fotografía estaba estrechamente ligada al interés comparativo que profesaba en sus investigaciones arqueológicas. Su mirada de científico englobaba a la historia, la arqueología y la antropología: una suerte de **antropología histórica**, o como claramente se señalaba en el boletín de la Academia Nacional de Historia que dirigía<sup>140</sup>, una **antropología antigua**.

Pero ¿de dónde podía venir la equivalencia reclamada por Jijón entre descripción minuciosa e imagen sino de la antropología física y comparativa a la cual se sentía afín? Es interesante leer, como textos trenzados, la introducción que hace Jijón a su libro La Religión de los Incas y la reseña que escribe en el Boletín de la Academia Nacional de

---

<sup>139</sup> César Alfonso Pastor. Barros precolombinos del Ecuador, Boletín de la Real Academia de la Historia, tomo LXXII, cuaderno VI, Junio, 1918. Madrid.

<sup>140</sup> Concurso de trabajos históricos: 1.prehistoria: una memoria arqueológica, 2.una memoria filológica y 3. una memoria sobre antropología antigua. Boletín de la Academia Nacional de Historia. N1. Junio de 1918. Pág.104.



Historia a propósito del estudio de Alex Hardlincka publicado como introducción en el primer número de la *Revista Americana de Antropología Física*.

Consideramos en esta obra la religión, como un fenómeno social, propio a la naturaleza del hombre y la estudiamos con **criterio antropológico**. Cada fenómeno religioso, lo **analizamos comparativamente** con los fenómenos semejantes, que se observan en otros pueblos de nuestro Continente y del Viejo Mundo, así el estudio de la religión incaica, es también el de los fenómenos religiosos que en ella ocurren. **Al hacer las comparaciones**, no pretendemos establecer **relación genética** entre unos ejemplos y otros; simples coincidencias de la naturaleza humana, u obra de contacto y propagación cultural, solo nos interesan en cuanto nos dan a conocer la esencia del hecho religioso, que investigamos. (Jijón y Caamaño 1919:II).

Criterio antropológico, análisis comparativo y relación genética me parecen tres términos claves para comprender desde dónde Jacinto Jijón estudiaba los fenómenos sociales de su *antropología antigua*. En la reseña a la publicación de Ales Hardkincka y extensa y profundamente comentada (es una de las reseñas más extensas redactadas en el Boletín de la Academia Nacional de Historia), Jijón resaltaba la importancia de la antropología física como ciencia auxiliar de la historia. “Una de las ciencias auxiliares de la Historia de mayor importancia es la antropología física, así prestaremos especial atención en el Boletín a esta nueva y seductora ciencia” (Jijón y Caamaño 1918:181). Es a la seductora antropología física y comparativa a la que Jijón se siente cercano. Los términos claves parecen así dilucidarse: antropología física, análisis comparativo y finalmente relación genética. Es en esta explosiva emulsión entre antropología, comparación y genética y que tiene claras resonancias con las ideas sobre la degeneración de la raza indígena, que promulgaban pensadores indigenistas y liberales en la segunda década del siglo XX, en la que el Álbum antropométrico realizado por Laso y archivado por Jijón se inscribe.

Pero para la antropología física del siglo XIX e inicios del XX, hoy lo sabemos bien, ser otro era un crimen. Fue ella, la antropología física del siglo XIX junto a la antropometría policial la que estableció una curiosa relación entre los tipos *bárbaros, salvajes y atrasados* con la delincuencia y siempre en comparación con el modelo fisionómico europeo. Harlincka señalaba “la antropología física es la extensión de todos estos problemas, a los diferentes grupos cronológicos, de raza, sociales, y aun patológicos”. Y más adelante en la misma reseña, Jacinto Jijón cita largamente el pensamiento del antropólogo físico norteamericano:

Los estudios antropológicos han hecho avanzar mucho los conocimientos anatómicos, principalmente los del esqueleto y del cerebro del hombre y de los otros primates, así como los estudios de etnología y arqueología. Se han establecido las bases del conocimiento físico de las razas y sus subdivisiones, así como del hombre primitivo. Ha activado el estudio del desarrollo del hombre y aumentado nuestros conocimientos acerca de los niños y las otras edades, así como de los criminales facilitando la formación de un sistema práctico para la identificación de los delincuentes. Merced a la antropología física sabemos algo más sobre la herencia, la degeneración y la hibridación. Importa también estudiar detenidamente **las razas primitivas**, ya que cuando estudios antropológicos se han hecho de las tribus salvajes, salvo raras excepciones han sido rudimentarios. Debe también observarse más de cerca **los efectos del mestizaje**, y dar mayor incremento al de los niños y adolescentes, así como al de los alcohólicos, epilépticos, insanos idiotas, pervertidos, degenerados y criminales (Harlincka en Jijón 1918:181)

La antropología física no buscó necesariamente edificar el racismo visual contemporáneo pero lo hizo muy a pesar suyo, irremediablemente. Y es sin duda reveladora para entender el pensamiento antropológico al que Jacinto Jijón adhería y la práctica fotográfica de José Domingo Laso. No resulta nada curioso entonces que la mitad de los indígenas fotografiados en el álbum antropométrico sean niños, adolescentes hombres y adolescentes mujeres con niños en brazos; y que tampoco la asociación, en la semántica del discurso de Harlincka, entre razas primitivas, efectos del mestizaje, insanos idiotas, pervertidos y criminales se presente como parte del orden del discurso científico de la Academia Nacional de Historia<sup>141</sup>.

Para efectuar el análisis comparativo la equivalencia entre imagen y sujeto era fundamental y Jijón depositaba en la imagen y la ilustración la confianza de la ciencia de la exactitud. En una carta enviada desde París por Jacinto Jijón al Arzobispo González Suárez y en la que le resumía los avances en sus investigaciones históricas, Jijón señala a propósito de la fotografía:

Para todas estas copias he empleado el procedimiento fotográfico, que es el único que emplearé en adelante ( fines? ) solo así se obtienen copias fieles<sup>142</sup>.

---

<sup>141</sup> Sin duda alguna el análisis textual de la reseña de Jijón se presta a muchas interpretaciones y abre campos de investigación para la historia de la antropología y la fotografía interesantísimos. Pero no caben en este pequeño estudio sobre la fotografía.

<sup>142</sup> Banco Central Archivo Histórico JJC 01786. En el Fondo Jacinto Jijón del Ministerio de cultura existen, también fotografías realizadas por él, de sus excavaciones arqueológicas. Poseía una cámara y pesar de las falencias técnicas, Jijón practicaba la fotografía. En 1930 envía a revelar sus materiales en el estudio fotográfico de Ignacio Pazmiño ubicado en la calle Pereira. Recibo de 6 rollos fotográficos. Banco Central Archivo Histórico JJC 02158.

Es entonces evidente que Jijón necesitase de un álbum antropométrico para sus investigaciones, su ciencia comparativa del hombre y quién mejor que Laso, quien era su colaborador y ya había reproducido documentos y piezas arqueológicas para la Academia Nacional de Historia, había realizado el inventario hispánico de Quito en sus álbumes sobre la ciudad y había elaborado una serie de tarjetas postales costumbristas con sujetos indígenas, para realizarlo. No poseo información sobre la manera en la que el álbum fue producido ni en qué circunstancias. Pero ¿qué hizo Laso, fotográficamente, para Jacinto Jijón y Caamaño? O, para decirlo en otros términos, ¿que tipo de mirada fotográfica desplegó Laso en el Álbum? ¿cómo funciona este dispositivo de mostración de tipos amazónicos?

Sin rigor antropológico, el fotógrafo Laso tenía que resolver el problema del álbum antropométrico desde su praxis y su conocimiento. Hay una ejecución relativamente rigurosa de la fotografía antropológica de frente y de perfil a pesar de que algunas recomendaciones no son utilizadas: ni el telón de fondo geométrico, ni tampoco la regla está incluida en las fotografías. Al observar las fotografías 82, 83 y 84 la imposibilidad de comparación entre las imágenes se hace evidente. El niño de la fotografía 82, que debe tener diez u once años, aparece casi tan grande como los dos jóvenes de las fotografías 83 y 84 y que están a su lado. Si bien los torsos desnudos hablan de un interés por el cuerpo, la rígida posición de perfil no es aplicada del todo. Por ejemplo las fotografías 76, 77 y 78 son fotografías en posición de tres cuartos e incluso hay una fotografía de espaldas, la 75.

Hay otro elemento ajeno al referente pero sustancial a la imagen fotográfica y es la utilización del medallón o marco oval para delimitar el espacio de los cuerpos representados. Un límite visual de la imagen, que regula sus dimensiones y proporciones y rige sus relaciones plásticas. Es una aplicación curiosa porque, además de resaltar el rostro del sujeto fotografiado eliminando lo contingente o poco útil de la imagen, fue común en los retratos de la élite desde el apareamiento de los primeros daguerrotipos. El marco oval permitía la particularización del rostro, es más, permitía que la mirada **se fije** en el rostro, se concentre en el rostro como el anillo concéntrico de la gota de agua sobre el lago. El dispositivo del marco oval es el equivalente del anillo concéntrico porque del rostro emana la redondez como la expansión de la gota que todo lo irradia y que como ola se expande sobre la superficie del papel fotográfico.

Pero la expansión tiene un límite, el del dispositivo, el rectángulo en donde se termina, materialmente, la fotografía. Eso lo sabía perfectamente Laso porque la había utilizado en sus tarjetas postales y porque en la imagen N 95 y en otras del álbum, además del recorte, la impresión fotográfica en forma ovalada fue realizada el momento de la ampliación en el estudio del fotógrafo. Quiero decir que la metodología para establecer medidas relativamente iguales entre los rostros operó el momento de la ampliación fotográfica y solamente luego, como acontecimiento posterior, cuando se recortó la fotografía para ser colocada en el álbum.

Estrictamente hablando, no hay **matemática de la pose, ni doble fijeza** y estas fotografías no son comparables entre sí. Sin embargo, los indígenas son fotografiados con la iluminación y en el difuso y bucólico telón de fondo del estudio de Laso en el que se retrata la clase social dominante<sup>143</sup>. El resultado: **indígenas tipologizados en un espacio burgués**<sup>144</sup>. La fotografía de estudio es una idealización moral del yo burgués pero, al incorporar la diferencia, se convierte en la imagen tipologizada del otro. En estricto sentido, el interés no era antropométrico, sino antropológico. El álbum permitía sin duda la comparación a pesar de sus falencias. Jijón tenía al frente por fin tipos *preciosos*, como comentaba a propósito de las láminas de Von Buschald, tipos preciosos en su cualidad descriptiva, en la equivalencia entre el sujeto y su representación.

Lo que finalmente hacía Laso en su estudio era una fotografía de **tipos ideales** entre moral burguesa y deseo. Visto así, el álbum en su silencio y su paradoja no se presenta del todo como un álbum antropométrico sino como uno **del deseo**: una mezcla, una hibridación deseante entre raza y erotismo (Carreño, 2002).

---

<sup>143</sup> El antropólogo visual Gastón Carreño ha señalado que la fotografía de indígenas en los estudios de los fotógrafos fue una práctica muy común a inicios del siglo XIX en América Latina.

<sup>144</sup> En Quito para inicios del siglo XX, los espacios se delimitan, se separan. Los indígenas no pueden entrar o acceder a ciertos lugares de la ciudad. Sin embargo, coinciden, aunque no en el tiempo instantáneo de la pose, en el espacio y el lugar del fotógrafo. Este es, sin duda, un tema por explorar. El estudio del fotógrafo como un espacio en el que a veces coinciden los espacios y los tiempos.



Fig. 69  
"A mi distinguida amiga Elena de  
Moncayo, Matilde Ortiz.  
Fotografía Laso. Fuente Oliver  
Echeverría



Fig. 70  
Mujer. Álbum de tipos  
Fotografía Laso. Fuente fondo  
Jijón. AHMC/E



Fig. 71  
Jacinto Jijón y Caamaño  
Fotografía Miguel Jaramillo G.  
Fuente fondo Jijón. AHMC/E

Podría afirmar que formalmente estas tres imágenes no se diferencian entre sí, podría incluso hablar, irónicamente, de tres “tipos exóticos” enmarcados en formas ovales: mujer quiteña, mujer amazónica y Jacinto Jijón y Caamaño (Fig. 69, 70 y 71). Sin embargo, **la desnudez** es un tropo fundamental en la construcción del *objeto antropológico*.

Solo los indígenas fueron representados desnudos o semidesnudos en la fotografía de inicios del siglo XX en Ecuador<sup>145</sup>. La exhibición del cuerpo como dato científico para la fotografía antropométrica y antropológica fue central en la construcción de su objeto de estudio. Para los indígenas amazónicos la desnudez se articula a la vivencia en un entorno, a sus prácticas sociales y a sus formas y maneras de comprenderlo. Pero esa misma desnudez, o mejor dicho, **la exigencia de la desnudez** en un estudio fotográfico ubicado en la montaña y a dos mil ochocientos metros de altitud, se presenta como una nueva forma de violencia hacia el cuerpo del Otro.

---

<sup>145</sup> Es muy probable sin embargo que en el Ecuador como en otros países de Latinoamérica como México o Brasil, haya existido una producción fotográfica de desnudos ligada al erotismo y a la pornografía. Sin embargo la falta de estudios al respecto no me permite afirmar con certeza su existencia en nuestro medio. Hay solamente una excepción relativamente conocida y es la fotografía del cuencano Manuel Honorato Vázquez quién indagó y exploró el desnudo femenino en una práctica ligada al arte modernista.

Esa violencia se percibe claramente en una serie de siete fotografías de dos indígenas amazónicos que pertenecieron a Jacinto Jijón y que se encontraban en una carpeta junto al álbum antropométrico. La autoría de las fotografías es difícil de determinar, sin embargo como imágenes pertenecientes al mismo archivo, hablan de una narrativa que vincula unas imágenes con otras<sup>146</sup> y ofrece pistas visuales para comprender la mecánica de la pose, el instante fotográfico y la manera de mirar al *sujeto antropológico*.



*Fig. 72*  
*Indígenas de frente y de perfil.*  
*Impresión por contacto de placa de vidrio sobre*  
*papel fotográfico.*  
*Fuente fondo Jijón. AHMC/E*

<sup>146</sup> La investigadora María Fernanda Troya ha señalado la compleja relación de la fotografía etnográfica con el archivo visual y su transformación de *documento* a *colección* a través de la identificación del autor de las imágenes. Por otro lado Allan Sekula en un ensayo fundamental para el análisis y el estudio de la fotografía, *cuerpo y archivo*, estableció los mecanismos de disciplinarización del cuerpo y la mirada que operan en los archivos y las imágenes fotográficas delincuenciales y la relación que existen entre unas y otras. La búsqueda de la diferencia y la similitud vinculan indefectiblemente unas imágenes con otras.



Fig. 73  
Indígenas.

*Impresión por contacto de placa de vidrio sobre papel fotográfico. Fuente fondo Jijón. AHMC/E*

147

Estos dos indígenas fueron paulatinamente desnudados. Primero fotografiados de cuerpo entero con su vestimenta (¿tradicional?) en un fondo de estudio en donde apenas se percibe una columna en *trampa ojo*. Luego de frente y de perfil, del torso hacia arriba y sentados; posteriormente con el torso descubierto hasta llegar finalmente a la desnudez completa, hacia la exhibición corporal consumada. Los dos cubren sus genitales con sus manos y uno de ellos, el de la izquierda de la fotografía, cubre además una parte del pecho y en la torsión corporal se percibe un recelo como aprehensión y un temor como pudor: no hay matemática ni doble fijeza, tampoco antropometría, pero si

---

<sup>147</sup> La autoría de esta fotografía no ha podido ser establecida. Sin embargo por el tamaño de la copia fotográfica por contacto sugiere la utilización de una cámara de placas de vidrio de 20 x 25 cm.

una violencia de la mirada *vestida* que ausculta y desnuda: **una violación visual**. De hecho en esta imagen hay un detalle desconcertante. De la pierna del hombre de la izquierda chorrea un líquido negruzco que mancha su rodilla, su pie y el piso de madera del lugar donde fue realizada la fotografía. Me he preguntado muchas veces si aquel hombre fue lastimado o sufrió un repentino e incontrolable flujo intestinal el momento de un instante fotográfico y de una pose: el temor adherido a una **simple fijeza** como la imagen de la obscenidad descarada y descarnada.



Fig. 74  
Detalle.

Esta fotografía ofrece sin duda una multiplicidad de lecturas e interpretaciones. Desde la historia del arte y como supervivencia del *phatosformel*<sup>148</sup>, tiene reminiscencias, por decir lo menos inquietantes, con el fresco del pintor renacentista italiano Masaccio, *La expulsión del paraíso*. El gesto de Eva en el fresco, tiene sorprendentes similitudes con la pose de este hombre. La supervivencia del gesto y de la forma, como posición

---

<sup>148</sup> Nachleben y Pathosformel. *Supervivencia y forma pasional* son dilucidadas magistralmente por Georges Didi-Huberman en su libro *La imagen superviviente. Historia del Arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Editions de Minuit. Paris. 2002.



corporal y como pose, no es poca cosa en pintura y en fotografía<sup>149</sup>: ¿no son acaso dos *Adanes* expulsados del “paraíso” de la civilización y el progreso?

### 5.3 Anacronismo: una economía temporal de la imagen

El álbum antropométrico está organizado, hasta donde se conoce, en relación a una unidad geográfica: indios del Oriente. Hay un efecto de igualdad producida por los tamaños idénticos y las poses estandarizadas y la organización del álbum parece corresponder a categorías de género. Primero hombres dispuestos en dos filas. En la fila superior y en la mayoría de los casos se encuentran los retratos de frente y en la inferior, los de perfil. Luego hay fotografías de hombres y mujeres en formatos rectangulares y todas son de cuerpo entero y finalmente y con una disposición distinta a las anteriores, solo mujeres. En el centro de la página del álbum una foto rectangular de cuerpo entero y a los costados fotografías de frente, en la línea superior y de perfil, en la línea inferior.

Con una lógica más bien estética de simetría y de balance, las fotografías son ubicadas en las páginas del álbum. Juegos de miradas se establecen entre los indígenas fotografiados, foto 2 y 3, y también 15 y 16 y no en todas, los sujetos miran directamente hacia el lente de la cámara, interpelan al fotógrafo y a nosotros espectadores emancipados. Las fotografías no están asociadas a ningún oficio, ni rol social. A diferencia de las postales costumbristas generalmente asociadas a un oficio, nada nos dicen visualmente del lugar que ocuparon los indígenas en la sociedad.

Además las disposiciones de los cuerpos no son exactas ni las mismas. Hay una sola fotografía en la que un indígena adulto varón es fotografiado en tres ocasiones (fig. 75).

---

<sup>149</sup> La pintura de Masaccio fue reinterpretada por el pintor Marcelo Aguirre en una obra titulada *Adán y Eva, la expulsión del paraíso I*. 1994. Por otro lado, el artista Tomas Ochoa, plenamente consciente de la potencia de esta fotografía, la resignificó en una obra lúcida denominada *Pecados Originales* realizada en 2011. La fotografía fue fijada en un lienzo por medio de la quemadura de pólvora. La crítica y curadora de arte María Fernanda Cartagena señala a propósito de la obra: Ochoa propone una analogía entre las formas de captura, medición y abstracción científica-tecnológica de la naturaleza, y la forma violenta en que la mirada imperial utilizó la cámara para apuntar, fijar y despojar al Otro indígena de su identidad mientras implantaba jerarquías religiosas, culturales y raciales. *TOMAS OCHOA, Retratos Transversales. Catalogo de la exhibición en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. 2012*. Una de esas implantaciones fue la de la religión católica y su relación con el cuerpo y la desnudez. De echo es gracias a la obra de arte Tomas Ochoa que pude interpretar de mejor manera esta fotografía. Cuando el arte nutre a la academia. El filósofo Giorgio Agamben esclareció la arqueología de la desnudez en occidente y su relación con la teología cristiana. *Agamben Giorgio. La desnudez. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. 2011*.

En una de ellas de espaldas y en donde las curvaturas y posiciones de los cuerpos de las otras dos fotografías, parte de la doble fijeza de la pose (que además son distintas para cada indígena fotografiado) parece confirmar el objetivo del álbum: una preocupación por el cuerpo y el rostro<sup>150</sup>. Tal vez el objetivo de Jijón era el de confeccionar su álbum como un juego de imágenes cruzadas, cuerpos en busca de arreglo y exposición y que se parecen al deseo que el arqueólogo profesa por sus objetos.



Fig. 75  
Álbum de tipos. Página 20.  
Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente fondo Jijón. AHMC/E

Las fotografías de frente y de perfil literalmente enmarcan a la fotografía rectangular de la niña-madre con un niño en brazos: ¿modelos de maternidad?, ¿modelos de transmisión genética? Fantasías de poder y posesión, en imagen, del cuerpo femenino. Un cálculo sorprendente parece operar en el Álbum: el de la visualización de la **raza y género**. Deborah Poole sostiene, con respecto a los álbumes de tarjetas de visita de tipos de finales del siglo XIX y que habitan **como supervivencias de la forma** en estas fotografías, *con el álbum en la mano y con imágenes equivalentes ya no había necesidad de estudiar a los verdaderos objetos (o personas) que habían sido retratados* (Poole, 2000:163). Articulado a los discursos liberales y al Hispanismo, el álbum estaba claramente al servicio del estudio de *la raza vencida* y figurada.

Desde la antropología física, los científicos se proponían interpretar a la raza individual mirando las superficies visibles y mensurables del cuerpo y del cráneo fotografiados de frente y de perfil (fig.76). Si para la arqueología de inicios del siglo XX el cráneo, en

---

<sup>150</sup> Existen sin duda muchos otros elementos por analizar como por ejemplo las miradas de los indígenas. Sin embargo exceden y sobrepasan el alcance de este estudio.

los descubrimientos de González Suarez y Paul Rivet en la cuenca del río Jubones<sup>151</sup> y los de Jijón en la provincia de Imbabura, permitían a la ciencia de la *antropología antigua* estudiar el origen de la raza indígena desde el cuerpo fosilizado por el tiempo, estas **presencias presentes** de indígenas en las fotografías actuaban como especímenes arqueológicos para Jijón: la equivalencia se establecía entre pasado y presente. Eran, a sus ojos, una supervivencia del pasado en el presente y no un presente con un pasado distinto, diferente, otro.

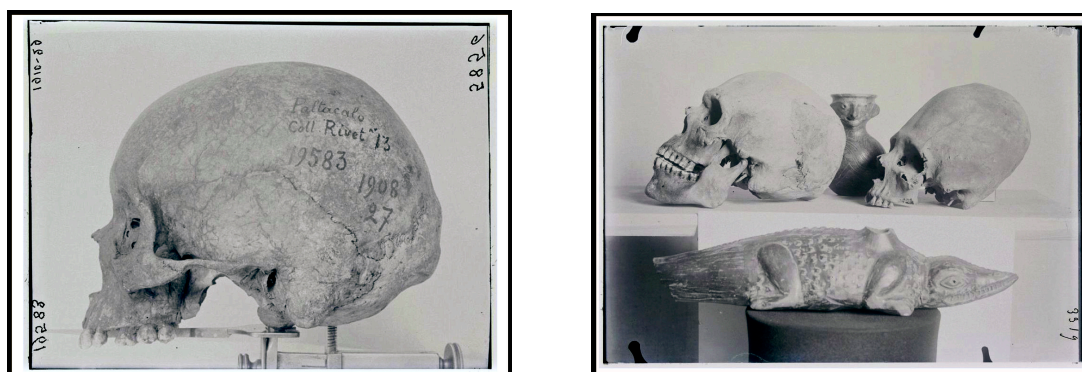


Fig. 76  
Cráneo de Paltacalo. y objetos arqueológicos.  
Fotografía atribuida a Paul Rivet. Circa 1906. Fuente ADMQB/F

Negación de los tiempos presentes, de la actualidad y presencia del indígena como en los rastros en los álbumes sobre la ciudad. Para los liberales como para los conservadores como Jacinto Jijón, los indígenas tenían que ser integrados “al progreso”, “ciudadanizados” en un proceso de ventrilocuismo. En este sentido, *el indigenismo* pictórico de Camilo Egas, contemporáneo de estas fotografías, no fue una actualización presente de la condición del indígena, como sucedería poco tiempo después con la obra de Eduardo Kingman, sino una idealización del indígena como presencia de un pasado remoto. Estas fotografías fueron vistas, como lúcidamente formuló el poeta Jorge Enrique Adoum, como **imágenes de un pretérito presente**<sup>152</sup>. Vaciadas del valor fotográfico de uso presente y llevadas a su valor de exposición pasada, me pregunto

<sup>151</sup> Paul Rivet es conocido en el Ecuador, entre muchas otras cosas, por su incursión arqueológica en la cuenca del Jubones y el hallazgo de los cráneos de Paltacalo. Ver: Rivet, Anthony R. Etude anthropologique des Races précolombiennes de l'Equateur. Recherches anatomiques sur les ossements (os des membres) des abris sous roches de Paltacalo. In: *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, V° Série. Tome 9. 1908. pp.314-430.

<sup>152</sup> *Imágenes de un pretérito presente* es el título del ensayo introductorio que escribió Jorge Enrique Adoum para el libro de fotografía de César “Pocho” Álvarez. En el ensayo Adoum plantea una lectura de la fotografía más allá de la concepción positivista del tiempo cronológico como sucesión e intuyó las implicaciones de una fotografía como supervivencia del pasado en el presente.

¿en dónde radica la sensación de violencia, de **exposición de la diferencia**, como cuerpo y la mirada que emana del Álbum? No solamente en la imagen, sin duda, sino también fuera de ella.

Las fotografías del álbum de Jijón se desplazaron, como superficie, del papel fotográfico de bromuro de plata al papel de impresión por tinta y gelatina de la fototipia. José Domingo Laso escogió algunas de aquellas fotografías y las imprimió como tarjetas postales bajo el título *Tipos y Costumbres de indios*. Estas postales son distintas y posteriores a las fantasías romantizadas de los primeros años del siglo XX. En estas imágenes ha desaparecido la puesta en escena festiva y alegre. No hay retoque, ni *iluminación*. En un fondo de un bosque inventado, el mismo del religioso, la búsqueda de la ciencia impuso la frialdad necesaria para dar a ver la diferencia.

Al juntarlas y elaborar pequeñas series grapadas, con portada y título, no solo que hacía del tipo una mercancía visual, sino que generaba un comercio de la mirada. Estas mismas postales pasaron a otro archivo y a otra colección. El soporte permitía su circulación y la alianza con el correo permitía el desplazamiento económico de las imágenes de un continente a otro, en distancias que se acortan y tiempos que se reducen. Con las tarjetas postales, la imagen de tipos viajaba silenciosa en su condición de resto y rastro y de la ciencia pasaban al espectáculo. Estas postales viajaron no solamente para llevar noticias, deseos y recuerdos sino para formar parte del *espectáculo de la diferencia*, esa “máquina infernal, increíblemente eficaz y divertida, en el entrecruzamiento de la vulgarización de la ciencia y los espectáculos de *music hall*” (Blanchard, 2004:6) que fueron los **zoológicos humanos** en Europa<sup>153</sup>. Ese espectáculo de la diferencia que no cesará de expandirse durante las tres primeras décadas del siglo XX y que modelará, de una manera aún insospechada, el imaginario occidental

a través de todos los soportes de representación de la alteridad (...) La difusión multiforme de la *espectacularización* del Otro se expanden a toda Europa, naciones colonialistas o no. Esta difusión se acompaña de variaciones de la puesta en escena del Otro y del exotismo en todas las esferas de la cultura popular, de **la fotografía** al cine, de **la tarjeta postal** al museo (Blanchard, 2004:7).

---

<sup>153</sup> El zoológico humano apareció en Europa hacia 1870 de la combinación del zoológico animal, que permitía a los europeos urbanizados re vincularse con una naturaleza desaparecida en Europa, los espectáculos de monstruosidades y los procesos colonizadores en África, América y en Asia. Entre 1870 y 1940, mil millones de personas visitaron este tipo de exhibiciones en donde el Otro era exhibido como un animal. Zoos humains, Au temps des exhibitions humaines. Dir Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Guilles Boetsh et al. Paris. La Decouverte. 2004. También ver el filme documental Zoos Humains, dirigido por Eric Deroo et Pascal Blanchard. 52min. Les films du Village. Arte, 2002.

Los zoológicos humanos explica Blanchard, “constituyeron el lugar de aceleración del paso de un racismo científico a un racismo popular práctico y operante, y el rol de la ciencia fue esencial, puesto que ella y en particular la antropología física estableció, apoyándose en las particularidades fisiológicas de los diferentes grupos humanos y a partir de la idea de colección, las nociones de jerarquías cognitivas y civilizatorias”.

Junto a estas imágenes encontré en el museo Jacinto Jijón de la U. Católica del Ecuador, un **objeto fotográfico** y cuyo referente visual también se correspondía con el del álbum de postales publicado por Laso (fig. 73): era misma imagen de la *niña-madre* de la postal y del álbum antropométrico.



Fig. 77 y fig 78  
Álbum de tipos. Página 19.  
Fotografía Laso. Circa 1920 <sup>154</sup> Fuente fondo Jijón. AHMC/E

---

<sup>154</sup> El hecho de que aparezcan invertidas en la postal y no en la copia fotográfica directa es un problema técnico. Al imprimir postales como fototipias se tenía que imprimir la imagen en una placa de vidrio con gelatina bicromatada antes de someterla al entintado y posterior impresión sobre papel. La figura se invierte cuatro veces: primero en la toma de la fotográfica, luego en la impresión sobre papel posteriormente en la impresión sobre el cliché para la fototipia y finalmente en la fototipia sobre papel (la tarjeta postal).



*Fig. 79 y fig 80*  
*Álbum de tipos. Página 19.*  
*Fotografía Laso. Circa 1920. Fotografía Laso. Fuente fondo Jijón. AHMC/E*



*Fig. 81*  
*Objeto etnográfico de tipos.*  
*Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente MJJ/PUCE*

Acontece así el mismo sujeto: una niña indígena con un niño en brazos, desplegado en **tres dispositivos de mostración distintos**: tarjeta postal, álbum antropométrico y objeto. Una vez las fotografías realizadas y organizadas en el Álbum, Jijón y Caamaño hizo algo que cambiaría nuevamente el sentido de esas fotografías. Hizo lo que llamaré **un objeto etnográfico de tipos** a partir de las fotografías. Mantuvo las poses y la figura, eliminó los fondos y las vació de su contexto, la figura fue silueteada, recordada y adherida sobre una plancha de madera que mantiene el contorno de la silueta como

figura, como forma exterior de un cuerpo por la cual se diferencia de otro cuerpo u objeto. Así, los indígenas fueron doblemente descontextualizados: por un lado descontextualizados **en el** estudio del fotógrafo y luego descontextualizados **del** estudio del fotógrafo.



*Fig. 82 y Fig. 83  
Objeto etnográfico de tipos.  
Fotografía Laso. Circa 1920. Fuente MJJ/PUCE*

Como objeto-imagen y como huella invertida se transfiguraban en objetos tridimensionales: sin contexto, en un soporte, desarticuladas de la narración y clasificación racial del álbum, eran objetos ubicables en cualquier lugar o para decirlo en términos más precisos ubicables en **función del deseo** de su poseedor. Así, la mujer indígena era transformada en **objeto arqueología**, ya no antropometría equivalente de la representación del tipo en la superficie bidimensional del álbum ni etnografía visual, sino en pieza arqueológica de un pasado remoto en toda su tridimensionalidad. Este desplazamiento no opera, como en las tarjetas postales, como un desliz de la mercancía visual de tipos sino que el desplazamiento es de un orden distinto: es el de **una economía temporal de la imagen**.

¿Acaso el objeto arqueológico no es uno muy particular, del deseo que se cuida y preserva como un tesoro desenterrado de las capas silenciadas de los tiempos geológicos terrestres? Una fotografía arqueológica establece, además de su función descriptiva y equivalente del objeto fotografiado, una relación particular con el tiempo y

con la distancia. El historiador de la fotografía Michel Frizot sostiene que la fotografía arqueológica reinserta un aura propia en la imagen fotográfica.

Quizás hubiese venido de todas las formas de representaciones antiguas y seguramente adquirida de la pintura también, una aura propia de la imagen fotográfica, a su sistema de presentación de las cosas, a su imaginario de veracidad. Que hace que cuando miramos o mejor, cuando exponemos estas fotografías, (arqueológicas) re exponemos el objeto verídico no en su autenticidad sino en su transposición como reliquia necesariamente fechada, seguramente más arqueológica, que todo objeto real. (Frizot, 2001:285)

Ese valor de la distancia y del tiempo insertan, en la imagen arqueológica, un **valor de uso particular**. Si en las tarjetas postales prima el valor de exposición, en el objeto vuelve a primar el valor de culto pero esta vez con una equivalencia distinta: ya no entre sujeto y representación sino entre pasado y presente. ¿No es extraña esa transformación, ese anacronismo? Jacinto Jijón, José Gabriel Navarro y en especial González Suárez, consideraban a los indígenas *enemigos acérrimos de toda innovación, de toda reforma, de todo cambio*<sup>155</sup>, en definitiva anti-modernos y fundaban sus discursos de modernidad para Quito en función del legado hispánico de Quito.

La fotografía sería para Jacinto Jijón una equivalencia con el pasado arqueológico y ya no una equivalencia entre sujeto y representación. La fotografía no permitía ver *el presente de su presencia* sino la presencia del pasado: lugar de rememoración, como en la fotografía de la estatua de Sucre. Para Jijón, los indígenas del álbum etnográfico son fantasmas que tienen que ser desenterrados por obra y gracia de la tecnología de la luz, transfigurados en objetos devienen mujeres fósiles o “fósiles vivientes” (Didi-Huberman, 2002:337). Esta implicación no es tan banal desde una antropología de la mirada porque supone una relación de equivalencia entre la presencia presente de un objeto histórico de un tiempo remoto y la presencia presente de un objeto actual (al de la toma de la fotografía) y que es exactamente lo que reclamaba Jijón al Dr. Pastor en su conferencia en Madrid.

---

<sup>155</sup> “Consideremos el carácter moral del indio: el indio es tenaz en sus propósitos, aferrado a sus costumbres, enemigo acérrimo de toda innovación, de toda reforma, de todo cambio, por insignificante que sea: odia la civilización de la gente blanca, y hasta la desdeña: taciturno, disimulador consumado, y admirable en guardar un secreto” (González Suárez 1911: VI,12) Quinta instrucción al clero. Boletín eclesiástico noviembre diciembre 1911.



Pero hay un hecho particular relativo a Jacinto Jijón y Caamaño. Además de sus búsquedas por el establecimiento de una tipología racial y arqueológica poseía un abrumador deseo de colección. Jijón, historiador, iniciador de la arqueología, coleccionó tantos objetos (desde arte y escultura colonial, hasta piezas precolombinas), que se pudieron fundar dos colecciones y un museo con los objetos que poseía. Pero ¿en qué consistía ese deseo de colección de Jijón a partir del cual podríamos vislumbrar el sentido de una fotografía convertida en objeto arqueológico?. Walter Benjamín dilucida así este deseo:

Lo decisivo al coleccionar es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña figura de la completación. ¿Qué es esta completación? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presencia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección (Benjamin, 2005:223)

Aquella *completa irracionalidad* de la presencia indígena para Jijón, en fotografía y existencialmente, tenía que ser integrada a un *nuevo sistema histórico*. Y ese nuevo sistema histórico era justamente el que había creado el Arzobispo y estaba promoviendo, desde un mecenazgo sin límites, Jacinto Jijón para fundar al Ecuador moderno desde la Academia nacional de Historia. La integración de los indígenas en las fotografías, como álbum y como objeto al interior de las colecciones arqueológicas, permitía la fundación de su nuevo sistema histórico no desde la realidad de las cosas vividas sino desde el deseo de colección que organizaba en su estudio y como lugar de enunciación de la diferencia. Era la fabricación de una historia enciclopédica. El Arzobispo había elaborado una gigantesca historia del Ecuador, Jacinto Jijón desde su colección, una arqueología y una antropología antigua y Gabriel Navarro, con acuidad de coleccionista, una historia del arte quiteño colonial: Quito era **una ciudad enciclopédica** en los libros de Navarro y el pasado indígena, coleccionado por Jijón, su correlato.

Objeto arqueológico, indígena en álbum o retablo quiteño adquirirían un valor *mágico y reverencial* en la colección. El papel fundamental de la fotografía, en el archivo Jijón fue permitir la colección desde lo visual, como un descubrimiento de la equivalencia, como dislocación entre el tiempo fenomenológico de la existencia y el objeto histórico. Lo que germinaba en esos años era también una pugna por los relatos del tiempo ejercidos desde el poder. La disputa era por una concepción del tiempo histórico, del

tiempo moderno y por el tiempo, *supuesto como pasado*, de los indígenas. El indígena del presente era convertido en pieza arqueológica en la colección Jijón, y la fotografía de José Domingo Laso operaba como una regresión del tiempo.

Las fotografías dejaban de ser imágenes de un pretérito presente, tampoco equivalencias entre el sujeto y su representación, sino imágenes de un presente pretérito: en pocas palabras, **un anacronismo**, un error que consistía en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió. Los tiempos de Jijón y de Laso no eran los tiempos simultáneos de los indígenas, Jijón y Laso eran anacrónicos con respecto a los indígenas<sup>156</sup>.

Anacronismo como el fantasma que ronda a la Historia y que como ciencia de la cronología y el orden temporal no encontraba el lugar exacto y preciso para *los enemigos acérrimos de todo cambio*, un anacronismo que vaciaba a la población indígena de toda su contemporaneidad, de *toda identidad del tiempo consigo mismo*. (Rancière, Didi-Huberman 2001:56) y hacia de la escritura de la Historia, practicada por Jijón, una negación.

Pero ¿acaso no toda imagen fotográfica es anacrónica<sup>157</sup>?, ¿acaso no toda fotografía del pasado, como vestigio y como resto, es una disparidad del tiempo porque en ella queda adherido algo así como una multiplicidad de tiempos sociales que se miran pero no concuerdan, que no se acoplan del todo a una manera de relatar? Esa sería *la paradoja visual de la apariencia* en estas fotografías. Como mirada materializada contienen el tiempo de Laso, de Jijón, de Navarro, contienen el tiempo de su mirada y de su escritura con luz<sup>158</sup>. Sin embargo como **restos y huellas** contienen al menos otro tiempo: el de unos rostros y miradas como vidas despojadas de Archivo y de Historia y me pregunto, quizás para otro tiempo, qué secreto guardan...

---

<sup>156</sup> “Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe – casi – la concordancia entre los tiempos” (Didi-Huberman, 2006:38).

<sup>157</sup> Para Georges Didi-Huberman “el anacronismo sería, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobre determinación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2001:38).

<sup>158</sup> La raíz griega de la palabra fotografía significa “escribir con luz” (graphos, escribir, y photos, luz)

## Conclusiones

### El mirado mira: una fisura

Es, sin duda, la mirada de una élite cínica la que parece revelarse en el álbum antropológico y en el objeto etnográfico. Diría mejor, es el cinismo de una élite que convierte en objetos a los sujetos de su deseo y José Domingo Laso, que miró por las élites, figuró en fotografías sus miradas deseantes.

Sin embargo, Laso parece escapar, por instantes, a aquel cinismo descarnado. Su condición de pequeño empresario de clase media, su mirada fijada en el cuerpo del indígena que permanece, a pesar del borrón y en la huella y el rastro como resistencia a la desaparición completa, la presencia de los indígenas en su estudio, la puesta en escena repetitiva de las postales festivas como invención e imaginación desbordada, parecen ofrecer un atisbo, como una tenue fisura que de algún modo permite considerar lo que Elizabeth Edwards denominó *puntos de fractura y resistencia* en la fotografía (Edwards, 2011:176).

Hay imágenes que, como agencia propia de un fotógrafo, un *homo faber* de imágenes, no esperaríamos verlas, ni como latencia ni como postales: *En el manicomio de Quito* (fig. 84). Esta postal es para mí **el único instante** de Laso. Me refiero a instante como una configuración temporal moderna y también como una configuración particular del referente; porque aquí no había posibilidad de pose agenciada, *de puesta en escena de la alteridad*, al menos en parte.

Esta tarjeta postal nunca tuvo destinatario y justamente por ello me pregunto si tiene algún sentido escribir conclusiones en un tiempo en el que nada parece definirse con certeza y cualquier proposición navega sin rumbo en la cubierta de *Das Narrenschiff, la nave de los locos*. Esta fotografía de mi bisabuelo José Domingo Laso llegó al final como latencia imprevista. Irrumpió en la certeza académica como una mancha potente, negra y a la vez luminosa y que, en su sola y silenciosa expectación, hizo tambalear el edificio racional que había construido.



fig. 84

*En el Manicomio de Quito (Ecuador). Tarjeta postal.  
Fototipia Laso. Sin número. Fuente BAEP*

¿Qué me muestra este dispositivo de mostración en forma de tarjeta postal? ¿Qué está adherido a ella? ¿Qué conocimiento otorga? La fotografía es hoy en día, ya nadie lo duda, no solamente ilustración de un pasado cualquiera sino una disposición particular de tiempo y espacio, un dispositivo político que da a ver deseos y configura maneras de construir la realidad visible.

Lo que hacen estos cuatro hombres es cantar frente a la cámara para ser mirados. Una re-presentación doble y desdoblada, un teatro de la locura que canta en silencio y es fijada en el instante mismo de su desvanecimiento. El instante liminal de la cordura: aquí estaría también fijada *la manifestación irrepetible de una lejanía*, y ya no como aura mítica o religiosa sino profundamente pagana, mundana, sucia, irreverente, sin juicio y sin razón. Está fijada una *doble distancia*, la que nos separa de la locura del Otro y la que nos separa de la infinidad de tiempos posibles.

Pero de los cuatro hombres de la fotografía solo uno nos mira, aquel del centro y con un cigarrillo en mano, clava su mirada en nosotros. Esta postal confirmó, sin embargo y a pesar de su llegada tardía, mi sospecha del carácter *fetiché* de la imagen fotográfica convertida en tarjeta postal. La fotografía impone el realismo desde la ideología del

observador y las postales, como ningún otro medio portador de una imagen realista, es quizás la que más haya contribuido a la construcción de un imaginario sobre el Otro. Ese imaginario, que se desplazó y viajó en cantidades sorprendentes en *la edad de oro de la tarjeta postal*, aceleró el paso de un racismo científico hacia uno eminentemente visual, popular y masivo.

Borrar a un indígena pobre y menesteroso de una fotografía, como lo hizo Laso en sus Álbumes sobre la ciudad, no fue un acto sin consecuencias y no solo porque evidenció la retórica “realista” de la fotografía como una construcción social, sino porque y justamente en su sistematicidad, en la operación repetida de la desaparición, emergió una mentalidad singular que buscaba una imagen ideal: la de la *higiene de la mirada*. Negados en el acto mismo de su posibilidad visible se convirtieron en presencias sin identidad visual, en fantasmas presentes/ausentes en cada imagen fotográfica.

A su vez, esa mirada higiénica de la élite reveló otro tipo de negación. Las huellas y rastros adheridos a una fotografía en los Álbumes de Quito permitieron dilucidar no solamente que los espacios de la ciudad estaban diferenciados como separación y exclusión sino que, además, la huella operaba como negación del tiempo del Otro, como negación de su diferencia y su diversidad.

El Álbum etnográfico de Jacinto Jijón y Caamaño es el lugar de enunciación de esa diferencia. En apariencia se presenta transparente y claro como una evidencia científica. Sin embargo revela su propia fractura: en la violencia de su hacer, de su orden y de su silencio. Su carácter privado lo hubiese circunscrito al puro ámbito científico, sin embargo el desplazamiento de las fotografías al ámbito de la mercancía visual como tarjeta postal reveló un lugar público de enunciación de la diferencia. Este traslado, de lo privado a lo público, fue fundamental para comprender como se construyó la imagen del otro como un desplazamiento de la ciencia a la mercancía visual.

Visibilización e invisibilización del indígena funcionan como las dos caras de una misma moneda, como un *ventrilocuismo* visual. Como presencias presentes en tarjetas postales romantizadas o como rastros borrados de las calles de la ciudad en los Álbumes, son las élites las que fabricaron una imagen del indígena.

El rol que cumplió José Domingo Laso en la elaboración del proceso canónico que certificó el Milagro de la Virgen de los Dolores del colegio jesuita San Gabriel es fundamental para comprender el importante rol social que cumplían los fotógrafos a inicios del siglo XX. Como en ninguna época anterior desde la llegada de la fotografía al Ecuador, se produjeron tantas tarjetas postales, álbumes y revistas ilustradas como en las primeras décadas del siglo XX. Desde paisajes que ilustraban las crónicas del científico Augusto Martínez, un viaje por ferrocarril de Quito a Guayaquil, el Palacio de la Exposición de 1909, retratos de las autoridades políticas y religiosas, retratos morales de las elites, tarjetas postales de costumbres indígenas, los fotógrafos, observadores privilegiados, expandieron el campo de visibilidad de una manera insospechada para la época. En este sentido, mi análisis del *Milagro de la Dolorosa* quiso poner en evidencia el rol que cumplieron las imágenes en una batalla silenciosa que se llevaba a cabo en el campo del imaginario. Pero también como un intento por demostrar que a inicios del siglo XX se inicia el culto público por las imágenes de la reproductibilidad técnica.

El otro tema fundamental fue abordar la fotografía como un problema de relación cultural con el tiempo. Lo que me interesó explorar es un cuestionamiento y aproximación a las formas de concebir el tiempo y la memoria. Sin duda alguna, y con ayuda de la fotografía como el *Telos* que sostiene aquella problemática, lo que aparece como un cambio fundamental en la mentalidad de aquella época y que puede ser percibida desde la fotografía, es una nueva forma de vivir y concebir la temporalidad fenomenológica e histórica. Por un lado, definir a José Domingo Laso como un *fotógrafo bisagra*, me permitió poner en evidencia la transición de un tiempo, de una forma de concebir el tiempo y la temporalidad hacia otro distinto. Es un fotógrafo *del entre medio*: el de la pose lenta decimonónica y costumbrista y a la vez el de la primera instantaneidad fotográfica del siglo XX. Lo que se inscribe en sus fotografías es la latencia de un tiempo nuevo y a la que se enfrentan los habitantes de Quito como transformación política y como advenimiento de las máquinas de aceleración: el ferrocarril, el automóvil, el tranvía y el cine.

Por otro lado, la introducción del concepto de *economía temporal de la imagen*, no es sino un intento por desarrollar una categoría que permita comprender a las imágenes fotográficas desde ámbitos heurísticos más complejos: no solamente desde el rol que

cumplieron en la época en la que fueron realizadas, tampoco como ilustración de un pasado, sino y sobretodo en lo que provocan en nosotros, espectadores actuales, desde un presente que se desvanece sin cesar. Desde ese presente de la imagen del pasado, desde esa fotografía comprendida como *imagen de un pretérito presente*, pueden pensarse las imágenes que hoy nos rodean. Como sobreexposición a la luz modelan, irremediabilmente, nuestras maneras de recrear el mundo que nos rodea, es decir como una manera de comprender el presente como imagen.

La fotografía impone distancias y cercanías no solo con los sujetos representados, con el referente adherido y que es lo que comúnmente se cree, sino con los tiempos de esos sujetos. El problema no radica solamente en una relación de equivalencia, entre sujeto y representación, puesta en escena, actuada o no, sino en la huella temporal que se inscribe en cada imagen. He intentado esbozar, desde la antropología, una problemática sobre el Otro y el tiempo. Y el tiempo, me parece, es en última instancia el telón de fondo de cualquier fotografía. Todo pasado, sostiene Didi Huberman, *tiene que estar implicado en una antropología del tiempo* y una fotografía cualquiera, inclusive la más actual e inmediata, es siempre e irremediabilmente pasado y presente: una anacronía.

La política visual de José Domingo Laso, su *reparto de lo sensible*, parece condensarse en un tropo común, en un *pathos* superviviente: no de la locura ni de su mostración, ni siquiera de su transformación en fetiche de la mercancía, sino y simplemente en el de la mirada. Los cuatro hombres del manicomio de Quito nos miran, nos interpelan desde su mirada: somos mirados, los mirantes de estas fotografías. Siempre, en las fotografías de José Domingo Laso, el Otro mira, nos mira. En la postal, tres de ellos rodean y cantan... al hombre que mira. Y no es que yo esté del todo loco inventando una posible lectura, es que la lectura de una fotografía no puede hacerse sin comprender la claridad que tuvo Laso al momento de ejecutar la suya. Cada imagen fue escogida, retocada, encuadrada y dilucidada antes de ser publicada.

En los tiempos de Laso parecen definirse las otredades desde la visualidad con una intensidad que quizás no se ha vuelto a ver. Son bien conocidas desde la academia, la historia o los estudios culturales las profundas transformaciones que la sociedad ecuatoriana y en particular la quiteña vivieron a inicios del siglo XX. Tiempos de

grandes cambios políticos y sociales, de grandes relatos y tiempos también en los que todo sería visto y mostrado, todo fotografiado.

Tanto el loco como el sabio están cargados de razón pagana. Y esa *forma fulgurante y a la vez anacrónica* de la postal del manicomio no hace sino recordarnos la imperiosa necesidad de escribir y relatar desde el presente, como anacronía y también como locura, nuestra *pequeña historia de la fotografía*.



## NOTA

Para elaborar esta tesis he tomado prestadas ideas procedentes de ensayos finales presentados durante algunos cursos seguidos durante la maestría. Concretamente, *Mirar antropológicamente, de lo exótico a la imitación del hombre blanco*, presentado en el curso Antropología Visual dictado por Hugo Burgos; *Qué traduce una fotografía*, presentado en el curso Antropología de la representación dictado por Hugo Burgos; *La tarjeta postal de paisajes y la tarjeta postal de tipos*, presentado en el curso Arte en América Latina, de lo moderno a lo contemporáneo: Cuestiones de género, clase y etnicidad, dictado por Trinidad Pérez y finalmente *Imagen religiosa e imagen pagana*, presentado en el curso Medios y Cultura dictado por Anne Lovise Skarveit.

## BIBLIOGRAFÍA

Abram Matías (1994). *Fantasia de indios. Aportes para una iconografía del Indio Ecuatoriano. En Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920*. Ed. Lucía Chiriboga y Silvana Caparrini. Quito. Abya Yala. Pp. 21-48.

Adoum Jorge Enrique (1981). *Ecuador: imágenes de un pretérito presente*. Texto. César Alvarez. Fotografías. Quito. Editorial el Conejo.

Agamben Giorgio (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.

(2011) *Qué es un dispositivo*. Año 26. N.73. Pp. 249-264. México. Revista Sociológica.

Aguirre Marcelo (2011). *Marcelo Aguirre, a la vida*. Quito. Dinediciones.

Anderson Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México. Fondo de Cultura Económica.

Albers Patricia, James William (1988) . *Travel photography a methodological approach. Annals of Tourism Research*. Vol. 15, pp. 134-158.

Aumont Jacques (1989). *El Ojo interminable. Cine y pintura*. Buenos Aires. Paidós.

Ardévol, E. (1998). *Hacia una Antropología de la Mirada. Revista de Dialectología i Tradiciones Populares*. pp. 217-240. Madrid. Csic

Ayala Mora Enrique (1988) *Nueva Historial del Ecuador. Época Republicana III. Cacao, capitalismo y Revolución Liberal*. Quito. Corporación Editora Nacional.

Baudrillard Jean (1978) *Cultura y Simulacro*. Barcelona. Kairos.

Barbero Jesús Martin (1998) *Modernidades y destiempos latinoamericanos*. Revista Nómadas N8. Bogotá. Universidad Central.

(2000) *Modernidad y medios masivos en América Latina*. Madrid. Iberoamericana.

Barthes Roland (1999) *Mitologías*. XII edición. México. Siglo XXI.

(1990) *La cámara Lucida*. Barcelona. Paidós.

(1982) *L'effet de réel en Littérature et réalité*. Tzvetan Todorov y Gerard Gennette editores. Pp.81-90. Paris. Ed. Seuil.

(1961) *Le message photographique*. En Communications. Pp 127-138. Vol 1. 1961. Paris. PUF.

Barrera Isaac. (1993) *El modernismo*. En Colección de Revistas Ecuatorianas LVII. Letras. Tomo VI. Estudios e índices. Pp. 71-107. Quito. Banco Central del Ecuador.

Beaumont Newhall (2002). *Historia de la fotografía*. España. Gustavo Gili.

Bedoya María Elena. Novillo Rameix Victoria. Betty Salazar Ponce (2011) *El oficio de la fotografía en Quito*. Serie documentos N.17. Quito. Museo de la Ciudad.

(2008) *Exlibris Jijón y Caamaño. Universos del lector y prácticas del coleccionismo. 1890-1950*. Quito. Banco Central del Ecuador.

(2007) *Los espacios perturbadores del Humor. Revistas, arte y caricatura 1918-1930*. Quito. Banco Central del Ecuador.

Bedoya María Elena y Wappestein Susana (2011). *(Re)Pensar el archivo*. Iconos. Revista de Ciencias Sociales. FLACSO. Núm. 41. Pp. 11-16.

Bhabha Homi (2011). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires. Manantial.

Benjamin Walter (1989). *Discursos ininterrumpidos I*. Argentina. Taurus.

(2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos* (introducción y traducción de Bolívar Echeverría). México, U.A.C.M.

(2008) *Sobre la fotografía*. España. Pre-Textos.

Belting Hans (2007) *Antropología de la imagen*. Buenos Aires. Katz editores.

Berger Jhon (2003) *Modos de ver*. España. Gustavo Gili.

Berger Jhon y Jean Mohr (2008) *Otra manera de contar*. España. Gustavo Gili.

Bertillon, Alphonse (1883). *Ethnographie moderne : les races sauvages. Paris. Identification anthropométrique. Instructions signalectiques.. Paris. Nouvelle edition.*

Bertillon, Alphonse, Chervin, Arthur (1909). *Anthropologie métrique : conseils pratiques aux missionnaires scientifiques sur la manière de mesurer, de photographier et de décrire des sujets vivants et des pièces anatomiques : anthropométrie, photographie métrique, portrait descriptif, craniométrie*. Paris.

Blanchard Pascal, Nicolas Bancel, Guilles Boetsh et al. (2004) *Zoos humains, Au temps des exhibitions humaines*. Paris. La Decouverte.

Bourdieu Pierre (2010). *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Argentina. Siglo veintiuno editores.

(1979). *La fotografía un arte intermedio*. México. Editorial Nueva imagen.

Bravo MSJ, J. (1977) *El Milagro de la Dolorosa del Colegio San Gabriel*. Cuenca.

Brea, José Luis (2007) "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", en Revista Estudios Visuales N° 4. CENDEAC. <http://rev.estudiosvisuales.net/pdf/num4/JIBrea-4-completo.pdf>. (acceso abril-mayo 2013)

Bustos Guillermo (2011). *La urdimbre de la Historia Patria. Escritura de la historia, rituales de la memoria y nacionalismo en Ecuador (1870 – 1950)*. Tesis doctoral. The University of Michigan.

Capello Ernesto (2005) *City fragments. Space and Nostalgia in Modernizing Quito, 1885-1942*. Tesis doctoral. The University of Texas at Austin.

(2010) *Mapas, obras y representaciones sobre la nación y el territorio. De la corografía al Instituto Geográfico Militar*. En Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana. Valeria Coronel y Mercedes Prieto coordinadoras. FLACSO. 2010.

(2009) *Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX*. En Historia Social y urbana. Espacios y Flujos. Eduardo Kingman compilador. Quito. FLACSO.

(2004) *Hispanismo casero. La invención del Quito hispano* en Revista Proceso . Revista Ecuatoriana de Historia. N-20. Corporación Editora Nacional.

Carreño Gastón (2002). *Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral*. Revista Chilena de antropología visual. Pp. 133-153. N.2. Julio 2002.

Carrier David (2002). *Current issues in Art History, Aesthetics, and Visual Studies. Clark studies in visual arts*. Massachusetts. Clark Art Institute.

Cartagena María Fernanda (2012). *Tomas Ochoa, Relatos Transversales*. Pp. 3-11. Catálogo de Exhibición.

Castellote Alejandro (2003) *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. Madrid. Lundberg.

Chiriboga Lucia, Caparrini Silvana (2005). *El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX*. Quito. Museo de la Ciudad / Fonsal / Taller Visual.

(1992). *Retrato de la Amazonía. Ecuador 1880-1945*. Lucia Chiriboga y Soledad Cruz. Quito. Editorial Enrique Grosse-Luemern.

(1994) *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920*. Abya Yala.

Claes Marie-Christine et Joseph Steven F. (1996). *Messieurs les artistes daguerréotypes» et les autres :les origines de la photographie à Namur*. Bélgica. De la Meuse à l'Ardenne N 22.

Crary Jonathan (2008). *Las Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. España.Cendeac.

De Certeau (1999). *La invención de lo cotidiano, artes de hacer*. México. Universidad Iberoamericana.

(1993) *La escritura de la historia*. México. Universidad Iberoamericana..

Derrida Jacques (1989) *La escritura y la diferencia*. España. Anthropos.

(1996) *Mal de archivo, una impresión freudiana*. España. Trotta.

(2010) *Copy, archive, signature. A conversation on photography*. Edited with an introduction by Gerhard Richer. Translated by Jeff Fort. California. Stanford university Press.

Diccionario de Hermenéutica (1998) A. Ortiz-Osés y P.Lanceros. Bilbao. Universidad de Deusto.

Didi-Huberman Georges (2002). *L'image survivante. Aby Warburg. Histoire de l'art et temps de fantomes*. Paris. Gallimard.

(2003). *Images malgré tout*. Paris. Gallimard.

(2006). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo editores.

(2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. Madrid. Cátedra.

(2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid. Editorial Antonio Machado.

(2011). *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.

(2012). *Peuples exposés, peuples figurants*. L'Oeil de l'histoire, 4. Paris. Editions de Minuit.

(2012). *Arde la imagen*. Mexico. Serieve.

Dubois Philippe (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires. La Marca.

Echeverría Bolívar (2010) *Estudio introductorio. La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Biblioteca Bolívar Echeverría. Quito. Rayuela Editores.

Edwards, Elizabeth (editora) (1992). *Anthropology & Photography. 1860-1920*. New Haven and London. Yale University. Press.

(2008). *Photography, englishness and collective Memory. The National Photographic Record Association 1897-1910*. En Locating Memory, photographic acts. Remapping cultural history volumen 4. Annette Kuhn and Kirstehn Emiko Mc Allister editores. United Kingdom. Berghahn books.

(1999). *Photographs as Objects of Memory' Material Memories*. ed. by Marius Kwint, Christopher Breward, Jeremy Aynsley, Oxford. Berg.

(2009) *Photography and the material performance of the past. History and Theory*, Theme issue 48. Wesleyam University.

Escobar Ticio (2002). *Memoria insumisa. Notas sobre ciertas posibilidades críticas del arte latinoamericano. Espacio Urbano, Comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña, editora. Instituto internacional de literatura iberoamericana. Universidad de Pittsburgh.

Espinosa Apolo Manuel (2003). *La élite social de Quito en la primera mitad del siglo XX. signos y estrategias de distinción*. Informe de investigación. Quito. Universidad Andina Simón Bolívar.

Fabian Johanés (1983). *Time and the Other. How Anthropology Makes it Object*. Columbia. Columbia University Press.

Fernández Salvador Carmen (2007). *Arte Colonial Quiteño. Renovado enfoque y nuevos Actores*. Quito. Fonsal.

Ferraz de Lima Solange (2010). *Tarjetas postales y miradas extranjeras: La producción de los fotógrafos Guilherme Gaensly y Werner Haberkorn en Sao Paulo. La fabricación visual del mundo atlántico 1808-1940*. María Eliza Linhares Borges y Victor Minguez (eds.) Pp. 195-206. España. Universitat Jaume I.

(2011) *O corpo na cidade: gênero, cultural material e imagem pública*. Rio de Janeiro. Estudos Históricos, vol 24, N 48. Pp. 233-263.

Filpe María Mercedes, Guitelman María Sara (2007). *Acerca de la tipografía como signo visual*. Rosario. Argentina. Actas del II congreso internacional y VII nacional de la asociación argentina de semiótica..

Foucault Michel (1999). *El Orden del Discurso*. España. Tusquets.

(1980). *Microfísica del poder*. España. La piqueta.

(2007). *Los anormales*. México. Fondo de Cultura Económica.

Freud Sigmund (1932). *El malestar en la cultura*.

[www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Freud.pdf](http://www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Freud.pdf). (acceso diciembre 2012)

Freund Giselle (2001). *La fotografía como documento social*. 9 edición. Barcelona. España. Gustavo Gili.

Frizot Michel (2001). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris. Larousse.

(1989). *Instantané y mouvement. Le temps apprivoisé. Histoire de voir. Le médium des temps modernes (1880-1939)* Collection Photo Poche. Paris. Centre National de la Photographie.

Greet Michelle (2007). *Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman*. Revista ecuatoriana de Historia Procesos.

Grupo U (1993). *Tratado del signo visual*. Madrid. Cátedra. Signo e imagen.

Guerrero Andrés (1994). *La imagen ventrilocua: el discurso liberal de la “desgraciada raza indígena” a fines del siglo XIX*. FLACSO-sede Ecuador.

Goetchel Ana María (1996). *El discurso sobre la delincuencia y la constitución del estado liberal (períodos garciano y liberal)*. En Revista Ecuatoriana de Historia Procesos. N.8. Corporación Editora Nacional.

(1998). *Del martirio del cuerpo a su sacralización: visiones de la mujer en momento de transición*. En Revista Ecuatoriana de Historia Procesos. N.12. Corporación Editora Nacional.

González Suárez (1911). *Quinta instrucción al clero*. Boletín eclesiástico noviembre diciembre VI,12.

Guillo Dominique (2008). « *Bertillon, l'anthropologie criminelle et l'histoire naturelle : des réponses au brouillage des identités* », *Crime, Histoire & Sociétés / Crime, History & Societies* [En línea], Vol. 12, n°1 | consultado el 24 de agosto de 2013. URL : <http://chs.revues.org/70>.

Gunthert André (2008). “*Sans retouche*” *Histoire d’un mythe photographique*. France. Revue Études photographiques N22.

Handelsman Michel (1981). *El modernismo en las revistas literarias del Ecuador, 1895-1930: ensayo preliminar y bibliografía*. Cuenca. Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay.

Hall Stuart (2010). *Sin Garantías. Trayectorias y problemáticas en Estudios Culturales*. Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich(editores). Quito. UASB.

Hall Stuart (1997). *El trabajo de la representación. Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London. Sage Publications. Cap. I. Po. 13-74.

Herrera Gioconda (1999). *La virgen de la dolorosa y la lucha por el control de la socialización de Las nuevas generaciones en el Ecuador de 1900*. Bulletin de l’Institut Français d’Études Andines, 28(3).

Hirsch Marianne (1997). *Family frames, photography, narrative and postmemory*. Cambridge. Harvard University press.

Ibarra Hernán (2006). *Localismo y miradas urbanas: las monografías locales en el Ecuador del siglo XX*. Quito. Revista procesos N24, II. Pp. 197-219.

(2010). *Las cambiantes concepciones de las políticas culturales*. N.81. Pp. 43-50. Ecuador Debate. Quito. CAAP.

Jelin Elizabeth (2001). *Los trabajos de la memoria*. España. Siglo Veintiuno editores.

Jijón y Caamaño Jacinto (1919). *La religión del imperio de los incas. Volumen I. Los fundamentos del culto*. Quito. Tipografía y encuadernación salesianas.

(1922). *Quito y la independencia de América*. Quito. Imprenta de la Universidad Central.

Kennedy-Troya, Alexandra, coord. (2008). “*Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX*”, en:., *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Serie Documentos 12, Quito: Museo de la Ciudad.

(2005). *Formas de construir la nación Ecuatoriana. Acuarelas de tipos, costumbres y paisajes*. En *Imágenes de identidad. Acuarelas quiteñas del siglo XIX*. Quito. FONSAL.

(1992). *Del taller a la academia, educación artística en el siglo XIX en Ecuador*”. *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia* 2. Pp.119-134.



(2004). “*Alphöns Stübel: paisajismo e ilustración científica en Ecuador*”, en: Las montañas volcánicas del Ecuador retratadas y descritas geológica-topográficamente por Alphöns Stübel [1897]. Quito. Banco Central del Ecuador/UNESCO. pp.21-38.

Kingman Garcés Eduardo (2008). *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito. FLACSO-sede Ecuador-FONSAL-Universitat Rovira i Virgili.

(2010). *Cultura Popular, Vida cotidiana y modernidad periférica*. En Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana. Valeria Coronel y Mercedes Prieto coordinadoras. Quito. Flacso.

(2012). *Los usos ambiguos del archivo, la Historia y la memoria*. Iconos. Revista de Ciencias Sociales. Núm. 42. FLACSO-Ecuador. Pp. 123-133.

Kosoy Boris (2001). *Fotografía e historia*. Argentina. La Marca.

Khun Annette (2002). *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*. London. Verso.

(2007). *Photography and cultural memory: a methodological exploration*. Visual Studies, Vol 22, N 3. Routledge.

Nora Pierre (1984). (dir.) *Les Lieux de Mémoire; 1: La République* Paris. Gallimard. Pp. XVII-XLIL. Traducción para la cátedra Seminario de Historia Argentina Prof. Fernando Jumar CURZA. Univ. Nacional del Comahue. [www.cholonautas.edu.pe](http://www.cholonautas.edu.pe).

Laso Acosta José Domingo (1912). *Recuerdos de Quito*. Quito. Talleres de tipografía Laso.

(1914). *Álbum de Quito. Primera Entrega*. Quito. Talleres de tipografía Laso.

(1911). *Quito a la Vista. Primera y segunda Entrega*. Quito. Talleres de tipografía Laso.

(1922). *Quito homenaje al heroico pueblo de Guayaquil*. Quito. Talleres de tipografía Laso.

(1924). *Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha*. Quito. Talleres de tipografía Laso.

Laso Chenut François (2008). *Fotografías de Quito de José Domingo Laso. Lo Posible y lo Real*. En Alicia Ortega ed. Revista del Consejo Nacional de Cultura N12. Pp. 60-65.

Laso Rivadeneira José Fernando (1997). *Lindo Quito de mi vida*. Quito. Sección editorial. Diario Hoy.

(2002). *La ciudad imaginada*. Quito. Sección editorial. Diario Hoy.

Le Goff Jacques (1982). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. España. Paidós.

León Christian (2010). *Reinventando al Otro. El documental indigenista en el Ecuador*. Quito. Consejo Nacional de Cinematografía.

(2010). *Visualidad, medios y telecolonialidad. Hacia una crítica decolonial de los estudios visuales*. Desenganche, visualidades y sonoridades otras. Quito. La Tronkal.

Levi-Strauss Claude (1985). *Le dédoublement de la représentation dans les Arts de l'Asie y l'Amérique*. Anthropologie structurale. France. Agora.

Metz Christian (1985). *Photography and Fetish*. October, Vol. 34. Pp.81-90.

Mitchell W.J.T (2004). *What do Pictures want?*. USA. University of Chicago Press.

Mitter Partha (2008). *Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde. Art from the Periphery*. The Art Bulletin. Vol 90. College Art Association.

Mosquera Gerardo (1994). *Interpretar el arte desde el Norte. Poder y Circulación intercultural del Arte*. Madrid. Lápiz: revista internacional del Arte.

(1999). *Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural*. Horizontes del arte latinoamericano. Madrid. José Jiménez y Fernando Castro editores.

Muratorio Blanca (1994). *Discursos y silencios sobre el indio en la conciencia nacional. Imágenes e imagineros. Representaciones de los indígenas ecuatorianos, Siglos XIX y XX*. FLACSO- Ecuador.

(1992). *En la mirada del otro. Ensayo introductorio En Retrato de la Amazonía. Ecuador 1880-1945*. Lucía Chiriboga y Soledad Cruz editoras. Quito. Editorial Enrique Grosse-Luemern.

Naranjo Juan (2006). *Medir, observar, repensar. Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. Barcelona. Gustavo Gili.

Navarro José Gabriel (1929). *La Escultura en el Ecuador*. Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Paquet Martin (2007). *Notes sur le témoignage photographique et la mémoire. Conserveries mémorielles* (online). N 4. Consultado el 14 de junio de 2014. Url: <http://cm.revues.org/195>.

Pérez Trinidad (2010). *Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)*. En Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana. Valeria Coronel y Mercedes Prieto coordinadoras. Quito. FLACSO-Ecuador. Pp.

(2005). *Images or Power. Iconography, culture and state in latin america*. Canada. Berghahn Books.

(2006). *Raza y modernidad en las Floristas y el San Juanito de Camilo Egas*. Estudios ecuatorianos, un aporte a la discusión. Quito. Abya Yala.

(1995). *La apropiación de lo indígena popular en el arte ecuatoriano del primer cuarto de siglo: Camilo Egas (1915-1923)*. I simposio de Historia del Arte. Artes “académicas” y populares. Alexandra Kennedy Troya editora. Abya Yala.

Pinney Cristopher (2006). *Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula*. En Fotografía, antropología y Colonialismo (1845-2006). Ed. Juan Naranjo. Barcelona. Gustavo Gilli.

Polo Rafael (2009). *Ciudadanía y biopoder*. Las sugerencias de Andrés Guerrero. En Ecuador Debate N77. Quito. CAAP.

Poole Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una introducción al mundo andino de imágenes*. Lima. Sur. Casa de Estudios del Socialismo.

(2005). *An excess of description: Ethnography, Race, and Visual Technologies*. Annual Review of Anthropology. Vol. 34. Pp. 159-179.

Pólit Laso Manuel María (1912). *Cartas de Fr. Vicente Solano de la orden de S. Francisco al Dr. José María Laso en los años de 1840 a 1856*. Publicadas y anotadas por el presbítero Dr. Manuel María Pólit. Canónigo honorario de la Catedral de Quito. Quito. Imprenta del Clero.

Pratt Mary Louise (2010). *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México. Fondo de cultura económica.

Prieto Mercedes (2004). *Liberalismo y temor: imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial, 1895-1950*. Quito. FLACSO-Ecuador / Abya Yala.

Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arces-Lom.

(2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago ediciones.

(2008). *Le travail de l'image*. Paris. Mutive.

Reiss, Rodolphe Archibald (1905). *Manuel du portrait parlé (méthode Alphonse Bertillon) à l'usage de la police : avec vocabulaire français, allemand, italien et anglais*. Paris.

Ricoeur Paul (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

(2004). *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México. Ed. Siglo XXI.

Ripert Aline y Frère Claude (1983). *La carte postale son histoire, sa fonction sociale*. Presses Universitaires de Lyon. Lyon. CNRS.

Rivera Silvia (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. 1ed. Buenos Aires. Tinta Limón.

Salazar Betty (2011) *El oficio de la fotografía en Quito*. Quito.. Serie documentos N.17. Museo de la Ciudad.

Salgado Mireya y Carmen Corbalán de Celis (2012). *La Escuela de Bellas Artes*. Quito. Instituto de la Ciudad.

Sekula Allan (1986). *The Body and the Archive*. October, vol. 39. Pp. 3-64.

Silva Armando (1988). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá. Norma.

Soulages Francois (2010). *Estética de la fotografía*. Buenos Aires. La marca.

(2008). *Littérature et photographie*. Neohelicon XXXV Budapest, Hungary. V1. Pp. 85-95.

(2008). *Para una nueva filosofía de la imagen*. Revista de Filosofía y Teoría Política. Universidad Nacional de la Plata. FaHCE. Memoria Académica. N 39. Pp. 95-112.

Stocking George (2002). *Delimitando a la antropología: reflexiones históricas acerca de las fronteras de una disciplina sin fronteras*. Revista de Antropología Social. Madrid. Universidad Complutense de Madrid. Vol. 11. Pp. 11-38.

Tagg, John (2009). *The disciplinary frame : photographic truths and the capture of meaning*. University of Minnesota Press.

Todorov Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. España. Paidós.

Troya Maria Fernanda (2012). *Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo*. Iconos. Revista de Ciencias Sociales. FLACSO-Ecuador. Núm. 42. Pp. 17-31.

Valencia Gladys (2007). *El círculo modernista ecuatoriano, crítica y poesía*. Quito. UASB-Ediciones Abya-yala.

Vancassel Paul (2008). *Les regards photographiques: dispositifs anthropotechniques et processus transindividuels*. Tesis doctoral. Universidad Rennes 2.

Virilio Paul (1989). *La máquina de la visión*. España. Cátedra.

Whitten Norman (1999). *Los paradigmas mentales de la conquista y el nacionalismo: la formación de los conceptos de las "razas" y las transformaciones del racismo*. En Ecuador Racista. Emma Cervone y Freddy Rivera ed. Imágenes e identidades. Flacso-Ecuador. Pp. 45 – 72.

Yorcenar Marguerite (1983). *Le Temps, ce grand sculpteur*. Folio essais. Paris. Gallimard.

Zamorano Gabriela (2011). *Fisonomía de traidor: fotografía y la racialización de los indígenas bolivianos por la expedición Créqui-Montfort (1903)*. Bolivia. Anuario de estudios bolivianos, archivísticos y bibliográficos N.17. Pp. 635-674.

Zaida Lobato Mirta (2003). *Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual*. XVI jornadas de investigación de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de la Pampa. Anuario #5. Año 5.

## FONDOS DOCUMENTALES

Archivo-Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit (BAEP)  
Archivo Histórico del Ministerio de Cultura del Ecuador (AHMC)  
Archivo Taller Visual Quito (ATV-Q)  
Archivo virtual Museo du Quai Branly Francia (ADMQB-F)  
Archivo virtual Biblioteque Nationale de France (ADBN-F)  
Museo Jacinto Jijón y Caamaño / PUCE (MJJ-PUCE)  
Archivos particulares:  
Alfonso Ortiz  
María Fernanda Troya  
Alfonso Laso-Bermeo  
Mario Laso-Rivadeneira  
José Laso-Rivadeneira  
Oliver Echeverría  
Daniel Andrade

## DOCUMENTOS

Fotografías:

1	Costumbres de indios	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
2	Costumbres de indios. Barrendero	Tarjeta postal iluminada	circa 1911
3	Talleres de Fotografía y Fototipia de J.D. Laso	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
4	Arzobispo González Suárez	Fotografía. Positivo sobre papel	circa 1910
5	Arzobispo González Suárez	Tarjeta postal iluminada	circa 1910
6	Retrato de niña	Tarjeta de visita. Fotografía. Positivo sobre papel	circa 1905
7	Juegos infantiles	Fototipia. Quito a la Vista.	1911
8	Monumento a los próceres de la independencia	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
9	Anuncio publicitario	Fotografado. Monografía ilustrada de la provincia de Pichincha.	1924
10	Plano de Hingley.	Mapa de la Ciudad de Quito.	1903
11	Observatorio astronómico de Quito.	Fotografado. Quito a la Vista.	1911
12	Retrato de religioso	Papel a la gelatina iluminado	circa 1910
13	El Chimborazo	Tarjeta postal iluminada	circa 1906
14	Costumbres de indios. Aguador	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
15	Los Andes Ecuatorianos	Fotografado. El Ecuador en Chicago.	1894
16	Camino del Oriente Baños	Tarjeta postal iluminada	circa 1906
17	Puente sobre el río Pastaza-Baños	Tarjeta postal iluminada	circa 1906
18	Puente sobre el Río Pastaza-Baños	Tarjeta postal iluminada	circa 1906
19	La cosecha, indios tomando chicha.	Fotografado. El Ecuador en Chicago.	1984
20	Costumbres de indios. Descansando en una Trilla.	Tarjeta postal	circa 1914
21	Ilustración Porteur d'eau de una acuarela sobre papel de Ernest Charton	Acuarela sobre papel (archivo digital)	1860-1870
22	Orejas de Palo.	Oleo sobre lienzo	1904
23	Alrededores de Quito. Costumbres de indios. Aguador	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
24	Alrededores de Quito. Costumbres de indios.	Tarjeta postal iluminada	circa 1908
25	Alrededores de Quito. Costumbres de indios.	Tarjeta postal	circa 1905
26	Alrededores de Quito. Costumbres de indios.	Tarjeta postal	circa 1915
27	Diversión de indios-Ecuador	Tarjeta postal	circa 1915
28	Alumnos internos que presenciaron el milagro del 20 de abril de 1906	Papel fotográfico sobre cartulina	1906
29	La Virgen del Carmen de Antonio Salgueiro	Fotografado de un lienzo.	1909
30	Virgen Dolorosa del Colegio	Fototipia	1906
31	Imagen de la Virgen de la Dolorosa	Fotografía. Positivo sobre papel.	circa 1906
32	Alrededores de Quito. Indios rezando la doctrina.	Tarjeta postal.	circa 1908
33	Teatro Sucre. Álbum Quito a la Vista.	Fototipia	1911
34	Iglesia de la Compañía.	Papel fotográfico en Álbum.	circa 1922
35	Retrato de familia	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1911
36	Retrato de familia	papel fotográfico sobre cartulina	circa 1911
37	Carrera Guayaquil. Álbum recuerdos de Quito.	Fototipia	1912

38	Carrera Guayaquil. Quito a la Vista.	Fototipia	1911
39	Alameda. Álbum Recuerdos de Quito.	Fototipia	1912
40	Mendigos den la portería del convento de San Francisco.	Tarjeta postal	circa 1908
41	Iglesia de San Francisco.	Tarjeta postal	circa 1902
42	Iglesia de San Francisco. Álbum Quito a la vista.	Fototipia	1911
43	Iglesia de San Francisco. Álbum recuerdos de Quito.	Fototipia	1912
44	Iglesia de San Francisco. Quito homenaje de admiración a Guayaquil	Fototipia	1922
45	Oficinas del Sr. Jacinto Jijón y Caamaño. Quito homenaje de admiración a Guayaquil	Fototipia	1922
46	Chalet del Sr. Jacinto Jijón y Caamaño. Quito homenaje de admiración a Guayaquil	Fototipia	1922
47	Campo de aviación. Quito. Guillermo Illescas.	Fotografía sobre papel	1925
48	Álbum de tipos.	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1920
49	Álbum de tipos.	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1920
50	Manuel Oña de Licán. Famoso Ladrón	Papel fotográfico.	1916
51	Salomón Losano. Cuatrero.	Papel fotográfico.	1916
52	Rosendo Salas. Bandolero	Papel fotográfico	1916
53	Elena Moncayo	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1915
54	Mujer amazónica	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1920
55	Jacinto Jijón y Caamaño.	Papel fotográfico sobre cartulina	circa 1912
56	Indígenas de frente y de perfil	Papel fotográfico	circa 1918
57	Cráneo de Paltacalo	Archivo fotográfico digital	circa 1906
58	Objeto etnográfico de tipos.	Papel fotográfico sobre madera.	circa 1920
59	En el manicomio de Quito (Ecuador)	Tarjeta Postal	circa 1908

#### Revistas

1	la Ilustración Ecuatoriana. N: 1-38	Revista	1909-1910
2	Escuela de Bellas Artes. N:1-8	Revista	1906-1908
3	Boletín eclesiástico XVII, 12.	Boletín	1910
4	Quinta instrucción al clero. Boletín eclesiástico VI, 12	Boletín	1911
5	Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de estudios históricos Americanos	Boletín	1918-1919-1920
6	Caricatura. N: 1-29	Revista	1918-1919

#### Libros

1	Historia de un Crimen	Libro	1887	Manuel J. Calle
2	La Escultura en el Ecuador. Gabriel Navarro.	Libro	1927	Gabriel Navarro
3	Cartas de Fr. Vicente Solano de la orden de S. Francisco al Dr. José María Laso en los años de 1840 a 1856	Libro	1912	Manuel María Pólit Laso
4	Álbum de Quito. Primera	Libro	1914	José Domingo

	Entrega.			Laso
5	Quito a la Vista. Primera y segunda Entrega	Libro	1911	José Domingo Laso
6	Quito homenaje al heroico pueblo de Guayaquil	Libro	1922	José Domingo Laso
7	Monografía Ilustrada de la provincia de Pichincha	Libro	1924	José Domingo Laso
8	La religión del imperio de los incas. Volumen I. Los fundamentos del culto.	Libro	1919	Jacinto Jijón y Caamaño
9	El Milagro de la Dolorosa del Colegio San Gabriel	Libro	1977	MSJ. J. Bravo
10	La Escultura en el Ecuador	Libro	1927	José Gabriel Navarro.
11	Portraits au crayón au fusain et au pastel obtenus au moyen des agrandissements photographiques	Libro	1904	C. Klary

#### Documentos

1	Recibos	Recibo de trabajos fotográficos para la academia nacional de Historia realizados por José Domingo Laso	1923	José Domingo Laso
2	Recibos	Recibos de entrega de José Domingo Laso para la Academia Nacional de Historia	1924	José Domingo Laso
3	Recibos	Recibos de trabajos fotográficos para la Academia Nacional de Historia.	1925	José Domingo Laso
4	Carta de Luis Eduardo Laso Iturralde a su Nieto	Carta	1979	Luis Eduardo Laso Iturralde
5	Carta de Juan de Dios Navas a Jacinto Jijón y Caamaño	Carta	1920	Juan de Dios Navas
6	Hoja Volante	Explicación	1896	José Domingo Laso.
7	Hoja Volante	Al público	1896	Salesianos
8	Hoja Volante:	Excmo. Señor Jefe Supremo	1896	José Domingo Laso.
9	Informe del Director de la Escuela de Bellas Artes.	Informe escolar	1911	Víctor Puig
10	Hoja Volante	Los temblores	1896	Augusto Martínez
11	Hoja Volante	Escuela de Artes y Oficios. Protesta	1897	Alumnos de la escuela de Artes y Oficios.

#### Periódicos

1	Diario El Comercio	1908	El ferrocarril en Quito	Junio - 25
2	Diario El Comercio	1911	Anuncio publicitario	Septiembre - 4
3	Diario El Comercio	1911	Escándalos en el Congreso. Anuncio publicitario de J.D. Laso	Septiembre - 5
4	Diario El Comercio	1911	Escándalos en el Congreso. Anuncio publicitario de J.D. Laso	Septiembre - 6
5	Diario El Comercio	1911	Escándalos en el Congreso.	Septiembre - 7



			Anuncio publicitario de J.D. Laso	
6	Diario El Comercio	1911	Sociedad de Bellas Artes	Septiembre - 9
7	Diario El Comercio		Nombramiento de Juan León Mera Iturralde	Septiembre -16
8	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista.	Octubre - 4
9	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista. Gran Álbum	Octubre - 8
10	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista. Gran Álbum	Octubre - 9
11	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista. Anuncio publicitario	Octubre 13-31
12	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista. Anuncio publicitario	Noviembre 1-30
13	Diario El Comercio	1911	Quito a la Vista. Anuncio publicitario	Diciembre 2-29
14	Diario El Comercio	1914	Cinema del Hotel des Etrangers. Anuncio publicitario.	Septiembre – 1
15	Diario El Comercio	1917	Homenaje a González Suárez. Fotograbado	Diciembre – 2
16	Diario El Comercio	1920	El raid Guayaquil-Cuenca verificado por Elia Liut	Noviembre – 5
17	Diario El Comercio	1927	Instantáneas de la inauguración del tranvía.	Enero – 11
18	Diario El Comercio	1927	Don José Domingo Laso.	Mayo 7
19	Diario El Comercio	1937	Artista quiteño especializado en fotograbado y grabado a colores	Diciembre

## ENTREVISTAS

Alfonso Laso-Bermeo. 15 de marzo de 2010.

Mario Laso-Rivadeneira. 17 de diciembre de 2012.

José Laso-Rivadeneira. 18 de diciembre de 2012 y 4 de enero de 2013.