

Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador

Departamento Antropología, Historia Y Humanidades

Convocatoria 2021 - 2023

Tesis para obtener el título de Maestría En Antropología Visual

FOTOGRAFÍA Y MUJERES: REPRESENTACIÓN, VISUALIDAD Y MARCOS DE
LA MEMORIA EN LA CIUDAD DE IBARRA, ECUADOR 1893 - 1929

Serrano Dávila Carla Cristina

Asesora: Bermúdez Arboleda Nancy Patricia

Lectores: Troya Gonzáles María Fernanda, Schlenker Galindo Herbert Alejandro

Quito, mayo de 2024

Dedicatoria

A Marisol, mi eterna cuidadora

A Tomás y Ana Paz, la luz de mis días

A Yukas, mi compañero de vida

Epígrafe

La transparencia de la fotografía a su referente ha sido uno de sus rasgos más apreciados. Culturalmente, a pesar de la comprensión racional de que la fotografía puede "mentir", la fotografía ha sido vista, especialmente en sus formas vernáculas, como una ventana al pasado” (Edwards 2009, 2)

Índice de contenidos

Resumen	10
Agradecimiento	11
Introducción	12
Capítulo 1. Historia, memoria y archivo: Ibarra finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.....	18
1.1. Relato fundacional de Ibarra: discursos e imaginación social alrededor de la idea de ciudad	18
1.2. Imaginarios, descripciones y (des)encuentros de una ciudad andina: Ibarra y la distribución de los espacios por raza, clase e identidad.....	23
1.3. Identidad, ritual y políticas de la memoria: disputas ideológicas entorno a las prácticas del civismo primigenio en Ibarra	30
1.4. Recorrido visual de la mirada social del pasado: los álbumes fotográficos del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra.....	33
1.4.1. Leer y narrar el pasado: custodia e importancia del archivo fotográfico de Ibarra	44
Capítulo 2. Marcos sociales de la memoria, representación y visualidad: definiciones para el diálogo entre fotografía, imaginarios y significación social del pasado	48
2.1. Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: aproximaciones y definiciones respecto la construcción social del pasado	48
2.2. Los marcos sociales de la memoria: aproximaciones y perspectivas para un diálogo conceptual	51
2.2.1. Los marcos generales de la memoria y las formas colectivas del pasado: lugar, tiempo y lenguaje	53
2.2.2. Marcos locales de la memoria: la religión, la familia y la clase	54
2.3. Los artefactos de la memoria en la significación social del pasado	55

2.3.1. La fotografía como artefacto de la memoria y evidencia del pasado.....	57
2.4. Representación, visualidad e imaginario simbólico entorno a los sentidos de la memoria fotográfica.....	58
2.5. Análisis antropológico de la imagen: aproximación metodológica para una lectura social de los registros fotográficos sobre mujeres en los álbumes del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra.....	63
2.5.1. Delimitación del corpus fotográfico y definición de herramientas metodológicas para el análisis antropológico de algunas fotografías de mujeres de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (1893-1929).	66
Capítulo 3. Mujer, religión, familia y espacio público en Ibarra: Finales del siglo XIX e inicios del siglo XX	70
3.1. La prensa escrita a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en Ibarra: representaciones sociales e imaginarios textuales alrededor de la mujer	70
3.2. Mirada, representación y negociaciones visuales en Ibarra a finales del siglo XIX	77
3.3. Referencias y relaciones visuales entorno a los imaginarios de la representación de la mujer en Ibarra a finales del siglo XIX e inicios del XX.....	83
3.3.1. Retrato: Sra. Rosa García de Peñaherrera	84
3.3.2. Retrato: Sra. Eumelia Gómez Jurado	87
3.3.3. Retrato: Sra. Mariana Espinosa de Gomezjurado	91
3.4 El retrato como forma de “negociación” de sentidos.....	97
3.5. Narrativa y discurso en el espacio público mediante la evidencia fotográfica: la disputa entre fuerzas conservadoras y liberales	99
Capítulo 4. Mujer, clase social y espacio público	106
4.1. Imaginarios alrededor de las mujeres en la prensa local de los años 20: valores, representación e imposición de conductas sociales	106
4.2. Mujeres en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra: aproximaciones al contexto	112

4.2.1. Imaginación visual de la mujer alrededor de la conmemoración: monumentalidad y vestido como objetos simbólicos de diferenciación social y racial	115
4.2.2. La evidencia fotográfica en cuestión: Idealización y estereotipo en la conmemoración cívica de 1923	121
4.3. Ibarra 1929: Contexto y discurso de la llegada del ferrocarril.....	124
4.3.1. Descripción y caracterización de los valores visuales en dos fotografías respecto a la llegada del ferrocarril	126
4.3.2. Clasificación y ordenamiento del espacio público por diferenciación de raza, clase y género en el contexto de la llegada del ferrocarril	131
Conclusiones.....	135
Referencias	¡Error! Marcador no definido.
Anexos.....	147

Lista de ilustraciones

Mapas

Mapa 1.1. Plano de la ciudad de Ibarra, 1906	25
Mapa 1.2. Plano de la ciudad de Ibarra, 1929	26

Fotos

Foto 1.1. Cartas de entrega y recibido de la colección fotográfica	35
Foto 1.2. Interior álbum 1	36
Foto 1.3. Recortes de periódico álbum 1	37
Foto 1.4. Combinación de postales, fotografía y una biografía.....	37
Foto 1.5. Combinación de postales de arquitectura urbana, paisajes naturales y una fotografía familiar.....	38
Foto 1.6. Fotografías de monumentos, junto a una impresión	38
Foto 1.7. Fotografías de profesiones, junto a una impresión.....	39
Foto 1.8. Fotografía de la llegada del ferrocarril, junto a una ampliación fotográfica...	39
Foto 1.9. Fotografías y recortes de periódicos	40
Foto 1.10. Fotografías sección de mujeres	40
Foto 1.11. Inicio álbum 2.....	41
Foto 1.12. Retratos de religiosos, junto a nota de prensa	42
Foto 1.13. Retratos de militares, junto a nota de prensa.....	42
Foto 1.14. Retratos de familias.....	43
Foto 1.15. Fotografías de ocio en la ciudad de Ibarra	43
Foto 3.1. Ibarra, la capital de Imbabura, provincia de Ecuador. 1862.....	77
Foto 3.2. Retratos. Finales del siglo XIX	78
Foto 3.3. Serie comparativa. Retratos de finales del siglo XIX	79
Foto 3.4. Fragmentos del retrato de Eumelia Gomezjurado. Finales del siglo XIX	82

Foto 3.5. Retrato de Rosa García Peñaherrera y retrato de Mariana de Espinosa Gomezjurado. Finales del siglo XIX	83
Foto 3.6. Sra. Rosa García de Peñaherrera, s/f	85
Foto 3.7. Sra. Eumelia Gomezjurado, s/f	87
Foto 3.8. Sra. Mariana Espinosa de Gomezjurado. Nro 9, s/f	93
Foto 3.9. Tarjeta pintada por las hermanas Gomezjurado, s/f	95
Foto 3.10. Batallón Carchi impidiendo la procesión de Corpus en 1924. N6, 1924....	103
Foto 3.11. Batallón Carchi impidiendo la procesión de Corpus en 1924, 1924	104
Foto 4.1. Dña. Zoila Victoria Burbano y Dña. Rosa Gómez de la Torre. 1923	112
Foto 4.2. Del pensil ibarreño. 1923	114
Foto 4.3. Página 27 del álbum 1	116
Foto 4.4. Alegoría. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales. 1923	116
Foto 4.5. Página 5 del álbum 2. s/f	127
Foto 4.6. Festejos del Ferrocarril en Ibarra. 1929	127
Foto 4.7. Gran Minga de los pueblos de Imbabura en los trabajos de terraplenes del ferrocarril Quito-Esmeraldas. Primeras décadas del siglo XX.....	130

Declaración de cesión de derecho de publicación de la tesis

Yo, Carla Cristina Serrano Dávila, autora de la tesis titulada “Fotografía y mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria, en el período comprendido entre 1893 a 1929 en la ciudad de Ibarra, Ecuador”, declaro que la obra es de mi exclusiva autoría, que la he elaborado para obtener el título de maestría en Antropología Visual, concedido por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.

Cedo a la FLACSO Ecuador los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, bajo la licencia Creative Commons 3.0 Ecuador (CC BY-NC-ND 3.0 EC), para que esta universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando el objetivo no sea obtener un beneficio económico.

Quito, mayo de 2024



Firma

Carla Cristina Serrano Dávila

Resumen

La presente investigación explora los roles sociales de las mujeres representados en algunas fotografías de dos álbumes que se encuentran en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, entre 1893 a 1929. El objetivo es identificar los discursos e imaginarios sociales que construyeron la mirada sobre las mujeres. En ese sentido, se realizó un análisis visual y discursivo, entre: fotografías, notas de prensa, poesías y manifiestos, que posibilitó un entrelazamiento de informaciones para reconstruir parte de la memoria histórica de las mujeres. Para el análisis se considera los marcos sociales de la memoria como: la religión, la familia y la case social, que se complementa con una descripción iconográfica e iconológica, para determinar significados sociales de las imágenes.

Agradecimiento

A Patricia Bermúdez, mi directora de tesis, por la guía, en este proceso de investigación y escritura. Al interés y generosidad de Raúl Rosero, registrador documental de Ibarra, por los documentos y relatos sobre el pasado Histórico de la ciudad, por acortar el camino en la búsqueda de documentos en los Archivos Históricos. A Richar Caicedo, analista de documentación y Archivo, funcionario público del Municipio de Ibarra, por la apertura, la información y la ayuda en los procesos institucionales. A Yukas Cortez, por el acompañamiento, intelectual y emocional, las sugerencias y la ayuda incondicional en todo momento.

Introducción:

La producción fotográfica en la ciudad de Ibarra, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, no registra mayor desarrollo, en comparación con otros centros urbanos como Quito, Guayaquil o Cuenca. Así lo testifican los archivos visuales, en los cuales, los temas reiterativos son retratos de las élites blanco/mestizas y, en menor medida, la población indígena y afrodescendiente. Los avances arquitectónicos, vistas de la ciudad y paisajes naturales también son esporádicos.

A finales del siglo XIX (1882), se realizó la primera fotografía del espacio urbano, por Camillus Farrand, un fotógrafo viajero que, en su paso por Latinoamérica, capturó una panorámica de Ibarra, la cual pone en primer plano a personajes del sector rural. Dicha representación se configura desde la mirada extranjera que intuye y reproduce los imaginarios occidentales alrededor de los Andes.

En esa misma temporalidad, la mirada interna produce una imaginación visual de los habitantes, a partir de las jerarquías y distinciones sociales- raciales. Dichas representaciones evidencian los valores, la estética y lenguajes morales de un determinado grupo social. A pesar de que, en dicho contexto no existían estudios fotográficos o fotógrafos radicados en la ciudad.

Sin embargo, en la segunda década del siglo XX, la fotografía es parte de las dinámicas sociales de la urbe. Así lo evidencian algunos anuncios publicitarios de la prensa local, entre ellos se encuentran: J Miguel Madera, con la siguiente frase: “No necesita usted ocurrir al exterior para obtener un buen retrato fotográfico de tamaño natural. Diríjase al suscrito y quedará satisfecho”¹.

Adicional, el estudio fotográfico Martínez R. se anuncia de esta manera: “Teniendo que entregar en la imprenta para timbrarlas todas las postales, no se trabajará sino un número fijo. Apresúrese a suscribirse a un álbum; no cuesta sino \$3,00”²; también el fotógrafo Miguel Ángel Rosales hace publicidad de su trabajo con esta inscripción: “Gabinete de Fotografía Miguel Ángel Rosales, material fino y trabajo esmerado. Carrera Gracia Moreno- Ibarra”³. Cabe destacar, el trabajo fotográfico de Carlos

¹Madera, J Miguel. 1927. “anuncio publicitario”. *Ferrocarril del Norte*, 15 de febrero.

²Martínez R. 1928. “anuncio publicitario”. *El Observador*, 15 de diciembre.

³ Rosales, Miguel Ángel. 1929. “anuncio publicitario”. *Ibarra ayer y hoy*. s/f

Endara, un ibarreño radicado en la ciudad de Panamá, quien registró los acontecimientos públicos de la ciudad, como es el caso de la llegada del ferrocarril.

De acuerdo con la información proporcionada por las inscripciones publicitarias, el retrato fue la principal actividad fotográfica. El interés ciudadano se enfocaba en el retrato de tamaño natural; también se evidencia el consumo de álbumes fotográficos a bajos costos, accesibles para la mayoría. Lo descrito, caracteriza la demanda respecto a una inicial oferta en la ciudad, con lo cual, la gente no acudía a otras ciudades ni países a fotografiarse.

Cabe mencionar que el fotógrafo Miguel Ángel Rosales, además de realizar trabajos en estudio, volcó su afición al registro callejero y cotidiano. Su lente retrató plazas públicas, mercados, personas indígenas y afrodescendientes, debido a la cercanía con el partido socialista y las corrientes ideológicas como el realismo social e indigenismo. Además, documentó los avances arquitectónicos de la ciudad y los paisajes naturales.

Martínez R. y Miguel Madera también realizaron registros fotográficos fuera del estudio, así lo evidencian las imágenes que reposan en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. El primero capturó un festejo cívico de la Sociedad de Artesanos de Ibarra, su firma se encuentra en la esquina superior de la fotografía escrita a mano y con tinta blanca. En el caso de Miguel Madera, destaca un registro de la llegada del ferrocarril en 1929, en la esquina superior derecha consta su nombre impregnado con un sello de color azul.

Por tanto, los fotógrafos de la segunda década del siglo XX desarrollaron la fotografía de retrato y los primeros registros documentales, lo cual da cuenta de las transformaciones y adaptaciones de la práctica fotográfica, de acuerdo a las necesidades y demandas sociales de la ciudad en términos visuales.

En ese contexto, el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra conserva dos álbumes que contienen imágenes de la ciudad de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En su mayoría, las fotografías no registran datos como: lugares, fechas, nombres de fotógrafos o estudios fotográficos; sin embargo, existe una variedad de imágenes en diferentes formatos, materialidades, tamaños, colores y temáticas. Los álbumes se componen de 682 fotografías.

De acuerdo a documentos institucionales, las fotografías pertenecieron a Manuel España, un poeta y servidor público ibarreño, que gran parte de su vida dedicó a

coleccionar imágenes de personas y lugares de la ciudad de Ibarra y, en menor medida, del país. Las imágenes permanecieron durante varios años adheridas a las paredes de su vivienda, y tras su muerte en 1943 fueron entregadas al Concejo Municipal, pues, su última voluntad fue que la institución conserve y haga uso del material visual.

La entrega del acervo fotográfico estuvo a cargo de José Troya, amigo de Manuel España, quien sugirió que se conforme un álbum en el que ordenadamente se coloquen por secciones las fotografías, según los motivos e importancia y con ello se daría inicio a la historia visual de la ciudad. El Concejo Municipal, en respuesta a la petición de José Troya, indicó su agradecimiento por el gesto honrado y patriótico, lo cual dio paso a la conformación de dos álbumes. Cabe mencionar que, el acervo fotográfico es una historia visual, entre otras posibles, lo que le hace relevante, es el uso de las fotografías en exposiciones públicas permanentes y ocasionales, así como objetos de análisis visual e ilustración para libros de historia.⁴

En ese contexto, el historiador Eduardo Kingman (2011) menciona que los archivos constituyen depósitos de documentos relacionados con los procesos de organización de las instituciones del Estado, como una forma de coleccionar el pasado en beneficio de las ideologías dominantes, las cuáles establecen las políticas del olvido, es decir, son los encargados de construir la identidad e imaginarios de un territorio.

Ante lo expuesto, no interesa solo los archivos fotográficos sino las lecturas que se les puede otorgar, a partir de una análisis antropológico, sobre las formas de representación. El lugar de enunciación de los documentos históricos suscribe la importancia de recordar la ciudad por sus hombres, infraestructura y servidores públicos. Empero, en estas disposiciones, las mujeres no son nombradas, a pesar de pertenecer a la historia visual de la ciudad.

⁴ Revisar los trabajos de:

Morales, Juan Carlos. 2008. "Ibarra: memorias tras la tragedia". En *La fotografía en el Ecuador: ciudades, retratos, memorias*, de Alicia Ortega. Quito: Concejo Nacional de Cultura.

Bedoya, María Elena. 2007. "Escenas de ciudad: imágenes y relatos de Ibarra (1868 - 1950)". En *La cacería del zorro de Ibarra*, de Álvaro Pesantes y Fabiano Cueva, 17 - 29. Quito: Trama.

Arnavat, Albert. Carlos Teixidor, y Ángela Posso. 2017. "Las primeras tarjetas postales de Ibarra, Ecuador: 1906-1914." *Ecos de la academia* N5, 2017: 44-59.

Madera, Luis F. 1995. "Ibarra y el terremoto de 1868". En *Monografía de Ibarra. Volumen V*, editado por Roberto Morales. Ibarra: Sociedad Cultural Amigos de Ibarra.

Morales, Juan Carlos. 2014. Ibarra, a inicios del siglo XX muestra fotográfica en gran formato. Ver en el link: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=cpUudA-2oyU>

Las fotografías de mujeres que se encuentran en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra brindan posibilidades de comprender desde otra perspectiva las dinámicas de la sociedad. Por tal motivo, es necesario describir y analizar los imaginarios, los cuerpos, roles y espacios de participación social de las mujeres de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

De esta manera, el acercamiento al archivo problematiza la mirada que propone la memoria institucional; la intención del análisis es una aproximación para construir otras miradas respecto de la memoria, la historia y la fotografía como registro que articula las representaciones y disputas del pasado. A tono con lo dicho, la pregunta que guiará la presente investigación es: ¿Cuáles son los roles sociales de las mujeres que se encuentran representados en algunas fotografías de los álbumes fotográficos del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, entre 1893 a 1929? Para lo cual, el objetivo general propone lo siguiente: Analizar los roles sociales a través de las formas de representación visual de las mujeres de la ciudad de Ibarra, en el período de 1893 a 1929, presentes en los álbumes fotográficos del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra.

En ese contexto, los objetivos específicos son: a) Describir el contexto histórico de la ciudad de Ibarra y los álbumes fotográficos que se encuentran en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, para referenciar las formas de representación de las mujeres en estos objetos visuales. b). Evidenciar los roles sociales a través de las formas de representación visual de las mujeres de la ciudad de Ibarra, en el período de 1893 a 1929. c) Definir y analizar el contexto de producción de las fotografías, en el período de 1893 a 1929, para describir iconográfica e iconológicamente las imágenes bajo los marcos sociales de la memoria de la religión, la familia y la clase social.

En términos metodológicos la investigación es de carácter cualitativa y la enunciación de la misma refiere al historicismo e interpretación de las fotografías del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. La estrategia de investigación sobre la cual versa el texto es un análisis visual de las fotografías y un análisis discursivo de la prensa de Ibarra. Para lo cual, los métodos definidos para la pesquisa son: la foto-elicitación, la entrevista, revisión hemerográfica y bibliográfica.

El trabajo de campo se realizó en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra y la recolección de datos contempló la descripción del espacio, los objetos de estudio (álbumes fotográficos) y el uso del archivo. Además, se consideró como informantes a

Richar Caicedo, analista de documentación y archivo, funcionario público del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, a partir de varias conversaciones y entrevistas formales se determinó la visión institucional del repositorio y la importancia de los álbumes.

El tiempo de indagación en el archivo fue por un periodo de seis meses. En los primeros tres meses, se realizó una descripción detallada de los álbumes para determinar su estructura narrativa y composición de los mismos. Posterior a ello, se identificó la ubicación de las mujeres en esta narrativa visual y la cantidad de fotografías.

En cuanto al registro visual, se determinaron las temáticas, los lugares y los géneros fotográficos. Posteriormente, se realizó un ejercicio de foto-elicitación con Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad, con el objetivo de obtener información adicional sobre las imágenes de las mujeres, más allá de la evidencia mimética. La revisión y dilucidación compartida posibilitó la delimitación, categorización y selección del corpus fotográfico, que se complementó con la contrastación de información obtenida en la hemeroteca.

La recolección de los periódicos duró tres meses y se revisó los siguientes repositorios: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra; Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit en Quito; Diócesis de Ibarra; Biblioteca de la Casa de la Cultura Núcleo de Imbabura; Fundación Pedro Moncayo; archivo privado de Martha Jáuregui (coleccionista de periódicos) y Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad. Para ello, se analizó la información de cada documento, para su posterior sistematización cronológica.

Los datos contenidos en los documentos, contextualizaron el imaginario social de las mujeres en la ciudad de Ibarra y a partir de ello, se realizó el análisis visual. En ese sentido, se descifró el contenido discursivo de las imágenes ya que, en un sentido antropológico, estos objetos visuales, al estar compuestos por signos y significados, pueden ser interpretados como evidencias históricas, en la medida que, los datos posibiliten su lectura discursiva.

La estructura de la presente investigación se divide en cuatro capítulos. El primero presenta el contexto histórico de la ciudad de Ibarra, para lo cual, se toma de referencia tres momentos: la fundación española en 1606, el terremoto en 1868 y finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En esta última temporalidad, se desarrolla la investigación.

Adicional, se realiza una descripción del archivo fotográfico, para referenciar las formas de representación de las mujeres en los álbumes fotográficos.

El segundo capítulo desarrolla las categorías conceptuales y metodológicas del trabajo investigativo, en el cual se aborda la memoria individual, colectiva e histórica, los marcos de la memoria y la fotografía como artefacto de la memoria. Después, se pone a discusión las categorías de representación y visualidad, además se propone como metodológica el análisis antropológico de las fotografías, a través de una lectura iconográfica e iconológica.

El tercer capítulo sitúa a la religión como marco social de la memoria para comprender el vínculo entre las mujeres y los discursos religiosos alrededor de sus prácticas y sus cuerpos. Para ello, se presenta un contexto histórico del pensamiento social sobre las mujeres de acuerdo, a lo que postulaban los periódicos locales con enfoque religioso. A continuación, se realiza un resumen histórico sobre la fotografía de retrato en Ecuador y la relación con las fotografías producidas en Ibarra a finales del siglo XIX. Finalmente, el análisis profundiza en las fotografías de retrato que, a partir de relatos y evidencias documentales que describen la personalidad de cada mujer retratada se otorga una interpretación a las imágenes.

En el cuarto capítulo, se analiza la participación de las mujeres en el espacio público, bajo el marco social de la memoria de la clase social y se presenta una serie de publicaciones de prensa para identificar los imaginarios sociales producidos alrededor de las mujeres. A manera de complemento, se describe el contexto de producción de cada fotografía que, conjuntamente, con un análisis iconográfico e iconológico de las imágenes se le otorga una serie de significaciones.

A modo de consideración final, se detallan los hallazgos y datos relevantes de la discusión teórica con base al objeto de estudio. Las premisas desarrolladas a tono de conclusiones, no tienen por objeto reiterar los datos y evidencias históricas utilizadas en el desarrollo del texto, empero, son un aporte a futuras investigaciones y a entablar nuevas búsquedas, hipótesis para sugerir posibles itinerarios respecto a la fotografía en la ciudad de Ibarra y la representación de imaginarios-discursos presentes en la mirada y los objetos visuales.

Capítulo 1. Historia, memoria y archivo: Ibarra finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

En este capítulo se presenta el contexto histórico de la ciudad de Ibarra, para lo cual, se toma de referencia tres momentos: la fundación española en 1606, el terremoto en 1868 y finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En esta última temporalidad, se desarrolla la presente investigación, donde se sitúan las prácticas e imaginarios sociales y culturales del territorio.

Adicional, se realiza una descripción del archivo fotográfico que reposa en el Municipio de Ibarra. En ese sentido, se describirán las condiciones en las que se encuentra el repositorio visual, los usos y la circulación de las fotografías. Esto permite comprender la fisionomía visual de la ciudad estructurada en los álbumes fotográficos y también el lugar y las formas de representación de las mujeres en estos objetos visuales.

1.1. Relato fundacional de Ibarra: discursos e imaginación social alrededor de la idea de ciudad

Durante la conquista española se edificaron las nuevas ciudades, cerca de poblados indígenas, debido a las condiciones naturales que los rodeaba, como: el acceso al agua y la calidad de la tierra para la producción agrícola, mineral y artesanal. Ibarra se estableció en una extensa área geográfica, en el Valle de los Carangues⁵, de acuerdo a la descripción del historiador José Echeverría (2015); se trata de un extenso territorio indígena, conquistado por los Incas cerca del año de 1522 y, 84 años más tarde, tomado por los españoles.

El historiador Amílcar Varela (1997) señala que, en 1573, en una descripción de la ciudad de “San Francisco de Quito”, un autor desconocido, define las condiciones naturales y humanas del territorio Carangue, en el que se define el asentamiento de población española en dicho lugar. El texto expresa lo siguiente:

En el pueblo de Carangue podría haber un pueblo de españoles; es el mejor y de más sano temple, de buen cielo y suelo de las Indias; alcanza tierra fría y caliente, es tierra fértil. Los pueblos de los indios aún no están juntos, porque tienen los caciques indios

⁵ “Esta población se hallaba, organizada en Cacicazgos al mando de caciques o curas principales. La gran masa de la población estaba subordinada a la élite cacical”. (Echeverría 2015, 116). El territorio se extendía desde Guayllabamba, hasta el norte de Nariño, este espacio coincide con el área conquistada por los incas, que en tiempo de los españoles fue la jurisdicción del corregimiento de Otavalo.

seis y ocho leguas de donde ellos viven, y convenían que estuviesen poblados; así para el sustento de la vida humana, como para conversión y pulicia (Jiménez citado en Varela 1997, 74)

En palabras del historiador José Echeverría (2015), el territorio elegido para crear la ciudad de Ibarra contempló siete pisos climáticos y extensos valles cultivables rodeados de varios pueblos indígenas. Según Varela (1997), la Fundación de la Villa incluyó en su jurisdicción los siguientes pueblos: Carangue, lugar destinado para construir el centro de la ciudad, complementada por otros territorios como San Antonio, Salinas, Cahuasquí, Quillca, Lita, Pimampiro, Chapi, Mira, Puntal, Tuza, Guaca y Tulcán.

En 1606, anterior a la fundación de la Villa de San Miguel de Ibarra, el territorio Carangue, de acuerdo a una Cédula Real⁶, posiblemente escrita por Pedro de Cieza de León, un soldado del ejército conquistador, se indica lo siguiente:

Hay muchos arroyos y algunos ríos algo caudalosos, y toda la tierra en general es fértil y abundosa, así de agua como de mantenimientos, que se cogen en ella mucho trigo y maíz, papas, frijoles, cebada y otros muchos géneros de que se sustentan estos indios; y es abundantísima de pastos. (...) Son indios de razonable entendimiento; viven de la labranza y la crianza; tienen muchas lenguas diferentes unas de otras y de la lengua del Inga, porque casi en cada pueblo hay su lengua (Cieza de León 1533 citado en Varela 1997, 86).

A tono con lo descrito, el historiador Eduardo Kingman (2021) indica que la fundación de las ciudades, en el área andina, estuvo condicionada por la geografía, el nivel de producción agrícola y el número de comunidades indígenas. De acuerdo, a la evidencia documental, el territorio de la nueva villa fue idóneo para establecer un poblado español, caracterizado por tierras fértiles, agua y comunidades indígenas.

Ahora bien, más allá de la riqueza de las tierras, el principal objetivo de la Fundación Española de la Villa de San Miguel de Ibarra, en territorio Carangue, se vislumbró para establecer la conexión al mar y conectar con Panamá. Según el historiador Roberto Morales (1997), la situación geográfica del territorio fue ineludible para lograr la salida al Pacífico y la conquista de la zona de Esmeraldas.

⁶ Según Amílcar Varela: *Las Cédulas Reales*, eran documentos descriptivos con: “El afán de los cronistas por relatar sucesos y lugares; el deseo de la corona española de tener datos, lo más exacto posible, de las Indias para su administración” (Varela 1997, 76).

En 1606, se establece legalmente en la ciudad un programa político y religioso que regirá el devenir histórico de Ibarra. De acuerdo, al acta de Fundación escrita por Miguel de Ibarra, presidente de la Real Audiencia de Quito y proclamada por Cristóbal de Troya, encomendero y regidor de Quito se establece que:

Por parte de los moradores del asiento y valle de carangue y su contorno del distrito de esta ciudad me ha hecho relación que el servicio de Dios Nuestro Señor y su Majestad, bien público, use de sacramentos, doctrina espiritual y administración de la real justicia, y buena crianza de sus hijos, convenía mucho se poblase una villa en dicho valle, tres cuartas de legua más abajo del pueblo de los indios donde comenzaba la fuerza de las estancias y estaban los conventos de la Recoleta y San Agustín, por ser sitio muy cómodo, porque de él habían muchos españoles, con mujeres e hijos y familia y pueblos de Indios (de Ibarra 1606, 6).

Martin Minchom (s/f), en Kingman (2021), menciona que “los españoles buscaron lugares “fortificados” ubicados entre quebradas u otros accidentes naturales que hicieran de umbrales, así como de fronteras entre el mundo hispano y el indígena” (2021, 69). En este caso, como lo indican las actas, la nueva Villa se estableció cerca de poblados indígenas, sin embargo, mantuvo la distancia entre el mundo urbano y rural.

La presencia de comunidades indígenas y las nuevas familias españolas en el mismo territorio trajo consigo fuertes marcas sociales. En las líneas del acta de fundación se designaron roles y funciones a la población autóctona. Empero una marca colonial, establecía que los trabajos forzados debían recaer sobre los cuerpos indígenas. Así lo expone el documento fundacional:

Y que como Villa fundada en nombre de su Majestad la defiendan y amparen en justicia; y así mismo, señalaréis los ejidos, heridos de molino, hornos de teja y ladrillo, y calera, para el servicio de dicha población y edificios della, daréis títulos de solares que así repartiéredes a las dichas personas; y por la misma forma señalaréis a los indios que hubieren de acudir, por el orden que yo diere, a servir en dicha población. (de Ibarra 1606, 6)

De acuerdo con lo mencionado, la permanencia de la población indígena se destinó a la servidumbre de los nuevos pobladores. La inclusión de las comunidades nativas estuvo condicionada bajo un nuevo orden político, social y religioso. Cabe mencionar que la

fundación de Ibarra se produjo bajo el consentimiento de los caciques inca-cara⁷. Según, indica el historiador Jorge Villalba (1997), los caciques mantuvieron alianzas con los españoles, obteniendo el derecho a usar sus armas, el título de *don* y vestirse como ellos.

Como se indica en líneas anteriores, los pueblos indígenas se encontraban geográficamente distanciados con los caciques, por lo tanto, la organización social de los incas-caras, mantuvo una población subordinada a la élite cacical. Esto indica que el establecimiento fue un tratado de clase entre las élites españolas e indígenas. Así, el documento oficial indica que las tierras pertenecieron a Antonio Cordero, Juana Atabalipa (nieta de Atahualpa, y viuda de un español) y algunos indios.

De esta manera, en la ciudad se entablan negociaciones entre las culturas inca-cara y la española. En palabras del historiador Roberto Morales (1997), el 28 de septiembre de 1606: “Nace la Villa, por antonomasia, pues así la llamaron todos a lo largo de la Colonia, en una etapa de transición entre dos cultural, la cara-inca y la castellana, dos formas de estructuras económicas, religiosas, sociales” (35). Donde prevaleció la ley del Rey y la iglesia, lo que significó la creación de una sociedad atravesada por profundas fronteras de clase y raza.

De acuerdo con el mismo autor, la primera década del siglo XVII, fue el escenario para plasmar la nacionalidad ecuatoriana, momento donde: “florece los valores humanos ibarreños, unimismados con ideales de magisterio y evangelización” (Morales 1997, 3). Es decir, se instauran instituciones monásticas, centros de actividades culturales, que consolidan una sociedad cristiana e intelectual como características identitarias ancladas al territorio.

La fundación española de la ciudad coincide con la celebración del día Mayor de San Miguel⁸ y el cumpleaños del Licenciado Miguel de Ibarra. En 1607, un año después del incipiente asentamiento en el valle de los Carangues, las autoridades locales decretaron que cada año se conmemorará la fundación de la villa de la siguiente manera:

⁷ Los caciques inca-cara, institución que fue respetada por los Incas y los Castellanos, en beneficio de ambos. Consta que la mente del gobierno, al mantenerlos, fue esencialmente el empeño por respetar las autoridades nativas del mundo indígena, en lo posible (Villalba 1997).

⁸ El día Mayor de San Miguel hace referencia a la celebración católica del santo San Miguel, patrono de la ciudad y representación religiosa, sobre la cual se cimentan las representaciones e imaginarios de la ciudad. Para mayor referencia, revisar el acta Troya et al. 1607, referenciada en esta investigación.

Vayan, con el dicho Estandarte y Alférez Real a la iglesia Mayor a oír misa y sermón, y las horas divinas, en las cuales el dicho Alférez se ha de sentar en el altar mayor al lado derecho de la que es lado del Evangelio, sentado en una silla y a los pies de un coxín de terciopelo, puesto en una alfombra; y acabados los oficios divinos, le acompañarán hasta su casa, a donde han dexar el dicho Estandarte Real, en todo lo cual se guarde el orden y costumbre que hasta aquí se ha tenido en las demás villas y ciudades destos Reinos, llevando delante al dicho acompañamiento, atabales y pífanos, con música de cheremías; y porque es bien que la villa se regocije, ordenaron y mandaron que el dicho día de San Miguel, haya toros y juego de cañas, y la noche antes luminarias por la plaza y calles de la villa, tocándose atabales, trompetas y cheremías y otros instrumentos bélicos, y para esto se junten los caciques y gobernadores de toda la jurisdicción desta villa y ellos y sus indios, así mismo, hagan sus fiestas a su modo y costumbre, de manera que entrambas Repúblicas haya aquel día gran regocijo y contento, por ser como es todo esto en servicio de Dios Nuestro Señor y de su majestad (Troya et al. 1607, 73).

Ante lo descrito, el indígena atendió a dos formas de convivencia: la primera, destinada a la servidumbre; mientras que la segunda, se manifiesta bajo el dictamen de una celebración entre iguales. De acuerdo, a los estatutos mencionados en 1607, las conmemoraciones, marcan un punto de encuentro entre ambas culturas. Kingman (2021) indica que las ciudades andinas se establecieron bajo campos de fuerzas diferenciados que, al mismo tiempo contemplaban tiempos y espacios para juntar a las dos culturas, por lo general estos encuentros se realizaron en las celebraciones, fiestas y rituales.

La celebración se convierte en el lugar donde se estructuran las relaciones entre las culturas indígenas y la cultura de la élite. Kingman (2021) define este modo de relación entre culturas como barroco. Se trata de una expresión del doble proceso cultural que coexiste en las ciudades andinas, atravesados por distintos niveles jerárquicos, el mestizaje y la hibridación, donde la convivencia interétnica es una arena de fuerzas, de imposiciones y resistencias. Por tal motivo es necesario comprender la etapa colonial como el período de gestación del nacionalismo.

1.2. Imaginarios, descripciones y (des)encuentros de una ciudad andina: Ibarra y la distribución de los espacios por raza, clase e identidad

El 16 de agosto de 1868, un terremoto destruyó una cantidad considerable de edificaciones urbanas de la ciudad de Ibarra. Según el historiador Juan Carlos Morales (2012), la catástrofe natural “causó la muerte de 5000 habitantes de una población cercana a los 7200; los 550 sobrevivientes se refugiaron durante cuatro años en la comunidad indígena Santa María de la Esperanza” (2012, 9). Las personas que resistieron a este acontecimiento, cuatro años más tarde, el 28 de abril de 1872, retornaron a la ciudad.

José Albuja Chaves (2006) afirma que existen dos etapas definidas en la ciudad de Ibarra, a decir del historiador estas son: “antes del terremoto y después del fatídico 16 de agosto de 1868 (...) Hay que referirse a la Fundación Española en primer término y al Retorno como una segunda Fundación” (182). Según el autor, los valores sociales de la refundación emergieron del seno de las familias que surgieron a finales del siglo XX e inicios del siglo XX⁹. Mismos valores que tuvieron incidencia en la fundación española. Desde sus inicios en 1606, la ciudad de Ibarra se atribuyó un grupo de valores sociales fundamentados en lo masculino, religioso e intelectual, a los cuales se los definió como *ibarreñidad*¹⁰.

El proceso de reconstrucción de la ciudad trajo cambios de orden social, arquitectónico, cultural y afectivo. Eso provocó nuevos imaginarios sobre la urbe, que fue reconstruida sobre los restos del terremoto. Por ejemplo, escombros de la iglesia La Compañía permanecieron hasta 1606; los residuos fueron parte de las vistas urbanas cerca de 38 años. De acuerdo, a la descripción de Herrera (s/f), citado en Villegas (1988), la urbe post terremoto, adquirió una nueva fachada, con refacciones estructurales, mejor diseñada y planificada. Definiéndola de la siguiente manera:

La nueva ciudad es hermosa, levantada en el mismo delicioso valle en que la fundara don Cristóbal de Troya a nombre de Don Miguel de Ibarra. Con calles espaciosas,

⁹ Ricardo Cornejo fue escritor y poeta, junto a Víctor Manuel Peñaherrera, Pérez Guerrero, Luis F Madera, Cristóbal Tobar Subía; hombres públicos de gran notoriedad y precursores del imaginario académico e intelectual de la denominada *ibarreñidad*, concepto que alude a la identidad ideal y valores del ciudadano modelo.

¹⁰ El Lcdo. Miguel de Ibarra fue uno de los más notables magistrados de la evangelización de la era colonial. Fue uno de los personajes históricos que fundamentó el concepto de *ibarreñidad*. Para más información revisar en Morales, Almeida Roberto (Monografía de Ibarra. 2006. Volumen II: 7-8)

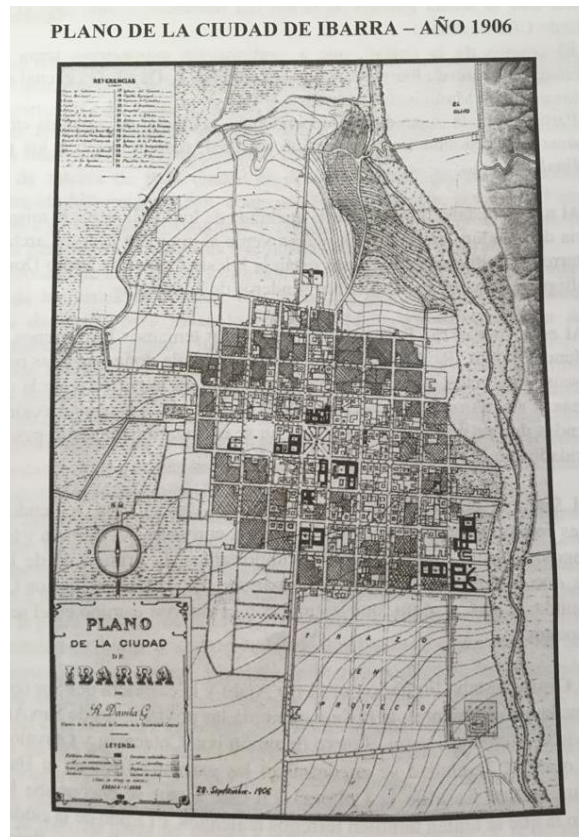
planas y rectas, con huertos amenos, edificios públicos y privados, sencillos y elegantes, mejor distribuida y de mayor amplitud es una de las más pintorescas de la República (Herrera s/f citado en Villegas 1988, 207).

La ciudad se imaginó como una urbe organizada y estéticamente ornamentada. La nueva configuración dejó de lado la calzada estrecha y dio paso a calzadas amplias, planas y rectas, según lo describe el arquitecto Francisco Morales (2006). La distribución de los espacios se instauró bajo el trazado colonial que, contempló una plaza central como eje de desarrollo, rodeada por actividades gubernamentales y religiosas. En esos espacios se instalaron las familias de influencia económica y política.

Según el autor, las familias ponían empeño para que el estatus social y la distinción se evidencie en el espacio público. En consecuencia, la ocupación de la ciudad y la distribución de los espacios se relacionó directamente con la clase y la raza. Es preciso mencionar que, la urbe se encontraba aislada por falta de vías y medios de transporte, por lo que, el sistema de construcción se influenció de técnicas de la población indígena y procesos ancestrales, empero, la estética mantuvo un estilo colonial.

El centro de la ciudad se institucionalizó como un lugar de distinción social, mientras que un segundo foco de la urbe, se designó una plaza para las ventas y el comercio de indígenas y afroecuatorianos. Al este de la ciudad por el Río Tahuando existían terrenos que se denominaban “realengos”, de donación para las personas de escasos recursos, a fin de que se establezcan en la periferia de la ciudad. A continuación, el plano de la ciudad ilustra lo descrito.

Mapa 1.1 Plano de la ciudad de Ibarra, 1906



Fuente: Monografía de Ibarra Volumen VI” (2006, 4).

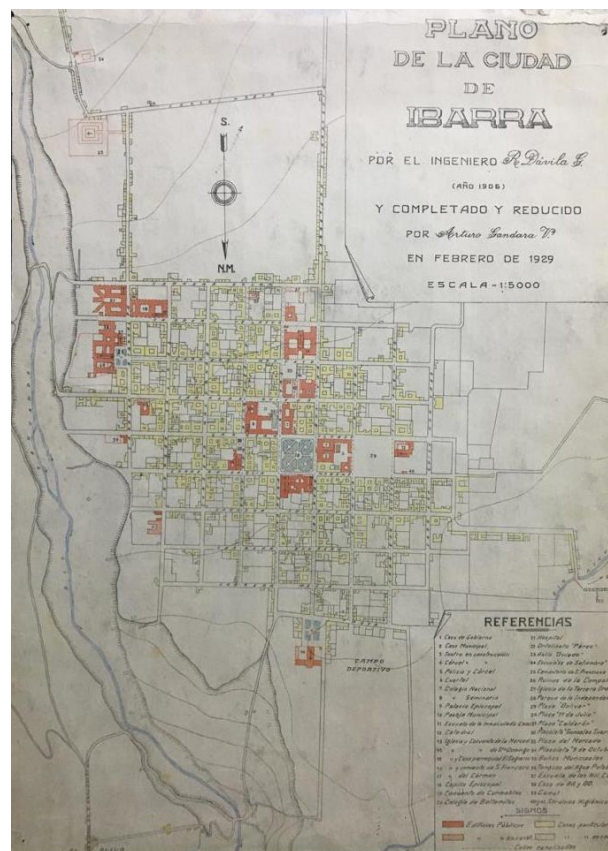
En palabras del arquitecto Francisco Morales Villota (2006), la ciudad se mantuvo por varios años según el plano referencial de Ibarra de 1906. En 1929 aparece un documento similar con leves cambios, en el cual la ciudad está consolidada, sin embargo, no se evidencia expansión urbana. El centro se subdivide y parcela, las primeras propiedades tienen un espacio menor, pero con mayor número de habitantes, manteniendo las características del discurso urbano de la época.

Para 1929, la ciudad cuenta con 40 instituciones delegadas al servicio social, educativo, político y militar; entre ellas se encuentran: la Casa de Gobierno, Casa Municipal, el teatro en construcción, la cárcel, policía, el cuartel, Colegio Nacional, Colegio Seminario, Palacio Episcopal, Pasaje Municipal, Escuela de la Inmaculada Concepción, Catedral, Iglesia y Convento La Merced, Santo Domingo, San Francisco. Así también: Iglesia y Casa Parroquial El Sagrario, Capilla Episcopal, Convento de Carmelitas, Colegio Betlemitas, Hospital, Orfanato Pérez, Asilo Oviedo, Escuela 28 de septiembre, Cementerio San Francisco, Ruinas de la Compañía, Iglesia de la Tercera Orden, Parque

de la Independencia, Plaza Bolívar, Plaza 17 de Julio, Plaza Calderón, Plazoleta González Suárez, Plaza del Mercado, Plazoleta Nueve de Octubre, Baños Municipales, Tanques de Agua potable, Escuela de los HH CC, Casa de AA y OO, Camal, Servicios Higiénicos.

La consolidación de la ciudad, por una parte, reúne instituciones públicas y privadas que satisfacen las necesidades administrativas de orden y control de la población. Por otra parte, se incrementa la población en el centro de la ciudad y la actividad comercial, económica y cultural, tal como se observa en la gráfica posterior.

Mapa 1.2 Plano de la ciudad de Ibarra, 1929



Fuente: Archivo Histórico de Ibarra (1906-1929).

Al relato organizado y moderno de la estructura de la nueva ciudad se suma la descripción del historiador ibarreño Alfredo Albuja Galindo (1957), quien describe de forma general las dinámicas sociales de la urbe de inicios del siglo XX:

Esta ciudad espaciosa, de anchas calles, ciudad blanca y acogedora, tiene un aire inconfundible, señorial, es ciudad solemne. No es ciudad bulliciosa y saltarina, de inquietudes de masas obreras. Es ciudad de trabajo silencioso, especialmente artesanal. Ostenta con orgullo magníficos edificios y servicios de la civilización moderna y sigue

un ritmo acelerado de progreso y desenvolvimiento, especialmente en estos últimos tiempos. Ostenta también hombres de fuste intelectual que hacen honor a la patria, que la posteridad tendrá que reconocerlos y consagrarlos en justicia (Albuja 1957, 143).

La líneas expuestas hasta ahora indican que en el territorio ibarreño se consolidó una sociedad marcada por una profunda desigualdad racial, que reconoció a hombres intelectuales como sujetos activos del desarrollo social, y que además excluyó parte de la población. Se caracterizó por ser una sociedad silenciosa, de trabajo artesanal, que inauguró edificios y servicios de la modernidad. Además, la define como una urbe señorial, es decir, con un sistema patriarcal basado en la subordinación racial.

Cabe resaltar que, en las primeras décadas del siglo XX, la ciudad celebró la construcción del ferrocarril Quito – San Lorenzo, inaugurado su primer tramo en el 17 de julio de 1929. La obra fue ideada por las élites serranas para abrir el camino más breve a Panamá, el cual les permitiría enrolarse en el comercio internacional. También, era la oportunidad para explotar los recursos naturales de la provincia de Esmeraldas y exportar a Norteamérica. La locomotora se presentó como una obra impostergable, de beneficio nacional. El proyecto tuvo como objetivo la modernidad y, los trabajos del ferrocarril iniciaron en el año de 1916 y finalizaron en 1957.

En 1917, el señor Víctor Manuel Guzmán, político e intelectual ibarreño, decide apoyar con el contingente periodístico y aparece: “El Ferrocarril del Norte”, periódico imbabureño que fue recibido con gran fervor cívico. La idea de la salida al mar por el Norte del Ecuador, fue un anhelo social enraizado en la memoria colectiva desde la fundación de la ciudad de Ibarra en 1606. En la publicación del 24 de diciembre de 1926, el intelectual ibarreño menciona:

El propósito en que nos ocupamos fue sostenido con el patriótico aliento de personajes de la más alta figuración política y de la idealidad más pura. El propio Don Cristóbal de Troya, a raíz de la fundación de Ibarra, acato que desempeñó gratuitamente, y en 1822, Simón Bolívar, el Libertador, decretó también el camino y puerto de Esmeraldas, considerando que la provincia de Quito carece de la mayor ventaja que un pueblo industrial, agrícola y comercial ha menester para su propia prosperidad (Guzmán 1926, 1)

El gesto de evocar pasajes históricos de la fundación de la ciudad y de personajes notables en la constitución del estado- nación establecen las dinámicas por la producción de un discurso que tiene por objetivo conjurar sus poderes. En ese sentido,

el discurso histórico propone, jurídicamente, ligar a los hombres en la continuidad de las decisiones públicas.

De acuerdo con Guzmán (1926), este proyecto fue una vieja aspiración de los pueblos del norte y de los estadistas que han sabido prever el futuro económico del país. De esta manera, el ferrocarril se convirtió en el vínculo discursivo, físico y económico que incorporaría diferentes espacios y poblaciones, con la locomotora la ciudad estaba cerca de los ideales de la incipiente modernidad en los Andes.

De acuerdo con Tobar (1922), citado en Villegas (1988), en las primeras décadas del siglo XX, la ciudad se encontraba poblada por: “tres razas: la aborigen o americana; la blanca o española, y la africana en pequeña porción: las primeras representan las dos terceras partes de la población y la resultante del cruzamiento entre ellas, llamada mestiza, completa la otra parte” (1988, 221). En consecuencia, el mestizaje se posiciona como la tercera raza del territorio, de donde emergió el pensamiento social moderno de la ciudad.

Las evidencias históricas describen a Ibarra como una sociedad que separa y demarca el espacio social. En palabras de Kingman (2006), lo urbano, en términos culturales está relacionado en cómo la población se representa y define a los otros. Por lo que, se determinan los límites simbólicos y materiales. En este caso, la población indígena y la de escasos recursos fue separada del centro de la ciudad hacia las periferias. Con los roles asignados al trabajo sucedió algo similar, los mestizos se definieron como intelectuales, mientras que la población indígena fue designada a trabajos forzados y servidumbre.

Según el antropólogo Antonio Males (2015) y, con el objetivo de corroborar lo expuesto, a inicios del siglo XX, luego del terremoto, varias familias indígenas Imbayas de la comunidad de Quinchuquí de Otavalo, migraron a la ciudad de Ibarra, a causa de la crisis hacendaria que se vivía en la sierra. La presencia indígena en la ciudad estableció dinámicas propias de permanencia económica, social y cultural de la comunidad migrante.

En ese mismo sentido, el historiador Juan Carlos Morales (2012) indica que, la población indígena se asentó en los márgenes de la ciudad. Para lo cual, llevaron consigo valores y prácticas sociales propias de su comunidad como el trabajo en comunidad, la agricultura y la crianza de animales. Específicamente se dedicaron a la

venta de carne. Esta relación campo – ciudad condicionó la estética y las prácticas de los poblados urbanos. Es así que, la primera modernidad llegó a la ciudad bajo un fuerte vínculo ligado al campo y sus dinámicas.

Burbano y Ruiz (1943), citado en Villegas (1988), mencionan que la población también ejerció otras actividades como: “indios de la ciudad (los guasicamas), los de las cuadrillas de limpieza y algunos cargadores conviviendo con los blancos” (1988, 228). En consecuencia, la presencia indígena, en la urbe, se orientó a los trabajos de servicios y corroborando las afirmaciones. Santillán et al. (2012) sostiene que la población indígena por lo general se integró a la ciudad como servidumbre, en ocasiones compartiendo la misma casa con la población criolla y bajo una relación de interdependencia.

A inicios del siglo XX las prácticas rituales de los pueblos indígenas fueron parte de las estrategias de reproducción y permanencia en el medio urbano. En palabras de Males (2015) se evidenció lo siguiente: “la combinación de las actividades económicas con las manifestaciones sociales y culturales. Las fiestas comienzan a ser organizadas en el propio contexto urbano, recreando su cultura y adoptándola a la nueva realidad en la que se inscriben” (2015, 189). En efecto, la celebración se instaura como una práctica política, en su afán por reafirmar tradiciones, valores comunitarios y asegurar un espacio de reproducción social en la ciudad que les permitiera superar las contradicciones del mundo urbano.

Sin embargo, la política estatal no se apartó de las estrategias coloniales de control territorial y administración de las poblaciones indígenas. Tobar (1992), citado en Villegas (1988), indica que a inicios del siglo XX sucede lo siguiente: “la instrucción pública se halla muy difundida; pues apenas hay caserío que no tenga siquiera una escuela mixta; tanto que no sorprende hallar indígenas que saben leer y escribir correctamente, empero la clase de hábitos y ocupaciones la aleja de la escuela” (1988, 221). El autor menciona la brecha de acceso a la educación como un devenir histórico naturalizado, parte de la condición humana de los pueblos indígenas en el mundo colonial y señala que, es debido a sus “hábitos y ocupaciones”. Dichos “hábitos” son la herencia colonial de la división del trabajo, en la constitución de las ciudades bajo decreto español.

Las ciudades de los Andes ecuatorianos, señala Kingman (2021), se encuentran atravesadas por una modernidad hacendaria envuelta en relaciones de poder entre las

clases que reproducen las formas coloniales de convivencia social; puesto que, históricamente las poblaciones indígenas y de mestizaje indígena han sido integradas a los poblados urbanos bajo juegos de poder, separación y exclusión.

De acuerdo con el mismo autor, a finales de siglo XIX e inicios del siglo XX, las ciudades ecuatorianas se encontraban en un proceso de transición civilizatorio, el cual se caracterizó por: “el tránsito de la ciudad señorial a la de la primera modernidad” (Kingman 2021, 35). Es decir, la transformación de una sociedad cimentada sobre relaciones sociales jerárquicas de clase, raza y género, hacia una ciudad orientada a la inclusión social e igualdad de derechos. La modernidad en los Andes se construyó de la mano de ideas nacionalistas, es decir, bajo el criterio totalizador de pertenecer a una sola nación donde las clases sociales y razas son agentes de derechos y obligaciones.

De acuerdo a Santillán, Kingman y Salgado (2022) la modernidad se instauró en los Andes así: “bajo procesos culturales diversos entre el cruce y la confrontación de legados andinos, coloniales, republicanos y modernos” (157). Es decir, territorios constituidos desde la imposición y la resistencia, mediante el ensamblaje del mundo indígena rural y las herencias coloniales europeas. La modernidad en los centros urbanos andinos incorporó la ruralidad y mecanismos de distinción racial cargados de diferentes significaciones simbólicas encaminadas a la construcción de una identidad ciudadana.

1.3. Identidad, ritual y políticas de la memoria: disputas ideológicas entorno a las prácticas del civismo primigenio en Ibarra

La reconstrucción de Ibarra, tras el terremoto de 1868, trajo consigo una refundación material y simbólica de la ciudad. Dicha restructuración urbana, llegó bajo las ideas de la modernidad atravesada por disputas políticas entre conservadores y liberales. Época donde se empieza a construir la identidad nacional. Por una parte, se encuentra la construcción del ferrocarril, obra insigne de la modernidad en Ecuador, y consecuentemente, la transición hacia un nuevo régimen político que fue el liberalismo. De acuerdo al Periódico quincenal “El Norte” que se proclama como órgano del Partido Liberal en 1896, reza la siguiente información:

(...) Doloroso es decirlo, el empecinamiento de ellos no nos ha hecho entrar todavía en la vida verdaderamente republicana; pero pasará ya la crisis, la luz avanza y no lejos está de desvanecerse ese oscuro hacinamiento de sombras. La lógica de los hechos en

breve nos demostrará que el Ecuador camina en el sendero del progreso y que el ciudadano es libre porque goza de la plenitud de sus garantías. (El Norte 1896)

(...) Empero si esas nobles aspiraciones, si ese amor de la justicia, si ese anhelo del bien público no se funda en la moral ni son inspirados por la religión, carecen de fundamento sólido. Es necesario que la moral sea su norma y que la religión los inspire y los gobierne (Hojas Sueltas 1901)

Las palabras promulgadas por el periódico “El Norte”, meses después de la posesión del gobierno del General Eloy Alfaro indican que, el proyecto político se proyecta bajo los ideales republicanos de progreso y libertad. Por su parte, los conservadores, a través de las páginas del periódico religioso “Hojas Sueltas”, mencionan que la política ciudadana, desvinculada de los dogmas cristianos, carece de fundamentos siendo la moral y la religión los fundamentos del discurso conservador. Dicha línea política describió al nuevo modelo político liberal como autoritario y que atentaba contra la paz de la sociedad.

En la misma temporalidad, el Ecuador se encontraba cimentando las bases de la identidad nacional, los cuales actuaron bajo preceptos coloniales de jerarquización que según el antropólogo Peter Wade (2007), dicho discurso se presentó como universalista, empero, sus formas operaron desde la inclusión y segregación. Se trató de un modelo basado en: “imágenes de herencia y cultura nacionales en nociones virulentas y excluyentes sobre herencia, la pureza y la estética ideal de los cuerpos de hombres y mujeres nacionales” (370). Es decir, una identidad heredada del colonialismo, bajo un sistema de jerarquización racial.

Por su parte, el historiador Guillermo Bustos (2017) menciona que, a finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en Ecuador, la transformación liberal estaba en marcha; sin embargo, el uso conmemorativo del pasado mantenía en pie la resquebrajada hegemonía cultural como la esencia de un legado que organizaba el campo simbólico de la genealogía de la identidad nacional. Es así que se instauran las conmemoraciones y celebraciones patrióticas como práctica nacionalista y política de la memoria. De acuerdo al mismo autor, estas conmemoraciones fueron articuladas por el estado, el poder local y la iglesia.

A tono con lo propuesto, el historiador Benedict Anderson (2021, 22) describe que el nacionalismo se constituye mediante: “artefactos culturales de una clase particular capaces de ser trasplantados con grados variables de autoconciencia, a una gran

variedad de terrenos sociales, de mezclarse con una diversidad correspondientemente amplia de constelaciones políticas e ideológicas” (22). Es decir, la constitución del nacionalismo estableció un punto de encuentro para conciliar las contiendas políticas entre conservadores y liberales.

Bustos (2017) indica que, a finales del siglo XIX, el ex presidente de Ecuador Antonio Flores Jijón (1888-1892), en la ceremonia de inauguración de la estatua al Mariscal Sucre expresó lo siguiente: “Bolívar y Sucre completaron la obra de Colón” (146); también mencionó que dios habría inspirado a los próceres de la Independencia. Dichas afirmaciones evidencian que, a pesar del discurso emancipador, los valores políticos fueron producto de una herencia colonial religiosa. Por tanto, recordar a los héroes de la patria, junto a consignas cristianas, se convirtió en una práctica central en todo el territorio nacional y los monumentos de la independencia fueron el eje de las conmemoraciones patrióticas.

En las celebraciones nacionales, los monumentos compartieron espacio con objetos religiosos y bélicos. De acuerdo con Bustos (2017), la apelación a los símbolos patrios formó parte de los procesos de identificación y exaltación cívica. Por lo general, se excluyó de la participación a la población indígena, a pesar que el discurso nacionalista resaltaba la inclusión de las diversidades, minorías y los derechos.

Este tipo de manifestaciones mantuvieron la privación de un lugar para la población blanco/mestiza, cimentada por relaciones de parentesco y prácticas religiosas bajo ideologías de civilización y progreso. Ante lo expuesto, la siguiente cita textual lo corrobora así: “Es, por tanto, error e injusticia creer que se ofende a España con honrar a los que nos dieron Patria” (Bustos 2017, 146). Con ello, los países latinoamericanos conservaron el gusto por los rituales coloniales y se establecieron espacios para la celebración y distinción de clase y raza.

La ciudad de Ibarra, al igual que la mayoría de ciudades de los Andes ecuatorianos, fortalecieron su identidad y sociedad con la mirada hacia Europa y de carácter monoétnico. Por tanto, las conmemoraciones patrióticas consolidaron una nación de héroes y mujeres bellas acordes al ideal cívico; cargada de valores, estéticas coloniales y cultos religiosos. En contraste, los habitantes indígenas, afianzaron su cultura y valores en el espacio urbano a partir de rituales propios de la comunidad.

Las conmemoraciones se convirtieron en actos simbólicos de disputas y correlaciones identitarias. En la urbe, mientras las élites planificaban y escenificaban las conmemoraciones patrióticas y religiosas, como fue el caso de los 100 años de la Batalla de Ibarra en 1923, la población indígena fortalecía su permanencia y reafirmaba su identidad a través de una celebración denominada “el cargo”¹¹, originaria de Otavalo. A pesar de sus diferencias sociales y étnicas, las dos formas contemplaron los rituales religiosos en sus prácticas festivas.

A finales del siglo XIX e inicios del siglo XX fue un período de profundos cambios sociales en la ciudad de Ibarra, debido a que se reconfigura la urbe, tanto material como simbólicamente. Se instauró una sociedad a las puertas de la modernidad, la libertad, los derechos y el progreso, en medio de una disputa ideológica y política entre conservadores y liberales. Por una parte, se trató de mantener los valores cristianos como forma de gobierno y por otra, eliminar la presencia de la iglesia en la administración pública.

El relato histórico de la ciudad de Ibarra, descrito a lo largo de estos tres primeros subacápites del capítulo 1, constituyen el contexto de producción de los álbumes fotográficos que se conservan en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. Las imágenes que conforman esta memoria visual de la urbe se establecen como las únicas evidencias fotográficas de ese pasado.

1.4. Recorrido visual de la mirada social del pasado: los álbumes fotográficos del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra

En el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra se encuentran dos álbumes fotográficos que conservan imágenes de finales del siglo XIX e inicios de siglo XX, hasta la década de 1940. De acuerdo a documentos institucionales, las fotografías marcan el inicio de la historia gráfica de la ciudad. En aquel documento consta que las imágenes pertenecieron a Manuel España, servidor público, poeta y coleccionista de fotografías de la ciudad.

Según información proporcionada por la Gaceta Municipal, publicada el 23 de julio de 1943, en la que se anuncia el fallecimiento de España, se describe la personalidad del sujeto con las siguientes palabras: “Fue el modelo de las características del genuino

¹¹ Por cargo se entiende a la fiesta que se celebrara cada año en la comunidad indígena de Quinchuquí, a la virgen de Santa Lucía, que era la matrona de la comunidad, donde se juntaban los capitanes y llevaban a almorzar a la comunidad. Para más información revisar: Males, Antonio. 2015. Los migrantes Imbayas de Quinchuquí en Ibarra Historia Oral. Monografía de Ibarra Volumen VIII. (207).

ibarreñismo. Escribió muchos artículos y poesías. Pues a los muertos, ausentes y a todos los de su tierra natal profesaba singular afecto, y se satisfacía coleccionando sus sombras” (Gaceta municipal, 1943). Esta descripción define a España como un intelectual cristiano, cultivador del “genuino ibarreñismo”, definición que alude hombres ilustrados¹². Por otra parte, no queda claro, si la frase “coleccionista de sombras”, significa que el personaje fue fotógrafo, coleccionista o ambos. Sin embargo, al recorrer las páginas de los álbumes no existe fotografía que lleve el apellido España. La colección fotográfica de Manuel España llegó al Concejo Municipal en 1943. Fue José Troya, quien se encargó de cumplir con la voluntad del coleccionista. A través de una carta hizo la entrega del acervo fotográfico, en la que sugirió al Concejo Municipal conformar un álbum de acuerdo a la importancia de las fotografías. A continuación, se detallan algunos aspectos de la entrega de la colección fotográfica, donde se toma de referencia varias líneas escritas por José Troya, el 29 de julio de 1943, dirigidas al presidente del Concejo Municipal, Dr. Tarquino Páez:

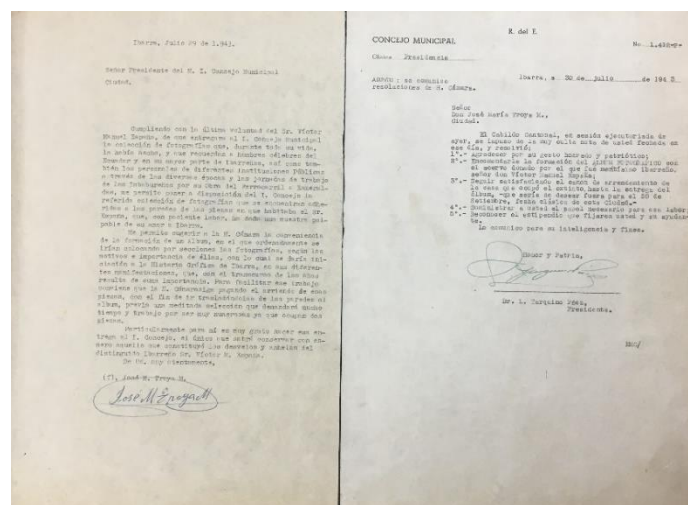
Cumpliendo con la última voluntad del Sr. Víctor Manuel España, de que entregará al I. Consejo Municipal, la colección de fotografías que, durante toda su vida la había hecho, y que recuerdan a hombres célebres del Ecuador, en su mayor parte ibarreños, así como también los personajes de las diferentes instituciones públicas a través de las diversas épocas y las jornadas de trabajo de los imbabureños por su obra del ferrocarril a Esmeraldas, me permito poner a disposición del I. Consejo la referida colección de fotografías (...) Me permito sugerir a la H. Cámara la conveniencia de la formación de un álbum, en el que ordenadamente se irían colocando por secciones las fotografías, según los motivos e importancia de ellas, con lo cual se daría inicio a la Historia gráfica de Ibarra (Troya 1943, 1).

Según las palabras del Troya, el uso de las fotografías fue para recordar a personajes masculinos de la ciudad de Ibarra, así, como la llegada del ferrocarril. En efecto, la mayor parte de fotografías son retratos de una sociedad predominantemente masculina, donde destacan: políticos, intelectuales, estudiantes, artistas, militares, curas y artesanos; esto, ratifica la postura de España, de imaginar la ciudad a través de los hombres.

¹² De acuerdo al historiador ibarreño Roberto Morales (1997), los valores del ibarreñismo surgieron a partir de la personalidad del Lic. Miguel de Ibarra, quién ordenó la fundación de la ciudad, así florecen los primeros valores humanos ibarreños, unimismados con ideales de magisterio y de evangelización.

El 30 de julio de 1943, es decir al día siguiente, el Ilustre Concejo Municipal agradece por el gesto honrado y patriótico y de manera inmediata se da paso a la conformación del álbum. La fecha de entrega consta el 28 de septiembre de 1943, en conmemoración por la fundación española de la ciudad de Ibarra. Finalmente se conformaron los dos álbumes, sin embargo, en ninguno consta la fecha indicada por el Concejo Municipal. A continuación, se muestran las cartas de entrega y recepción de la colección fotográfica. Dichos documentos reposan en el Archivo Histórico de Ibarra.

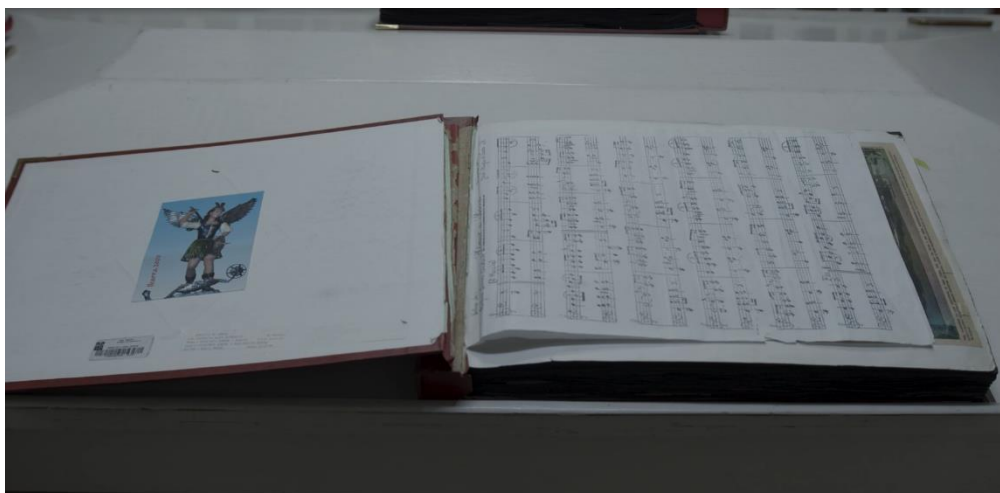
Foto 1.1. Cartas de entrega y recibido de la colección fotográfica



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

Los álbumes son grandes, pesados y desgastados, de cubierta roja, esquinas metálicas y letras doradas; son similares, con texturas y fracturas que testifican el paso del tiempo. En lo profundo de la materialidad se observa el cartón. Los fillos de las cartulinas negras dan soporte a las imágenes están doblados, otras rasgadas, varias fotografías fueron arrancadas. Las imágenes se encuentran adheridas al papel, no existe manera de revisar la parte posterior de los documentos visuales, con lo que inscripciones, fechas, lugares, personajes, notas, autores o remitentes quedan excluidos.

Foto 1.2. Interior álbum 1



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

En palabras de la antropóloga visual Elizabeth Edwards (2009), el peso y la forma material evocan el significado visual contenido en los álbumes fotográficos, la materialidad, el tiempo y la autenticidad los consagran como objetos de valor histórico, por tanto, como pruebas documentales del pasado. El blanco y negro de las imágenes, el papel desgastado, el olor del paso del tiempo, la estética de los cuerpos, los edificios, los restos y los cimientos de un territorio que se transforma aparecen como huellas del pasado.

En ese sentido, la materialidad y el registro se establecen bajo la “noción de huella”; en paráfrasis con el filósofo Paul Ricoeur (2009), los documentos se constituyen en su función mimética o en su función de refiguración. El documento del pasado, ejerce una función representativa, con autoridad documental y consagrado como fuente de consulta.

Los álbumes inician con partituras, actas, oficios, recortes de periódicos, copias de imágenes y textos. Bajo temáticas que no se relacionan con las fotografías; los álbumes se diferencian por colores, de los cordones decorativos, el peso, el grosor y la temporalidad de las fotografías. El álbum de mayor contextura se considera el más importante, de acuerdo con los documentos escritos que posee. Adicional, dicho soporte da inicio, a la narrativa cronológica de la ciudad de Ibarra y está conformado por las fotografías de mayor antigüedad.

A continuación, se describen los registros fotográficos presentes en cada álbum. Para lo cual, se identificó como: álbum 1 y álbum 2. Las primeras 24 páginas del álbum 1 son

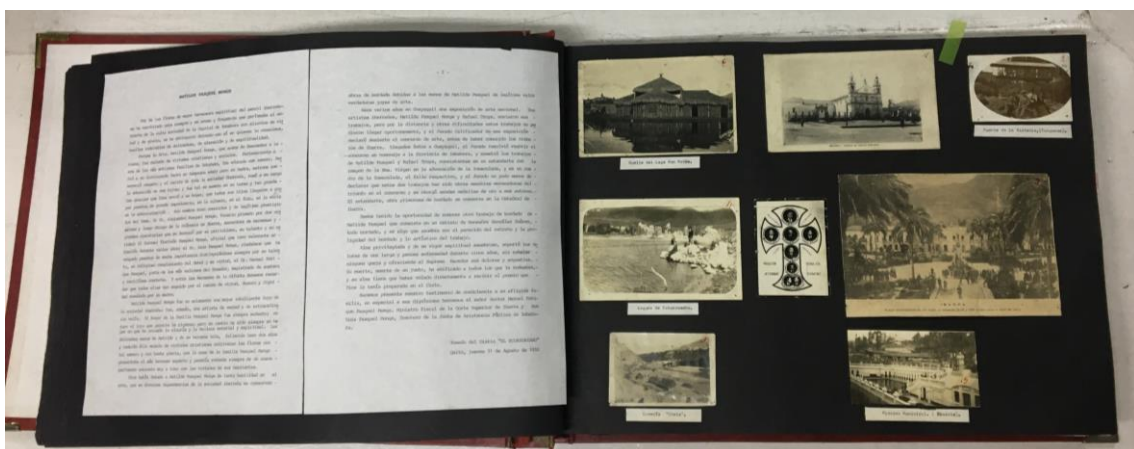
una combinación de postales y fotografías; la mayor parte conjugan la arquitectura urbana y paisajes naturales, aunque en ocasiones irrumpen retratos individuales o familiares. Existen páginas vacías, recortes de periódicos, biografías de distintos personajes de la ciudad y el total de registros fotográficos que componen el corpus del álbum son 361 imágenes. Abajo, se presentan algunas de las páginas internas del álbum que referencian lo descrito y sobre todo, evidencian las estéticas y distribución de los elementos visuales que lo caracterizan.

Foto 1.3. Recortes de periódicos álbum 1



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

Foto 1.4. Combinación de postales, fotografía y una biografía



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

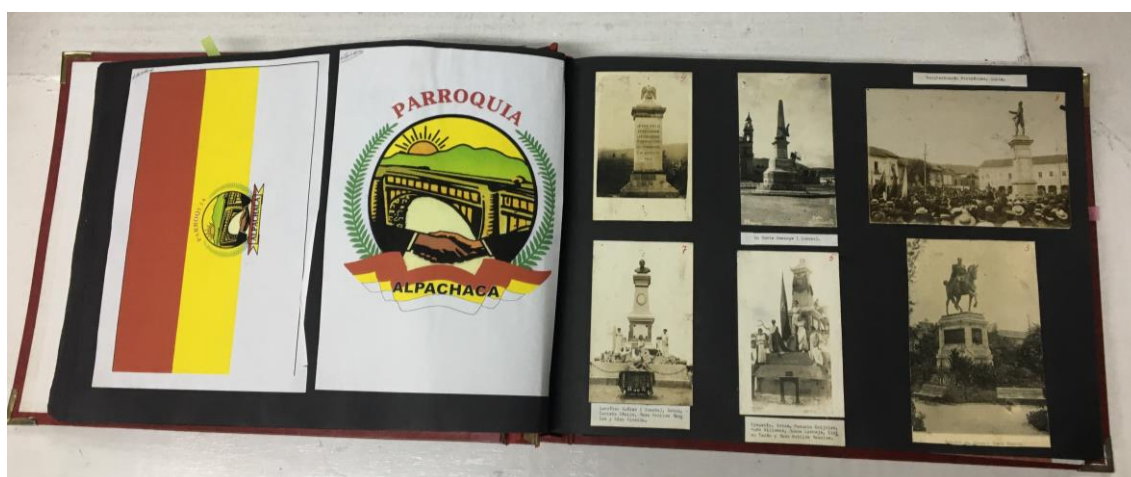
Foto 1.5. Combinación de postales de arquitectura urbana, paisajes naturales y fotografía familiar



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

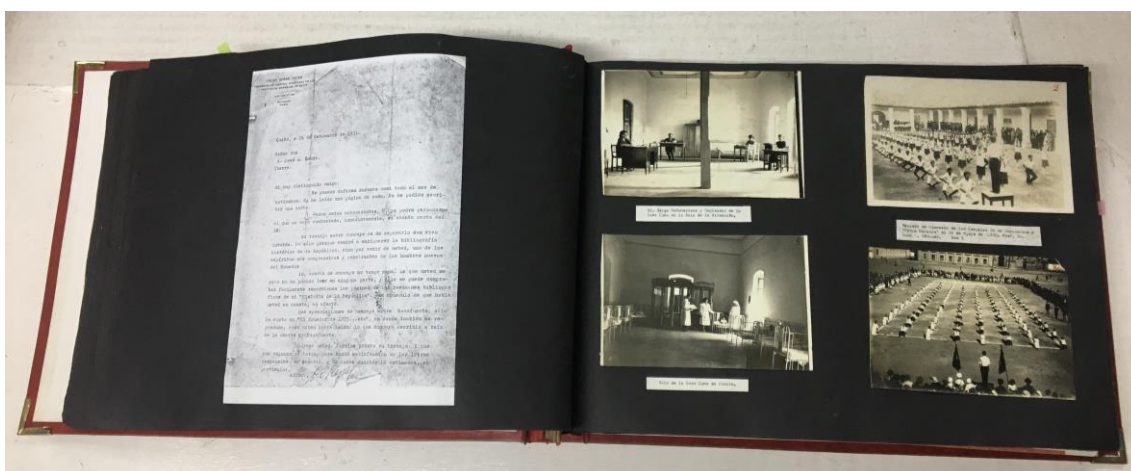
A partir de las páginas 25 hasta la 28, las fotografías de monumentos son reiterativas, en algunas ocasiones se observan mujeres y paisajes naturales. Las siguientes 5 páginas vislumbran lo cotidiano, profesiones y ocupaciones como: médicos, enfermeras, personal administrativo, profesores y estudiantes. Lo referido, se observa en los siguientes registros fotográficos.

Foto 1.6. Fotografías de monumentos, junto a una impresión



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

Foto 1.7. Fotografías de profesiones, junto a una impresión



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

De la página 34 a la página 52, la mayoría de las imágenes corresponde a hombres en diferentes actividades sociales y la llegada del ferrocarril. En esta sección, la presencia de mujeres se muestra escasa y aparecen como: esposas y madres. También son parte de algunas conmemoraciones cívicas. En adelante, hasta llegar a la página 78, las fotografías son retratos masculinos de personajes políticos, religiosos, profesores, estudiantes, combinados con recortes de revistas.

Foto 1.8. Fotografía de la llegada del ferrocarril, junto a una ampliación fotográfica

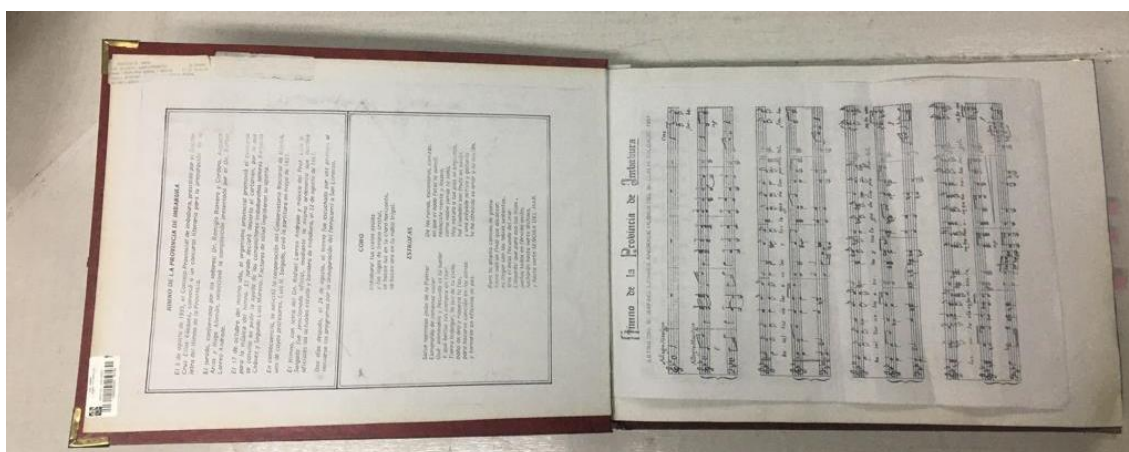


Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

A lo largo de las páginas, predomina la presencia masculina. Sin embargo, este álbum otorga una sección específicamente para mujeres. En cuanto al aspecto temporal predominan imágenes de finales del siglo XIX e inicios del XX, no siempre organizadas de una manera cronológica. Las fotografías sitúan al espectador hasta los años 20; aunque, en varias páginas se observan imágenes fuera de dicha temporalidad.

El álbum 2 es de apariencia delgada, en comparación con el primero, a pesar de constituirse por las mismas 95 páginas. Este objeto visual contiene: copias de partituras, afiches de eventos deportivos y culturales, acompañados por varias láminas educativas de presidentes constitucionales del Ecuador. Al igual que el álbum 1, además de conservar las fotografías, sirve de repositorio de todo tipo de documentos institucionales de diferentes épocas y temáticas. A continuación, se puede evidenciar el inicio del álbum 2.

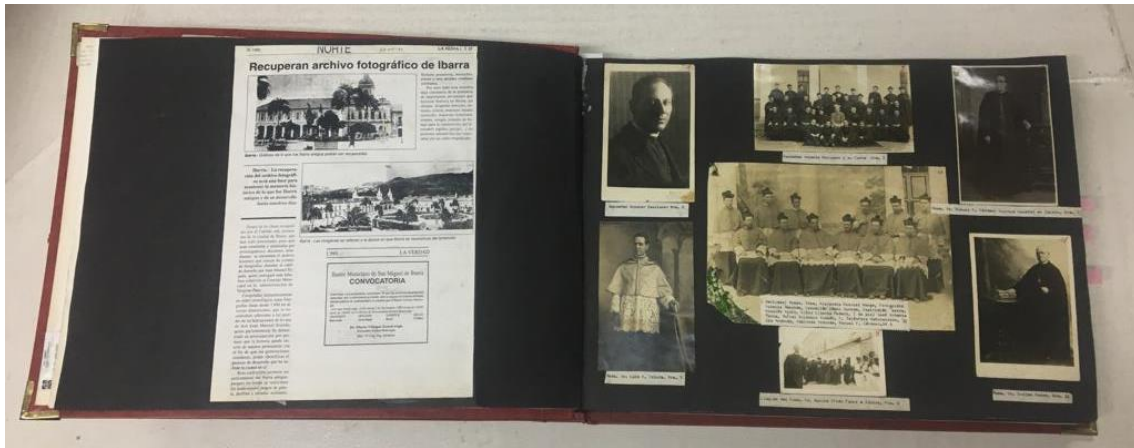
Foto 1.11. Inicio álbum 2



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

Las primeras 13 páginas tiene como eje del relato visual retratos de religiosos como: presbíteros, reverendos y padres. En menor cantidad imágenes referentes a la llega del ferrocarril, entre las cuales hay registros de mingas, construcción, desfiles y manifestaciones. En esta sección, las fotografías también integran a mujeres y población indígena. Por lo general, las temáticas de estas páginas se organizan de forma fragmentada.

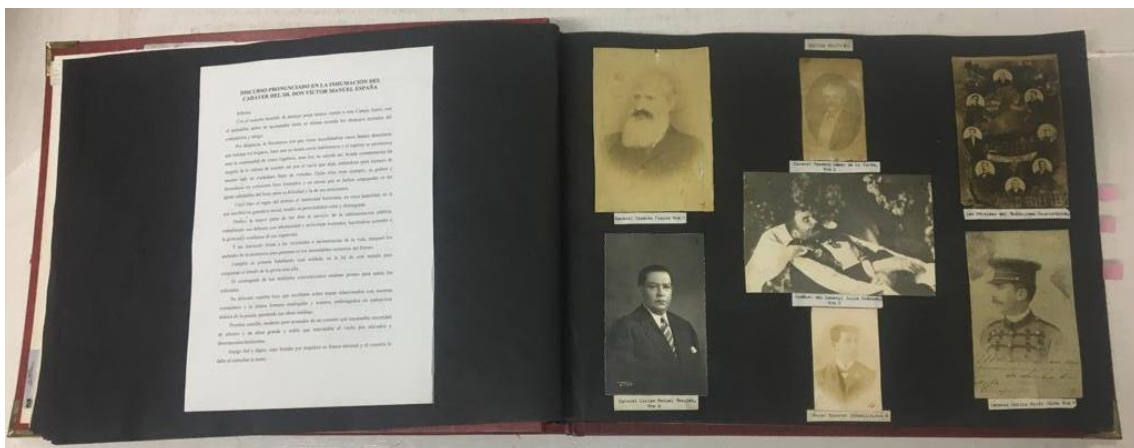
Foto 1.12. Retratos de religiosos, junto a notas de prensa



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

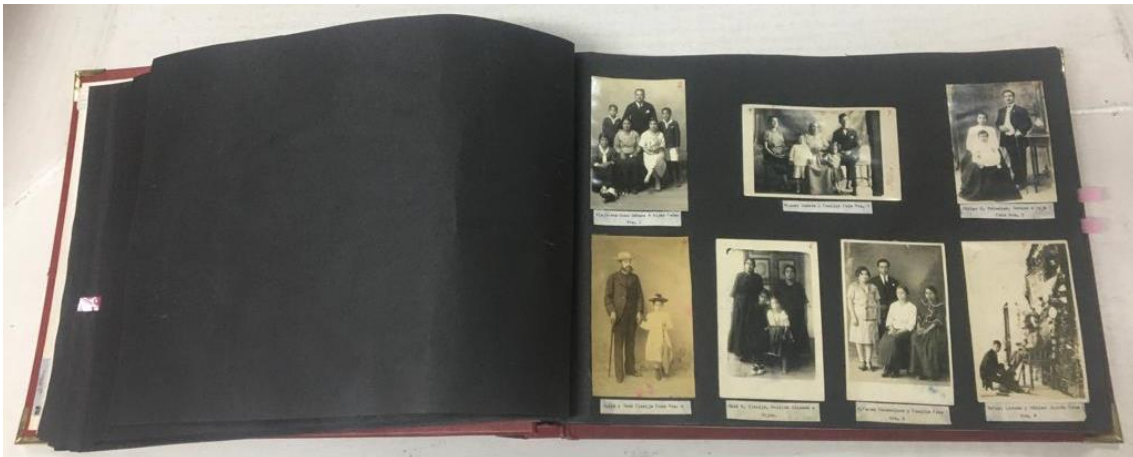
Desde la página 13 a la 32, el álbum conserva fotografías de militares, espacios públicos y privados de la ciudad; grupos de artistas, artesanos, profesores, y asociaciones de hombres. Cabe mencionar que, entre estas páginas se encuentran dos fotografías que corresponden a reinas de belleza, una de ellas es la reina de Ibarra y otra de Ecuador. Las siguientes 31 páginas son retratos de familias en estudio fotográfico y en lugares públicos.

Foto 1.13. Retratos de militares, junto a nota de prensa



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

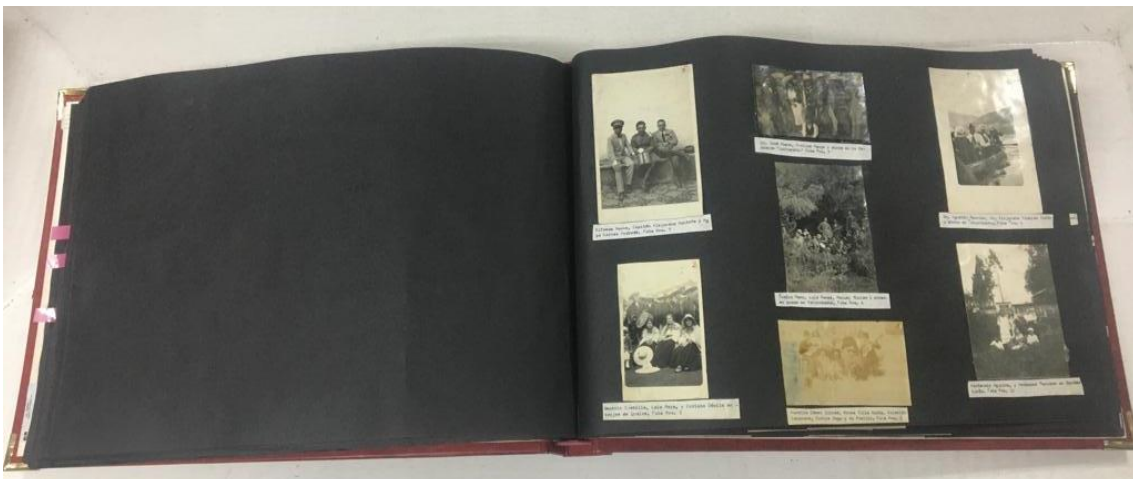
Foto 1.14. Retratos de familias



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

Desde la página 65 a la 95 las fotografías se registran la vida cotidiana, se observan grupos de personas en diferentes actividades como: deportivas, sociales y culturales, varias imágenes de celebraciones cívicas, tanto de origen hispano como indígena. Se trata del registro de una sociedad mestiza; en general, las fotografías del álbum son una representación de la vida militar, religiosa, familiar e intelectual de hombres, que se conjugan con conmemoraciones cívicas, fiestas populares, trabajos del ferrocarril, actividades cotidianas, de ocio y deporte.

Foto 1.15. Fotografías de ocio en la ciudad de Ibarra



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943).

En ese sentido, los álbumes representan las esferas visibles de la sociedad. De acuerdo al historiador Philippe Ariès (1993), las partes visibles muestran: “la historia del Estado, de la política, del derecho, del mercado económico, de las relaciones sociales, de los discursos lógicos, de la escritura, de la ideología, de la cultura erudita, del dominio de la

conciencia clara” (Ariès 1993 citado en Betancourt 2004, 128). Lo mencionado por el autor, orienta a proporcionar una representación homogénea de la sociedad ibarreña de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Se trata de la construcción narrativa de la nación que implica la representación de una clase política y económica dominante, a pesar de la estructura social fragmentada e imprecisa, debido a la organización de las imágenes en los álbumes.

En todo caso, la materialidad, el uso y el espacio posibilitan otras formas de imaginar el pasado, en un viaje por el tiempo a través de distintas miradas, épocas y estéticas. En palabras de Edwards (2009), estos objetos cumplen la función de: “activar la temporalidad (...) invistiendo al objeto de narrativa y memoria, entretejido fantasía privada, lecturas fragmentadas e historia pública” (6). A pesar de que se torna complejo comprender la organización de las imágenes e identificar claramente el relato que se propone de la ciudad de Ibarra, los álbumes permiten visualizar el pasado y entrelazar la realidad y la imaginación.

1.4.1. Leer y narrar el pasado: custodia e importancia del archivo fotográfico de Ibarra

Los álbumes fotográficos están a cargo de Richar Caicedo, ingeniero en sistemas, que llegó al Archivo Histórico del Municipio de Ibarra con la misión de digitalizar los documentos; sin embargo, los planes de gobierno de turno del año 2015, tomaron otro rumbo, y no se realizó el trabajo. A pesar de aquel suceso, en la actualidad es quien conserva y cuida los álbumes y otros documentos históricos depositados a lo largo del tiempo.

El señor Richar Caicedo, analista de documentación y archivo, funcionario público del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, señala que:

Estos álbumes son considerados ya históricos por su contenido. Muchas de las fotografías no sabemos los personajes, pero si nos hacen tener en cuenta como se vivió la época. Entonces con base a esa valoración, es lo que se puede declarar un documento histórico. Porque conserva la memoria social de esa época. Por ejemplo: los trajes, la vestidura, el corte de cabello, la compostura, el porte, ese tipo de cosas es lo que se valora en la imagen (Richar Caicedo, entrevista por la autora, 07 de noviembre de 2022).

Bajo las ideas de Caicedo, la importancia de las fotografías reside en la construcción de los cuerpos y la cotidianidad de aquella época. En ese sentido, el artista Allan Sekula

(1982) menciona que, los archivos en general resguardan: “el rastro de los cuerpos visibles, de los héroes, líderes, ejemplos morales, celebridades, como el de los pobres, minorías étnicas y mujeres” (140). Para Caicedo, la pose, la estética, la clase son los símbolos que realzan la importancia de este acervo fotográfico. Es decir, el cuerpo humano se muestra como el centro de evocación y memoria de la ciudad de Ibarra.

Según el custodio del archivo, anteriormente, no se tenía control del uso de las fotografías, la gente podía reproducir sin justificación; “reproducir sin permiso es un acto desleal para la ciudad; desde mi punto de vista personal, robo al patrimonio de la ciudad; porque la ciudad es la propietaria de estos legados históricos” (Richar Caicedo, entrevista por la autora, 07 de noviembre de 2022). Por lo tanto, bajo los preceptos de Caicedo, reproducir las fotografías de los álbumes sin objetivos claros, es desvirtuar el pasado, la historia y la memoria.

El acceso selectivo y los cuidados del encargado hacia los álbumes fotográficos los establece como si se trataran de reliquias. En palabras de Edwards (2009), las reliquias: “son portadoras de memoria o como acceso a un pasado real o ficticio, las reliquias se atesoran como la promesa de los santos” (4). Por su parte Walter Benjamin (2003) definía, como; “la manifestación irrepetible de una lejanía” (3). Los álbumes toman la categoría de objetos auténticos, únicos e incomparables, ligados al contexto de la tradición, el ritual y el culto. Para acceder a este pasado visual se requiere ciertos protocolos, permisos y formas de visualización.

En ese sentido, según el testimonio de Caicedo ¹³: “las fotografías deberían utilizarse para investigaciones serias y científicas” (Richar Caicedo, entrevista por la autora, 07 de noviembre de 2022). En ese caso el acceso se vuelve inaccesible al público en general. El permiso se otorga a quien tenga las herramientas para acercarse al pasado con el objetivo de estudiar e interpretar la historia. La reproducción debe ser justificada.

En ese sentido, el historiador Pierre Nora (2008) menciona que: “de allí la obsesión por el archivo que caracteriza a lo contemporáneo y que implica a la vez la conservación íntegra de todo el presente y la preservación íntegra de todo el pasado” (26). De esta manera, archivar se traduce en acumular vestigios, documentos, objetos, que demuestren signos visibles de aquello que fue y que podríamos necesitar recordar.

¹³ Ver al final de la tesis en la parte de anexos el consentimiento firmado por Richar Caicedo.

Por tanto, los álbumes se consagran como lugares de memoria; “como restos del pasado que bloquean el trabajo del olvido” (Nora 2008, 24). En este caso, la materialidad de la imagen y el registro visual permiten fijar e inmortalizar prácticas sociales de tiempos y espacios que en la actualidad crean nuevas narrativas sobre el pasado de la ciudad.

A pesar de que los álbumes presentan un relato visual fragmentado de la ciudad, permiten la reconstrucción incompleta de lo que ya no es, a través de unas memorias que se enraízan en la materialidad, en lo concreto, en el espacio y el uso como lugares rescatados de memorias que no habitamos, semi oficiales e institucionales, con una existencia simbólica que consagran a los álbumes como objetos patrimoniales, amparados por el Estado.

En palabras de Eduardo Kingman (2001), lo patrimonial trata el uso simbólico del pasado, desde una perspectiva unidireccional y jerárquica, productora de nostalgia que sirve para evocar la memoria con atributos de gloria que se enraízan en una forma ritualizada de recordar la ciudad. Caicedo señala que, “las fotografías poseen un valor administrativo e histórico de trascendencia para la vida social y cultural de la localidad” (Richar Caicedo, entrevista por la autora, 07 de noviembre de 2022). Por ello, los álbumes fotográficos, funcionan como soportes donde se estructura el conocimiento visual de la época.

En palabras del historiador Darío Betancourt (2004), de alguna forma las imágenes son una imposición que modifican, o en este caso forman la impresión de hechos pasados; se tratan de testimonios visuales, que son impulsos para recordar de una forma unidireccional y se establecen como recuerdos dominantes.

Por otro lado, los álbumes se encuentran bajo políticas de acceso institucional. En paráfrasis con Kingman (2012), este tipo de archivos son una forma de resguardar una memoria selectiva, donde muchos documentos son destruidos por ser considerados menos importantes, mientras que otros son conservados por su relación con el origen, comúnmente se relacionan con los procesos de organización de las instituciones. Por lo general, los archivos son considerados documentos muertos; sin embargo, continúan vigentes, como productores de amnesia social. Es decir, como una forma de coleccionar el pasado en beneficio de las ideologías dominantes las cuales establecen las políticas del olvido.

Bajo las ideas de la historiadora María Elena Bedoya (2011), los archivos llevan consigo un sello de autoridad, donde se encuentran huellas de existencias pasadas que pueden ser reconstruidas de diversas formas, esto implica la posibilidad de cuestionamientos a los usos del archivo. Es decir, comprender el archivo más allá de las apropiaciones y discursos institucionales.

Las fotografías que reposan en los álbumes del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra ofrecen la posibilidad de leer, utilizar y narrar el pasado, a partir de otros preceptos y prácticas que permitan esbozar un relato distinto, al enunciado por Manuel España. Así, se puede enunciar nuevas categorías de análisis, en este caso, centrar la mirada en la representación y los roles de las mujeres en la historia de la ciudad de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX.

Ante la escasa información bibliográfica sobre la vida de las mujeres de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, se recurrió al relato histórico de Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad de Ibarra. Para lo cual, se realizaron reiteradas visualizaciones de los álbumes y de acuerdo a información proporcionada en estas reuniones se determinó el corpus fotográfico. Posterior a ello, se indagó en documentación hemerográfica de distintos archivos y bibliotecas de Ibarra y Quito, donde se obtuvo información complementaria sobre las mujeres de la época.

Por tanto, se consideraron tres retratos fotográficos de mujeres de finales del siglo XIX y una fotografía en el espacio público de 1924, donde destaca un grupo de mujeres. Las imágenes seleccionadas están vinculadas al discurso religioso de la época y con ello se desarrolló el capítulo III, bajo el marco social de la memoria de la religión y la familia.

Para el capítulo IV, se definieron tres fotografías adicional de mujeres, vinculadas al espacio público, las cuales referencian a dos momentos históricos en la ciudad de Ibarra. La primera imagen corresponde a la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra en 1923 y las dos imágenes restantes son el registro de la llegada del ferrocarril a la ciudad en 1929. Estas fotografías permitieron dialogar y reflexionar bajo el marco social de la memoria que hace referencia a la clase social. De esta manera, la presente investigación se sitúa en el período de 1893 a 1929.

Capítulo 2. Marcos sociales de la memoria, representación y visualidad: definiciones para el diálogo entre fotografía, imaginarios y significación social del pasado

El álbum fotográfico es un “lugar de la memoria” que explora el pasado a partir de narrativas fragmentadas; también es un relato de experiencias respecto a los individuos en distintas épocas, pero de un mismo territorio. Lo cual, posibilita comprender valores y prácticas donde se configuró gran parte de la memoria visual de la ciudad, que, debido a su materialidad, es un recuerdo de significaciones compartidas de generación en generación.

Sin embargo, se trata de un artefacto de memoria selectiva que contiene borraduras y omisiones y que exalta ciertos personajes y acontecimientos, mientras se omite otros. Es una memoria limitada que sobrevive, una huella del pasado, que selecciona sucesos, momentos y personas.

A continuación, se desarrollan categorías conceptuales y metodológicas, las cuales permitirán llevar a cabo la presente investigación, en un primer momento se aborda el tema de la memoria individual, colectiva e histórica, seguido de los marcos sociales de la memoria y la fotografía como artefacto de la memoria. Después se pone a discusión el trabajo de la representación, junto con la visualidad. Finalmente se pone a consideración la economía visual de las imágenes propuesto por la antropóloga Deborah Poole (2000), y el análisis iconológico e iconográfico a partir de los postulados del historiador de la fotografía Boris Kossov (2001).

2.1. Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: aproximaciones y definiciones respecto la construcción social del pasado

La memoria es la reconstrucción fragmentada de un pasado significativo, que hurta en un tiempo y espacio distante. De acuerdo con Elizabeth Jelin (2002) “la memoria involucra referirse a recuerdos y olvidos, narrativas y actos, silencios y gestos. Hay en juego saberes, pero también emociones. Y hay también huecos y fracturas” (17). La memoria se construye sobre la base de relaciones, relatos y experiencias; y se relaciona con los afectos, el conocimiento y la comprensión de un mundo de significaciones compartidas por una comunidad de personas.

De acuerdo con el antropólogo Joël Candau (1998), citado en Mendoza (2015), indica que: “es por la memoria que las personas entienden y comprenden el mundo y

manifiestan sus intenciones con respecto a él, lo estructuran y le dotan de cierto orden y, también, le dan un sentido” (31). De esta manera, la memoria configura gran parte de la cultura, es decir, los grupos se reconocen e identifican por las memorias transmitidas mediante códigos y sentidos compartidos en un entorno social determinado.

Para el sociólogo Stuart Hall (2009), la cultura debe compartir un mapa conceptual similar, así como el mismo modo de interpretación de un lenguaje, ya que solo de esta forma las personas pueden intercambiar sentidos y significados sobre el mundo. A decir del autor, “Pertener a una cultura es pertenecer aproximadamente al mismo universo conceptual y lingüístico” (456). Por lo que, las formas culturales de la memoria permiten configurar los recuerdos e inmortalizar saberes y prácticas sociales del pasado.

En ese sentido, el psicólogo Jorge Mendoza (2015) indica que “la forma como reconstruimos cierto pretérito tiene que ver con las maneras que la sociedad proporciona a sus integrantes, es decir, son formas sociales las que delinear la manera como recordamos” (11). En consecuencia, las formas de aproximación al pasado y la memoria colectiva se determinan en el seno social, así como el olvido y las políticas que lo instauran.

La memoria colectiva es definida por Maurice Halbwachs (1950) de la siguiente manera:

[...] puede hablarse de memoria colectiva cuando evocamos un acontecimiento que ocupa un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos traído a la memoria, que lo hacemos presente en el momento en el que lo recordamos desde el punto de vista de ese grupo (Halbwachs 1950, 15 citado en Mendoza 2015, 20).

En ese sentido, la memoria colectiva es el producto de la permanencia de prácticas, discursos y significados que se transmiten en la sociedad y se mantienen en varias generaciones, ya que los seres humanos no recuerdan de forma individual, sino que lo experiencial se determina por una relación contextual, de grupo.

Retomando las ideas de Halbwachs (2004), cada ser humano lleva un bagaje de recuerdos, que pueden acrecentar a partir de la relación con otras personas o artefactos, pues la mayor parte de la memoria individual se trata de una memoria reproducida que pertenece a una experiencia social colectiva, conformada a través del tiempo, que se refuerza en discursos, narraciones, objetos, rituales y conmemoraciones.

Por su parte, Jelin (2002) menciona que toda narrativa del pasado implica una selección, lo cual conlleva varias omisiones. En ese sentido, la memoria se vuelve selectiva debido a que se produce sobre relaciones sociales de poder, donde las borraduras son parte de una política de olvido que impiden la recuperación de memorias en tiempos futuros. Por ejemplo, los relatos nacionales, que resaltan ciertos personajes, eventos y ocultan acciones de otros.

La memoria se remite en parte a la transmisión de información que un grupo de personas considera relevante para su entorno social. En tanto, la memoria se encuentra limitada por el espacio, el tiempo y las convenciones sociales de los grupos a los que pertenece. Son estos los que determinan que es memorable, siendo la colectividad, quien otorga importancia y atribuye un significado compartido.

Al respecto Jorge Mendoza (2015) define que, el recuerdo es social y trata de evocar un pasado común que sobrevive en la conmemoración de acontecimientos previos a la experiencia personal, que incorpora vivencias transmitidas por otros individuos. Al respecto, la memoria necesita de soportes para la estancia de experiencias pasadas en el presente.

De acuerdo con Jelin (2002), la memoria es un proceso subjetivo anclado en experiencias, en marcas simbólicas y materiales, donde los sentidos se construyen y cambian en relación y diálogo con otras personas. Los recuerdos individuales se construyen en el lugar social de lo común, es decir, al interior de la cultura, donde las experiencias se superponen y se impregnan unas de otras.

En palabras de Paul Ricoeur (1999), la memoria se encuentra: “inscrita en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos” (17). Donde la significación y permanencia de los recuerdos depende del grado de dinamismo con el que se evoca. Es decir, la insistencia de un acto posibilita recuerdos permanentes en una sociedad.

Ante lo expuesto, Paul Ricoeur (1999) indica que:

la memoria colectiva solo consiste en el conjunto de huellas dejadas por los acontecimientos que han afectado al curso de la historia de los grupos implicados que tienen la capacidad de poner en escena esos recuerdos comunes

con motivo de las fiestas, los ritos y las celebraciones públicas (Ricoeur 1999, 19).

De tal forma, la memoria puede vincularse por encima de intervalos de tiempo distantes al presente y enfocarse directamente en un acontecimiento específico; es decir, la memoria cumple la función de configurar identidades sociales. En ese sentido, los individuos seleccionan ciertos hitos, que lo ponen en relación con la memoria de otros. Lo cual involucra resaltar rasgos comunes y diferentes para definir los límites de la identidad.

Al respecto Jelin (2002), indica que la memoria y la identidad están íntimamente relacionadas, puesto que, la constitución de la memoria implica un vaivén que fija ciertos parámetros de identidad como la nacionalidad, el género, o la política que comúnmente se encuentran anclados a los discursos sociales que rigen diferentes momentos en el tiempo.

Cabe recalcar que la memoria se construye por los intereses de un colectivo y las formas de recordar de cada individuo, por lo que puede cambiar e instaurar otras formas de evocar el pasado que se localizan e identifican a un determinado grupo de la humanidad. Los recuerdos pueden reconstruirse en todo momento, debido a que se encuentran compuestos de recuerdos de otras personas, documentos, objetos y materialidades, que al mismo tiempo se alimentan de experiencias propias, lo cual atiende a diversificar las formas de recordar el pasado.

2.2. Los marcos sociales de la memoria: aproximaciones y perspectivas para un diálogo conceptual

Los recuerdos se construyen en lo colectivo, en el intercambio y el diálogo social. Mendoza (2015) propone que la memoria debe comunicarse y para que ello ocurra, es necesario que los recuerdos se contengan, se fijen y que se establezcan en el tiempo social como un punto de apoyo. A este principio Halbwachs (1925) lo denominó como marco social, noción que permite el acceso a los recuerdos y posibilita la reconstrucción de la memoria colectiva.

Para el autor francés, los marcos sociales sirven como puntos de referencia para la reconstrucción de la memoria pasada. Es decir, marcan momentos en un espacio/tiempo atravesados por temáticas específicas que representen corrientes de pensamientos y experiencias individuales y colectivas. Halbwachs (2004) indica que: “estos marcos son

precisamente los instrumentos que la memoria colectiva utiliza para reconstruir una imagen del pasado acorde con cada época y en sintonía con los pensamientos dominantes de la sociedad" (10). De esta manera, la memoria se construye mediante un proceso de clasificación donde los recuerdos son ordenados y puestos en relación unos con otros.

Según Jelin (2002, 20), en diálogo con Halbwachs, los marcos de la memoria son; “portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores”. Es decir, la comprensión del mundo para un individuo se encuentra influenciada por los valores, prácticas y creencias de una colectividad. El marco social es percibido como una experiencia colectiva y no mediante una cuestión personal.

Por otra parte, Mendoza (2015, 29) indica que los marcos sociales de la memoria son: “sistemas lógicos, de sentido, de significado, cronológicos, topográficos que inscriben el recuerdo en ellos; son un sistema que posibilita el “acceso” al pasado significativo”. Por tanto, permiten traer recuerdos al presente, reconocerlos y volverlos accesibles, donde se posibilitan la reconstrucción a través de diferentes enfoques, intereses y necesidades del grupo. Los seres humanos necesitan ubicarse, reconocerse e identificarse con su grupo y contexto social como parte de su construcción cultural e identitaria.

Los marcos de la memoria se establecen como una continuidad indivisible, esta noción permite que los recuerdos se distribuyan y organicen en diferentes niveles de sentido, permiten la continuidad de la memoria entre pasado y presente, donde los recuerdos no se presentan como imágenes separadas, al contrario, se encuentran encadenadas, es decir, continuidad de una a otra.

Ante lo descrito, pueden considerarse los marcos sociales como: “nociones más o menos lógicas y lógicamente encadenadas, que permiten la reflexión, y como unas representaciones enriquecidas y concretas de acontecimientos o personas, localizadas en el tiempo y en el espacio” (Halbwachs 1925, 380 citado en Mendoza 2015, 38). Con lo cual, su enunciación y descripción estará determinada por relaciones contextuales, históricas, políticas o culturales.

En general, la memoria se establece en el espacio, el tiempo y el lenguaje como puntos de anclaje fijos para evocar un recuerdo. Mendoza (2015) menciona que el tiempo se traduce a fechas particulares, el espacio como lugares atravesados por la experiencia

humana, es decir vividos y significativos. La fecha y el lugar otorga la sensación de orientarse a través del tiempo, mientras que el lenguaje posibilita la forma de comunicación de los acontecimientos que marcaron la vida de un grupo.

2.2.1. Los marcos generales de la memoria y las formas colectivas del pasado: lugar, tiempo y lenguaje

El lugar es inscripto y simbolizado, se trata de un espacio antropológico que determina: “la posibilidad de los recorridos que en él se efectúen, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza” (Auge 1992, 86-87 citado en Mendoza 2015, 48). Por tanto, el lugar es un soporte material y punto de anclaje entre las generaciones del pasado y el presente, cuyo objetivo es la cohesión grupal a nivel ideológico y práctico.

Es decir, el lugar habla en virtud de quienes lo habitaron, donde las experiencias se guardan para después rastrearlas. Los lugares son la representación material y simbólica de la memoria. En ese sentido, Halbwachs (1941) indica que los grupos fijan su cultura y condiciones de reproducción social en materialidades de las cuales hacen uso para no olvidar (Halbwachs 1941 citado en Mendoza 2015).

En concordancia con el mismo autor, el tiempo se presenta como un medio continuo que entrelaza el pasado y el presente. La temporalidad no es lineal, se trata de un tiempo sentido y significado, que se enraíza en fechas para conmemoraciones posteriores, incluso para generaciones que aún no se encuentran presentes. El tiempo es real en la medida de que tenga un contenido, es decir que ofrezca acontecimientos del pasado personal y colectivo.

Cabe mencionar que el tiempo social no es único, es diverso, de acuerdo a las significaciones culturales establecidas por cada grupo humano. En palabras de Mendoza (2015) el tiempo social es: “acordado, expresa creencias, valores, ideas, costumbres que tiene una colectividad” (66). El tiempo es construido y relativo, se acopla a las convenciones sociales de cada colectivo que de cierta forma permite la organización de la vida social.

La memoria necesita como soporte un sistema conceptual y lingüístico común, que permita fijar y transmitir conocimientos sobre el pasado. A través del lenguaje compartido, la memoria se sostiene en narraciones y prácticas sociales. Ricoeur (1999) menciona que: “la mediación lingüística no puede inscribirse en un proceso de derivación a partir de una conciencia originariamente privada. De entrada, es de

naturaleza social y pública” (20). Es decir, las experiencias humanas sobre el mundo necesitan de un lenguaje común para sobrevivir al tiempo.

Por tanto, el lenguaje se impone como una entrada común hacia la memoria colectiva. De acuerdo a Ricoeur (1999, 21) el lenguaje determina el sentimiento de pertenecer a un grupo, que se teje entre relaciones intersubjetivas y la objetivación de comunidades específicas, con lo que, la memoria colectiva se forma a partir de recuerdos personales, colectivos y subjetivos de acontecimientos que marcan el paso del tiempo.

El lenguaje se establece como marco central. Halbwachs (1950 en Mendoza 2015) señala que: “...el lenguaje sea oral, pictográfico o escrito, con él se construyen, se mantienen y transmiten los contenidos y significados de la memoria” (70). El lenguaje como marco general y como artefacto, permite la continuidad entre experiencias del pasado y actuales.

2.2.2. Marcos locales de la memoria: la religión, la familia y la clase

Por otra parte, existen marcos menos extendidos, más concretos, como la familia, la religión o la clase social, la música, los afectos, entre otros, que dan sentido a las rememoraciones tanto individuales como colectivas. La religión, comúnmente se alimenta de formas ritualizadas que simbolizan a Dios y a los santos; estos ritos se mantienen como recuerdos debido a una práctica que se nutre por la conmemoración, es decir por la repetición que se transmite de generación en generación. Halbwachs argumentó que; “los ritos originalmente respondían a la necesidad de conmemorar un recuerdo religioso (Halbwachs 1925, 296 citado en Mendoza 2015, 39).

La clase social, como marco local de la memoria, trata de identificar a una u otra clase social, a través de dinámicas y actividades comunes que distinguen a un sector específico. La intención radica en que, cada persona pueda percibir sentimientos, actitudes y concepciones de su condición de clase con un pasado propio como grupo.

Otro marco local es la familia, definido históricamente como el primer espacio social donde se presentan las experiencias y significaciones sobre el mundo. La memoria se construye a través de lazos de parentesco, donde prima la transmisión de recuerdos que marcaron la historia del grupo familiar. Por ejemplo, “existen épocas, sucesos, fechas, personas que la familia coloca en el primer plano de su historia y que los impone con mayor fuerza a sus miembros” (Halbwachs 1925, 190 citado en Mendoza 2015, 41). Al igual que en todos los grupos, la memoria se impone a los intereses tanto personales

como colectivos. A menudo los mayores son quienes asignan lo que tiene trascendencia recordar.

Por tanto, los marcos globales y locales son los encargados de ordenar, en cierta medida, los recuerdos del pasado que buscan la comprensión desde las necesidades del presente. En palabras de Mendoza (2015), la función de los marcos sociales radica, en la posibilidad de exploración del pasado, la recuperación de momentos, experiencias y sitios. En ese sentido, la reconstrucción de los hechos pasados se presenta como procesos subjetivos vinculados a experiencias y marcas simbólicas que identifican a un grupo de personas.

2.3. Los artefactos de la memoria en la significación social del pasado

La memoria no solo se encuentra en el tiempo, espacio y lenguaje, se fija a través de distintas materialidades. Se sostiene en objetos o artefactos producidos por el ser humano que a menudo comparten sentidos y significados. Según Mendoza (2015), los artefactos son: “una especie de almacenes de acontecimientos significativos, que permiten comunicar a *pos- teriori* lo que aconteció en tiempos pretéritos” (79). Los mismos, posibilitan localizar recuerdos y afectos, por lo general, contienen experiencias y sentidos que ofrecen una imagen del pasado, que a través del tiempo se modifican.

En ese sentido, Appadurai (1986) menciona que los objetos son: “la sustancia de la cultura material” (21). Dicho de otro modo, el significado atribuido a los artefactos, son conferidos por la acción humana, debido a sus formas, valor, usos y trayectorias. Desde este punto de vista, los artefactos se encuentran marcados culturalmente por el tiempo. Por tanto, se convierten en contenedores de experiencias humanas que se encuentran bajo la lógica del intercambio, no necesariamente monetaria.

Por su parte Vygotsky (1930 citado en Mendoza 2015) define a los objetos como una mediación entre el ser humano y su entorno. Es decir, artefactos que contienen y comunican situaciones y afectos significativos para un grupo social. Se trata de cosas que posibilitan a la memoria situarse y reconstruir el pasado desde perspectivas individuales o colectivas. Por tanto, la memoria se va edificando a través de artefactos.

Sin embargo, no todos los objetos han sido creados especialmente para recordar. Es el tiempo, el uso y los afectos lo que determinan las memorias que se contienen y lo que significan; se trata de la inscripción de experiencias que guardan una imagen significativa de lo sucedido que se conserva y se transmite en diferentes épocas. Los

objetos traen consigo impregnado el paso del tiempo, por tanto, diversas significaciones humanas. En palabras de Baudrillard (1969):

Los objetos son, aparte de la práctica que tenemos, en un momento dado, otra cosa más, profundamente relativa al sujeto, no sólo a un cuerpo material que resiste, sino un recinto mental en el cual yo reino, una cosa de la cual yo soy el sentido, una propiedad, una pasión (Baudrillard 1969, 97).

Por tanto, la materialidad del objeto no impone significados a partir de su constitución, sino que son los grupos sociales a través del tiempo los que determinan las significaciones. Se trata de recuerdos enmarcados socialmente en la forma material de un artefacto que define las formas de la memoria colectiva y por consiguiente establecen lo que se debe recordar. En diálogo con Appadurai (1986), los objetos encarnan discursos históricos, estéticos, políticos atravesados por convicciones y valores que moldean la percepción humana del pasado.

Es importante señalar la función de los objetos antiguos, debido a que la presente investigación toma como referencia de estudio artefactos visuales del pasado.

Parafraseando a Baudrillard (1969), los objetos antiguos atienden a la nostalgia, al testimonio y al recuerdo evocando un orden tradicional y simbólico bajo la posibilidad de un relato que se reconstruya de manera inexacta entre la realidad y la imaginación con referencia a un pasado del que no se fue parte.

En palabras del mismo autor: “no es el tiempo real, sino que son los signos, o indicios culturales del tiempo, lo que se recupera en el objeto antiguo (84). Se trata de objetos que se instauran bajo una presencia auténtica. Por consiguiente, se trata de una forma de inmortalizar precedentes de un proceso simbólico e imaginario de una colectividad que perdura, pero al mismo tiempo puede transformarse y significar de distintas formas.

Mendoza (2015) indica que, los objetos de la memoria “tienen larga historia, y de acuerdo con sus tiempos y condiciones se van modificando, no así su intención, que en todo momento es comunicar para no caer en el olvido” (92). Se trata de objetos que a través del tiempo crean significaciones según su utilidad o afectos. Cada individuo o grupo social dota a los artefactos sentidos y valores compartidos. Por tanto, existen objetos que traen consigo experiencias, memorias de vidas pasadas que posibilitan el trabajo del recuerdo, ya que permanecen, contienen y significan.

2.3.1. La fotografía como artefacto de la memoria y evidencia del pasado

La antropóloga Elizabeth Edwards (2009) establece la relación entre: la fotografía y la memoria, pues estas dos categorías se fusionan a través de la materialidad. La imagen se considera un objeto socialmente destacado para dar significado, contemplar y recordar el pasado; es decir, para contener lo fugaz, encapsular una expectativa cultural y crear memoria.

Por lo tanto, la fotografía se convierte en un objeto de recuerdos y silencios que estructuran la memoria y el olvido de una sociedad determinada.

Las fotografías son quizás el foco más omnipresente e insistente de la memoria de los siglos XIX y XX. La fotografía infunde casi todos los niveles de la memoria, incluso aquellos de los que no forma parte directamente. Constituyen un “metavalor” de la construcción de la memoria, sus tentáculos se extienden, desdibujando y construyendo una memoria en su propia imagen insistente (Edwards 2009, 331).

En ese sentido, la materialidad de la imagen se aprecia desde su valor de registro y de objeto material que persiste en el tiempo, cuya principal función se basa en el recuerdo; la fotografía por lo general se encuentra vinculada a las formas sociales de ver y representar un espacio/tiempo del pasado. Según Edwards (2009), la fotografía y la memoria se vinculan, lo que determina “su función como objeto socialmente destacado (...) para dar significado y crear el foco para la memoria y la evocación” (1). De esta manera la fotografía se entiende como la dualidad entre materia y registro, cuya función posibilita la reconstrucción del pasado.

A su vez, el semiólogo y filósofo Roland Barthes (1989) señala que la fotografía es: “un *médium*, en una nueva forma de alucinación: falsa a nivel de la percepción, verdadera a nivel del tiempo” (62). El autor destaca que la fotografía puede mentir sobre las representaciones, pero jamás sobre su existencia, es decir sobre su fuerza constativa, como evidencia del pasado. La fotografía aguarda un momento en espacio y tiempo de la vida humana, donde los detalles permiten una descripción y reflexión sobre el tiempo, las prácticas y los cuerpos.

La fotografía es un certificado de existencia que inmoviliza al tiempo, donde se encuentra atascado; en la fotografía nada se puede transformar, es la esencia misma de la detención. En palabras de Barthes (1989): “la fotografía es un testimonio seguro, pero fugaz” (144). Dicho de otro modo, la fotografía revela detalles que caracterizan

conceptos y prácticas sociales de un espacio/tiempo específico, posibilita una descripción de acontecimientos importantes para una persona o colectividad.

Por una parte, la fotografía como objeto se percibe de acuerdo a los materiales y técnicas que le dieron una forma externa y física. A su vez, este objeto visual es individualizado por la imagen registrada en un momento histórico específico. En palabras del historiador y fotógrafo Boris Kossoy (2001) propone que: “toda fotografía es un residuo del pasado. Un artefacto que contiene en sí un fragmento determinado de la realidad registrada fotográficamente” (38). Lo cual vuelve al campo fotográfico un espacio de reconstrucción, respecto a las ausencias del presente.

En ese sentido Kossoy (2001) indica que: “la fotografía reúne un inventario de informaciones acerca de aquel preciso fragmento de espacio /tiempo retratado, constituye una fuente histórica” (38). Por tanto, la imagen fotográfica, a través de la materia y su expresión visual, ofrecen la posibilidad de identificar nuevas informaciones para el análisis e interpretación de la vida histórica y cultural.

Ante lo definido, la fotografía se convierte en un objeto revelador de informaciones; pero también detonador de memorias, que permite identificar detalles sobre el pasado. La fotografía se establece como huella de existencias y experiencias culturales pasadas que debido a su función mimética se relaciona con lo real, como evidencia documental, por tanto, como un instrumentos de investigación social.

La fotografía ofrece testimonios de algunos aspectos de la realidad pasada. Peter Burke (2005) menciona que la imagen además de representar acontecimientos políticos, tendencias económicas y estructuras sociales también evidencia: “la historia de las mentalidades, la historia de la vida cotidiana, la historia de la cultura material, la historia del cuerpo” (11). Las fotografías pueden dar cuenta de lo que permanece y cambia, conocer los sistemas de pensamiento, de una determinada época y lugar.

2.4. Representación, visualidad e imaginario simbólico entorno a los sentidos de la memoria fotográfica

Las imágenes son una guía para el estudio del pasado, permiten reconstruir sistemas de significación de tiempos lejanos y se instauran como testimonio-registro. La fotografía como un artefacto de la memoria guarda aquello que se decidió registrar en determinadas circunstancias; como también brinda la posibilidad de que, experiencias se preserven, y permitan plantear nuevas cuestiones sobre un pretérito social y cultural.

Por ello, la fotografía es un medio, una forma de lenguaje compartido que funciona a través del trabajo de la representación. Según el sociólogo Stuart Hall (2010), la representación se relaciona con el lenguaje común, es decir, se traduce al intercambio de palabras, sonidos, e imágenes. Cualquier expresión que funcione como signo, y que se encuentre fijada por un código, puede establecer una conexión entre el concepto y las formas del lenguaje al interior de una cultura; para que los integrantes de un grupo social comprendan su significación.

Hall (2010) indica que el trabajo de la representación se trata de un proceso constructor, que integra un enfoque semiótico, y un enfoque discursivo. El primero comprende el sistema de conceptos e imágenes creados en el pensamiento de cada individuo, que no solo se refiere a gente u objetos materiales, también forma conceptos abstractos ficticios que son transmitidos a través de un lenguaje común.

En palabras de Saussure (citado en Hall 2010) define que: “el punto principal es que el sentido no está inherente en las cosas, en el mundo, es construido, producido. Es el resultado de una práctica signifiante: una práctica que produce sentido, que hace que las cosas signifiquen” (466). Por tanto, los significados sociales son un práctica constante, es decir un intercambio de sentidos sobre el mundo.

Por otra parte, Hall (2010) toma de referencia el concepto de discurso, propuesto por Foucault. Este autor menciona que el proceso de representación se constituye a partir de una base discursiva que, por lo general, se encuentra vinculada a las instituciones que determinan las dinámicas de las personas al interior de una sociedad. Los discursos humanos sobre el mundo imponen las formas de relacionarnos y hacen posible que las cosas signifiquen a través de conocimientos institucionalizados que se construyen de acuerdo a los intereses de los poderes económicos, políticos y religiosos. Conocimientos que con el paso del tiempo se transforman, se mantienen o se olvidan. En ese sentido, el discurso se encuentra anclado a intereses temporales de instituciones que dirigen el rumbo de la humanidad.

El significado que adquieren los objetos, personas e ideas son cambiantes y operan bajo un pacto social. Según el concepto semiótico propuesto por Saussure en Hall (2010) es importante comprender que el significado y signifiante operan como marcador de diferencia conceptual para crear sentido, mientras que Foucault en Hall (2010) establece que la representación es la conjunción entre saber y poder.

Bajo los conceptos propuestos por ambos autores, Hall (2010) define la representación de la siguiente manera:

Somos nosotros –dentro de las culturas humanas– los que hacemos que las cosas signifiquen, los que significamos. Los sentidos, en consecuencia, siempre cambiarán, de cultura a cultura y de período a período. No hay garantía de que un objeto de una cultura tenga un sentido equivalente en otra, precisamente porque las culturas difieren, a veces radicalmente, una de otra en sus códigos, la manera como inventan, clasifican y asignan sentido al mundo (Hall 2010, 493).

Ante lo citado, la representación trata de producir sentido en el momento que se establecen vínculos sociales al interior de cada cultura; es decir, el significado, la forma de comprender el mundo, que se encuentra anclado a grupos sociales específicos que compartan un mismo universo cultural. Por lo tanto, los sistemas de significaciones se encuentran limitados y reducidos al mundo que cada ser humano conoce y practica.

Por su parte, el filósofo Henri Lefevre (1983), indica que, la representación, es un proceso donde se pueden modificar significados, así como omitirlos, “es una etapa, un nivel, un momento del conocimiento” (21), se trata de reflexiones contextuales que se construyen en un tiempo y espacio determinados, entre lo sensible, la abstracción, los conceptos y las ideas, es decir la esfera de la representación, que en ocasiones puede ser constitutiva de trampas, engaños e ilusiones institucionalizadas desde el poder.

Es a veces un hecho o fenómeno de conciencia, individual y social, que acompaña en una sociedad determinada (y una lengua) tal palabra o tal serie de palabras, por una parte, y por otra tal objeto o constelación de objetos. Otras veces es una cosa o un conjunto de cosas correspondiente a relaciones que esas cosas encarnan conteniéndolas o velándolas (Lefebvre 1983, 23).

Según el autor, las representaciones no se dividen en verdaderas y falsas, sino en estables, móviles y en estereotipos incorporados que no pueden reducirse al lenguaje oral y escrito, deben intervenir otros elementos que sean comprendidos en el interior de una cultura, pueden ser símbolos, gestos o imágenes que en suma den paso a la representación de la realidad, como mediaciones culturales que interpreten la vivencia y la práctica social, pues, el signo y la significación a nivel de la palabra se desprende de las cosas y del conocer, para volverse autónomos, y enmarcarse en situaciones sociales específicas.

A tono con Lefevre (1983) Elisenda Ardevol y Nora Muntañola (2004) mencionan que, la representación es una abstracción del entorno, que implica una recontextualización del objeto. Por tanto, el significado del objeto representado lo produce una valoración e interpretación individual, a través de una conciencia subjetiva que contiene una intención en concordancia con un contexto y campo de conocimiento. En ese sentido, las imágenes fotográficas se traducen a signos que se entienden como representaciones, formas culturales engendradas en relaciones sociales.

De acuerdo a las autoras, el trabajo de la representación desde una mirada antropológica hacia las fotografías, requiere una postura frente a ellas, es decir una forma de ver, pues, “el valor no está en su calidad estética como obra de arte sino en el conocimiento que el etnógrafo genera a partir del estudio, producción y análisis de estas” (20). Puesto que, las fotografías no son una reproducción fiel de la realidad, o un registro objetivo, la significación que se le otorga es el producto de una relación entre el investigador, lo que se investiga y los medios técnicos que proporcionan un discurso de lo que se pretende estudiar.

La fotografía es mucho más que una imagen, entendida como una copia o reproducción del mundo real, es un espacio de negociación de poder y de identidades, un espacio de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación intercultural, un vínculo social, un medio de descubrimiento, un campo de experimentación. (Ardevol y Muntañola 2004, 23)

La fotografía como objeto de representación induce a formas distintas de conocer la realidad, que a través de su contextualización y de su relación con otros documentos que la anclan a un marco interpretativo, la convierten en un vehículo de experimentación y descubrimiento, donde la significación que se le otorga depende de un espacio, tiempo e intereses específicos, esta mediación no es imparcial ni generaliza un conocimiento, puesto que permite obtener un tipo de datos y omitir otros.

De acuerdo con la antropóloga Deborah Poole (2000), la representación se concibe como un acto de ver y representar, se establece como una forma de organizar la comprensión del mundo, donde los estatutos de la visión entran en juego y los sentidos y significados, a menudo, se establecen de acuerdo a relaciones sociales de poder, es decir, se construyen como producto de discursos e ideas dominantes sobre el orden y el rumbo de las sociedades.

En palabras de la autora se define lo siguiente:

El ver y el representar son actos "materiales" en la medida en que constituyen medios de intervenir en el mundo. No "vemos" simplemente lo que está allí, ante nosotros. Más bien, las formas específicas como vemos -y representamos- el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste y, al hacerlo, creamos lo que ese mundo es. Igualmente, es allí donde la naturaleza social de la visión entra en juego, dado que tanto el acto aparentemente individual de ver, como el acto más obviamente social de la representación, ocurren en redes históricamente específicas de relaciones sociales (Poole 2000, 15).

De esta manera, la visión se convierte en un problema de actores sociales y sociedades que la producen, sobre discursos abstractos, sistemas de signos e ideologías, pues los regímenes discursivos tienen una presencia constitutiva e incluso material en la historia. Poole (2000) indica que, es importante fijar la atención en las formas donde los discursos se entrecruzan con relaciones económicas y políticas específicas.

Poole (2000) menciona que, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, en países no europeos, la función utilitaria de la fotografía estuvo trazada básicamente por la relación entre fotografía y los discursos occidentales sobre la raza. La misión civilizatoria de la imagen en las nacientes sociedades republicanas ayudó a: “modelar la manera específica de autoimaginación, la estética personal y los elementos de estilo que llegarían a caracterizar a las burguesías de diferentes partes del mundo” (2000, 141). La imagen visual permitió la expansión de la política de juzgamiento colonial sobre cuerpos no europeos, a partir de un cálculo estético, fundamentado en principios de tipificación, comparabilidad y equivalencia avalados por discursos científicos.

La fascinación científica y voyeurística de los grabados, y en especial de las fotografías de gente y lugares no-europeos que circuló en la Europa del siglo XIX, estaba relacionada en parte con las formas en las cuales su naturaleza material de objetos visuales dio soporte a la -emergente- idea de raza como un hecho material, histórico y biológico. La teoría racial construyó sus clasificaciones comparando a unos individuos con otros y luego clasificándolos (Poole 2000, 24).

La fotografía permitió elaborar categorías raciales que comparaba a los individuos con el propósito de asignarles una identidad y posición social. Claramente, las formas de ver y representar están condicionadas por la formulación de discursos que comúnmente son

disposiciones de las instituciones y los poderes económicos y políticos. Por tanto, el proceso visual, el ver y representar permite clasificar, describir y subordinar.

Este proceso se caracteriza por marcar la diferencia y funciona bajo un sistema de separación. Según Hall (2013), se trata de un modo de exclusión, entre lo aceptable socialmente, lo que lleva a fijar límites simbólicos que dan paso a la creación de estereotipos al interior de una sociedad que tiende a invisibilizar y expulsar lo que no encaja.

Así caracteriza el autor, lo enunciado en el párrafo precedente:

La estereotipación es, en otras palabras, parte del mantenimiento del orden social y simbólico. Establece una frontera simbólica entre lo “normal” y lo “desviante”, lo “normal” y lo “patológico”, lo “aceptable” y lo “inaceptable”, lo que “pertenece” y lo que no pertenece o lo que es “Otro”, entre “internos” y “externos”, nosotros y ellos. Facilita la “unión” o el enlace de todos nosotros que somos “normales” en una “comunidad imaginada” y envía hacia un exilio simbólico a todos ellos –los “Otros”– que son de alguna forma diferentes, “fuera de límites” (Hall 2013, 443).

El estereotipo reduce, esencializa y fija la diferencia; por lo general y como lo señala Hall (2013) tiende a ocurrir donde existen desigualdades de poder, que usualmente es dirigido hacia comunidades subalternas como un ejercicio de violencia simbólica a través de las prácticas representacionales. Por tanto, las formas de representar el mundo, también definen las relaciones de poder y sus tramas históricas y políticas.

En este caso el acervo fotográfico encaja en esta descripción, ya que, históricamente, la ciudad fue poblada por tres discursos de raza como: la blanca/mestiza, indígena y afrodescendiente; quienes son excluidos de la memoria visual de la ciudad, por tanto, los álbumes proponen una forma de ver y representar el territorio desde una mirada nacionalista, de una comunidad imaginada, monoétnica, jerárquica y patriarcal.

2.5. Análisis antropológico de la imagen: aproximación metodológica para una lectura social de los registros fotográficos sobre mujeres en los álbumes del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra

De acuerdo a Elisenda Ardevol y Nora Muntañola (2004) “El conocimiento antropológico no es autoevidente en las fotografías, pero es implícito en la forma de mirar del etnógrafo y en su contextualización de la imagen” (20). En este caso, una mirada histórica que explora el discurso social sobre las mujeres a través de un análisis

visual y hemerográfico. Esto permite interpretar algunos registros fotográficos de las mujeres en la ciudad de Ibarra (1893-1929).

Desde una visión antropológica las fotografías dependen de otros textos y de una contextualización cultural. En esta lógica, mientras mayor información se reúna sobre una fotografía, las posibilidades de interpretación se extienden. Por ello, es importante que la fotografía se vincule con otros objetos visuales y textuales que la anclen a un marco interpretativo en relación con su contexto de producción y su contexto de exhibición. Se trata de configurar relaciones, vínculos y mediaciones. Este proceso permite pasar de una descripción plana a una densa. En palabras de Boris Kossoy (2001) de una descripción iconográfica a una iconológica.

Kossoy (2001) propone la descripción e interpretación de la fotografía a través de dos categorías: iconográfica e iconológica. La primera, se sitúa al nivel de la descripción, mientras que la segunda es un método de interpretación y reflexión que incursiona en los significados no visibles de la imagen.

El autor señala, al respecto del análisis iconográfico:

(...) tiene como meta detallar e inventariar sistemáticamente el contenido de la imagen en sus elementos icónicos formativos; el aspecto literal y descriptivo prevalece, el asunto registrado es perfectamente situado en el espacio y en el tiempo, así como correctamente identificado. Se sitúa a nivel de la descripción, no de la interpretación (Kossoy 2001, 75).

Sin embargo, Kossoy (2001) menciona que este análisis resulta insuficiente para descifrar el significado de la imagen; es pertinente profundizar por otros medios las formas de la escena pasada, para comprender los discursos sociales no visibles en las fotografías y emitir una interpretación de la imagen, es decir otorgarle un significado.

Kossoy al respecto, determina lo siguiente:

(...) además de poseer conocimientos sólidos acerca del momento histórico retratado, se hace necesaria una reflexión centrada en el contenido, pero en un plano superior al que muestra el mero verismo iconográfico. Esta es la etapa más profunda de la investigación, cuyos límites no se definen de manera transparente se debe buscar eslabones que permitan comprender la vida que fue (Kossoy, 2001 76).

En consecuencia, el autor brasileño (2001) menciona que las fotografías deben ser: “entendidas a partir de otras fuentes que puedan transmitir informaciones acerca de los

asuntos que fueron objeto de registro en un determinado momento histórico” (50). Con ello, identificar fuentes documentales que se relacionen con el tiempo de origen de las fotografías que revelen nuevos detalles; por lo que los documentos escritos, testimonios orales, si es posible de personas contemporáneas a la época, o de igual forma de los descendientes o conocidos de la gente retratada, permiten reconstruir el pasado por medio de la imagen. La descripción de las imágenes contempla la búsqueda de fuentes escritas, iconográficas y orales.

En cuanto a documentos escritos, pueden ser biografías, periódicos, documentación religiosa, educativa y libros de historia, con el objetivo de obtener datos sobre el pensamiento social de la época, con especial énfasis, en la clase social, la religión y la nación. Por otra parte, las fuentes orales, permiten una reconstrucción subjetiva del pasado. Constituyen una forma de imaginar y recordar el pasado.

Frente a lo descrito, la presente investigación analiza las fotografías a partir de una descripción iconográfica de la imagen, es decir la parte visible y una descripción iconológica, a través de documentación hemerográfica, bibliográfica y fuentes orales, que permitan emitir una descripción detallada y contextual de algunas fotografías de mujeres de (1893 - 1929) de la ciudad de Ibarra que se encuentran en dos álbumes en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra.

En ese sentido, se aporta de forma general información sobre la constitución de los álbumes, uso y circulación. Esto permite situar el lugar de enunciación de las fotografías. Para luego situarse de manera específica en el corpus fotográfico. Las fotografías se enmarcan en un contexto social de producción a partir de información hemerográfica y bibliográfica, entre poesía, manifiestos y notas de prensa. Luego se realiza el análisis iconográfico e iconológico, donde se detallan las partes visibles de la imagen, el contexto social de producción, se presenta datos sobre individuos y estéticas fotográficas. Finalmente se interpreta la imagen a través del entrelazamiento de informaciones en relación con los recursos textuales e iconográficos.

Es importante indicar que, la investigación no se detiene en las formas de circulación de cada fotografía, se ofrece una visión general de circulación de los álbumes y el uso de las fotografías, empero, se presta mayor atención a evaluar los sistemas discursivos presentes en el corpus fotográfico.

2.5.1. Delimitación del corpus fotográfico y definición de herramientas metodológicas para el análisis antropológico de algunas fotografías de mujeres de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX (1893-1929) que se encuentran en los dos álbumes que conserva el Archivo Histórico de la Ciudad de Ibarra.

Las fotografías en los álbumes de forma general se encuentran organizadas en una línea de tiempo, aunque, en algunas páginas se comparte diferentes temporalidades y temáticas. Las fotografías se muestran como un registro visual histórico de la ciudad de Ibarra, desde finales del siglo XIX hasta los años 40 del siglo XX. Se trata del legado fotográfico de un coleccionista, que murió en 1943. Año que las fotografías pasan a ser parte del Consejo Municipal.

Los álbumes sugieren recordar a los hombres, las instituciones públicas y la llegada del ferrocarril. Lo que deja por fuera a las mujeres. En consecuencia, la selección del corpus fotográfico propone una visión distinta a la que se propone, recordar la ciudad por sus “hombres célebres”. Este trabajo pone atención en las mujeres, con el objetivo de ofrecer información sobre los roles sociales presentes en las fotografías.

La cantidad de fotografías de mujeres en los álbumes es escasa, en relación con los hombres. Los registros visuales de (1893 - 1929) evidencian que, el retrato se consideró como una técnica predominante en las mujeres, empero, no sucede lo mismo con los registros en el espacio público. En ese sentido, las formas de representación que se observa en los álbumes establecen dos categorías: prácticas religiosas y ceremonias cívicas.

Es preciso mencionar que, los documentos escritos respecto a las mujeres de la época son escasos, la información se encuentra en un campo de generalidades, donde la mayor parte fue escrita por hombres; sin embargo, existen pocos textos publicados por mujeres¹⁴. En la historia local es insuficiente la información sobre el pensamiento, estéticas y roles de las mujeres de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, la mayor parte de libros son biográficos e históricos que rememoran a los hombres de la ciudad y sus acciones. Como alternativa se recurrió a los archivos hemerográficos y al relato oral de Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad de Ibarra.

¹⁴ Uno de los textos que fue de autoría de una mujer es la recopilación poética: “Poesías de la Sra. Doña Pastora Alomía de Guerrero” (1893). Por otra parte, otro documento que alude a la autoría de una mujer, en Ibarra es el ensayo: “Lo eterno femenino” de María Guillermina García Ortiz (1940).

El trabajo hemerográfico se realizó en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra; Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit en Quito; Diócesis de Ibarra; Biblioteca de la Casa de la Cultura Núcleo de Imbabura; Fundación Pedro Moncayo; archivo privado de Martha Jáuregui (coleccionista de periódicos) y Raúl Rosero.

Se localizaron los siguientes periódicos: “La Voz de Imbabura” (1889 - 1890), “Hojas Sueltas” (1904) y un folleto que recopila manifiestos de diferentes actores de la sociedad ibarreña: “Homenaje de Desagravio a Jesús Sacramentado” (1924), Canto Claro de 1920, Fiat Flux (1925), Estrella Polar (1926) e Ibarra Ayer y Hoy (1929), El Espectador (1923), El Observador (1928) y El Comercio (1929), además se considera un poemario religioso de Pastora Alomía de Guerrero (1893).

Otra fuente fue Raúl Rosero ¹⁵, de 68 años, historiador por convicción y afición; gran parte de su vida ha revisado y analizado documentos antiguos. Su actividad se ha centrado en trabajos de recopilación histórica para instituciones públicas, religiosas y privadas. El acercamiento inició con entrevistas informales a finales del mes de mayo 2023, algunas fueron en su casa, otras en espacios públicos de la ciudad de Ibarra, mencionó varios nombres y biografías; además, compartió copias de periódicos, actas y libros a través de los cuales validó sus relatos.

Raúl Rosero recalcó que su conocimiento sobre la ciudad y personas del pasado provienen de tres fuentes: los archivos y bibliotecas de la ciudad, las memorias de su abuela materna y las conversaciones con Mercedes Matilde Pasquel Alarcón, sobrina del Obispo de Ibarra, Alejandro Pasquel Monge en los años 20s. A continuación, un extracto del diálogo, que da cuenta de su conocimiento y fuentes históricas:

Una de las razones de estar informado de tantas cosas es la estrecha amistad con Mercedes Matilde Pasquel Alarcón. Más o menos yo cultivé la amistad unos 15 o 17 años, no es poco tiempo. Esta ancianita, como yo le digo, sabía vida, pasión y muerte de todo Ibarra, de las cosas buenas, de las cosas malas. Hasta en canastas tenía fotografías, todo había sido del señor Obispo Alejandro Pasquel Monge, tío de la Michita; cuando muere y también mueren las tías, todo quedó en manos de Michita, ella tenía un museo, usted no tiene idea, hasta en canastos tenía las fotos, y en cada foto le daba sus discursos respectivos. Con este tipo de escuela, cómo no voy a estar debidamente informado.

Y la otra razón, es que yo he estado clavado, quemando mis ojos en los archivos de aquí de la ciudad, más de cuarenta años; especialmente en el Archivo de la Curia, el Archivo

¹⁵ Ver al final de la tesis en la parte de anexos el consentimiento firmado por Raúl Rosero.

del Antiguo Banco Central, para que tenga una idea, como investigador del archivo, como indagador, como averiguador desde el tiempo del Ingeniero Ronald Mosquera, cuando se abrió la Biblioteca y el Museo del Banco Central. Yo soy un indagador; investigador no, porque suena feo, como a policía, soy un estudioso del acervo patrimonial histórico; eso deberíamos hacerlo todos, es un deber que tienen que tener los niños, los jóvenes, los viejos, los medios viejos, y todo el mundo, es un deber ciudadano (Raúl Rosero Oña, entrevista por la autora, 28 de junio de 2023).

Se trata de una memoria individual que contiene relatos familiares, colectivos e históricos, su capital cultural se constituyó a partir de narraciones que se encontraron en el seno de una de las familias más influyentes de la época en Ibarra, la Familia Pasquel Monge. Por lo tanto, las memorias que se transmiten, si bien corresponden a una subjetividad aportan datos sobre las mujeres de la época de clase social alta con un fuerte vínculo hacia lo religioso.

Por otra parte, están los relatos familiares de la abuela, quien vivió en Ibarra y conoció a algunas personas de la ciudad. Por lo general, Raúl Rosero escuchaba a su abuela en las reuniones familiares, cuando les contaba a todos los miembros su llegada a la ciudad y la ayuda que recibió de Clemencia Pérez de Merlo, una mujer que dedicó su vida al trabajo social. Por último, su memoria se teje a través de los relatos históricos que se encuentran en las bibliotecas y archivos mayormente de la ciudad de Ibarra.

Posterior, la dinámica del trabajo consistió en acudir al Archivo Histórico del Municipio de Ibarra y mirar los dos álbumes de fotos, actividad que tomó cuatro sesiones. Mientras Raúl miraba con una lupa las fotografías, mencionó varias historias que su memoria ha constituido sobre estas personas. Cuando se detenía en las imágenes, narraba la vida y acciones de las mujeres con cierta familiaridad, alegaba que las conoció de ancianas. En otros momentos, mencionaba que tenía documentos de las personas retratadas.

Sus aportes posteriormente se verificaron con un trabajo de hemeroteca en distintas Bibliotecas y Archivos de la ciudad de Ibarra y Quito, lo que permitió obtener otro tipo de informaciones más específicas y detalladas. Este acercamiento con Raúl Rosero y la información hemerográfica permitió seleccionar el corpus fotográfico.

Adicional a los relatos de Raúl Rosero y las fuentes hemerográficas, se realizaron entrevistas a familiares de algunas mujeres retratadas en el mes de junio de 2023, quienes son: Enma Gomezjurado, bisnieta de Mariana Gomezjurado, ésta última

presente en los retratos del álbum 1. Así también a Cecilia Gomezjurado, bisnieta sobrina de Eumelia Gomezjurado, quien también es parte del mismo álbum fotográfico.

En ese contexto, el corpus se configuró con siete fotografías de los dos álbumes, que se analizaron a partir de los marcos sociales de la memoria como punto de referencia para la reconstrucción de una parte de la memoria histórica de las mujeres de Ibarra, presentes en los dos álbumes, bajo las categorías de: mujer y religión; y mujer y espacio público: tres imágenes de retrato, que representan una muestra de los cuerpos, técnicas y estéticas fotográficas de mujeres en los álbumes; y cuatro imágenes que corresponden al espacio público. Cabe mencionar que, en este período (1893-1929), las fotografías de mujeres en el espacio público no sobrepasan las 20, en un archivo visual de 682 fotografías.

La primera categoría de análisis corresponde a la mujer y la religión, se toma de referencia temporal la última década del siglo XX y la segunda década del siglo XX. Las tres primeras imágenes son retratos producidos en el estudio fotográfico, estas fotografías permiten explorar la relación entre mujer, religión y familia; se localizan en el álbum 1, mientras que la cuarta es el registro de un grupo de mujeres en el espacio público, a partir de esta imagen se analiza la relación entre la religión y el espacio público, la fotografía se encuentra en el álbum 2.

El segundo, concierne a la mujer y clase social, toma de referencia temporal la década de los años 20. El análisis se realiza a partir de dos momentos históricos; el primero, la conmemoración patriótica por los cien años de la Batalla de Ibarra en 1923, esta imagen se encuentra en el álbum 1 y el segundo, la llegada del ferrocarril a la ciudad en 1929, aquí se consideran dos fotografías que se hallan en el álbum 2.

Capítulo 3. Mujer, religión, familia y espacio público en Ibarra: Finales del siglo XIX e inicios del siglo XX

Este capítulo toma de referencia tres fotografías de retrato de mujeres de finales del siglo XIX, y una fotografía en el espacio público de 1924. Las imágenes se analizan a partir de textos publicados en periódicos religiosos como: “La Voz de Imbabura” (1889 - 1890), “Hojas Sueltas” (1904) y un folleto que recopila manifiestos de diferentes actores de la sociedad ibarreña: “Homenaje de Desagravio a Jesús Sacramentado” (1924); además se considera un poemario de Pastora Alomía de Guerrero (1893).

El capítulo se divide en tres sub-acápites. En el primero, a modo de introducción, se presenta un contexto histórico del pensamiento social sobre las mujeres presente en periódicos locales de tinte religioso. En el segundo, se realiza un resumen histórico sobre la fotografía de retrato en Ecuador y la relación con las fotografías producidas en Ibarra a finales del siglo XIX. Luego se profundiza en el análisis iconográfico e iconológico de cada fotografía. Los documentos textuales mantienen relación directa con las mujeres registradas.

Finalmente, en el tercer acápite, se expone el contexto de realización de la fotografía en el espacio público, acompañado de un análisis visual que se entrelaza con información de un manifiesto publicado por varias mujeres de la ciudad de Ibarra, en el texto “Homenaje de Desagravio a Jesús Sacramentado” (1924). Lo descrito con la finalidad de conocer cómo se configuró el imaginario social y las formas de representación de la mujer.

3.1. La prensa escrita a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en Ibarra: representaciones sociales e imaginarios textuales alrededor de la mujer

En 1890, el periódico la “Voz de Imbabura”, en sus últimas páginas, publicó un texto que, a modo de manifiesto, define los valores y el rol que debe tomar la mujer en la sociedad respecto al hombre, la religión y la familia. El texto se denomina “El Valor de la mujer” y la autora es Inocencia García, de quien se desconoce la biografía. Inicialmente el texto fue publicado por el periódico “El Globo” (1880-1890) en Guayaquil.

A continuación, se presentan varias líneas como testimonio del pensamiento social de la época a partir de la postura femenina de García:

El valor en la mujer

El valor de las mujeres se apoya desde luego en un perfecto raciocinio, en un juicio sólido, en un casto decoro.

(...) Yo no he pensado jamás, al pensar en el valor de la mujer, en las guerreras, en las políticas, en las avaras, en las intrigantes, que en todas épocas han brillado en el mundo.

(...) la mujer para ser valerosa ha de empezar por ser humilde, modesta, piadosa, amable, digna, prudente, buena hija, buena esposa y buena madre: porque el valor en ella es el resultado y es el fruto de todas las demás virtudes que la enaltecen.

(...) Nunca he sido partidaria de la emancipación de la mujer, pues en vez de ser un bien, como muchas creen, nos acarrearía grandes disgustos.

(...) necesita valor para sufrir como cristiana, para soportar las amarguras de la vida y para apartar de su camino las espinas, dejándole solo las flores: necesita valor para conservar á su hogar el calor, y para que brille en él la luz suave y vivificante de las creencias religiosas mantenidas con el ejemplo.

(...) El mundo guarda ovaciones para las santas, aplausos para las heroínas, admiración para las guerreras, para las valerosas mártires del hogar doméstico no tiene ninguna recompensa, ningún triunfo, es más: ni ellas lo esperan ni lo desean. Su juez es Dios, su esperanza el cielo, su recompensa la felicidad de la familia (García 1890).¹⁶

En palabras de la escritora ibarreña María Guillermina García¹⁷, los valores femeninos se constituyeron de acuerdo a los intereses de la época. En este caso, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, dichos valores se relacionaron con los dogmas de la iglesia católica, el valor de la mujer se estableció alrededor del hombre, la religión y la familia. Esta limitación, caracterizó a la mujer como: casta, modesta, piadosa, buena hija, buena esposa y buena madre; la bondad, los cuidados y el sacrificio del hogar definieron su rol en la sociedad de aquella época. Su aparición en la esfera pública se vio relegada a los actos religiosos.

¹⁶ García, Inocencia. 1890. "El valor de la mujer". *La Voz de Imbabura*. 1 de abril.

¹⁷ María Guillermina García nace en Ibarra en 1901 y muere en París en 1952. De acuerdo a varios autores obtuvo el grado en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Central del Ecuador en 1947. Posterior a ello, fue designada Profesora Titular de la Cátedra de Castellano. Su trabajo de titulación denominó "Lo eterno femenino", un análisis histórico de los valores de la mujer a través del tiempo. Respecto a la autora se puede referir en: José Leoro y Paola Cevallos. *María Guillermina Ortiz, síntesis biográfica y producción literaria* (Ibarra: I. Municipalidad de San Miguel de Ibarra, 2001) y en Reascos, Rosa. *Presencia de la mujer en el desarrollo de Ibarra en Monografía de Ibarra*. Vol. VI. 2006.

Así lo evidencia la celebración por el aniversario de los 50 años de la proclamación del dogma de la Concepción sin mancha de la “Virgen de la Inmaculada Concepción” que fue convocada por el Obispo de Ibarra Federico González Suarez en una nota de prensa publicada en 1904 en el periódico “Hojas Sueltas”. El religioso señaló que se debe acudir con “alma pura, limpia de todo pecado y adornada de la caridad. Con la pureza del alma es como honraremos á la inmaculada por excelencia” (González 1904)¹⁸.

Los festejos estuvieron a cargo de un comité organizativo, conformado por sacerdotes y mujeres de la ciudad. En marzo de 1904, en las primeras páginas del periódico “Hojas Sueltas”, el comité indica lo siguiente: “El altar de María vamos a adornar: y en el altar de María lo mismo valen hermosas flores que humildes hojas; lo mismo agrada a la divina reina la altiva azucena que se levanta junto a Ella para mirarla”(Hojas Sueltas 1904)¹⁹. De acuerdo al texto, el altar estuvo conformado por la figura de la Virgen María y la imagen de Mariana de Jesús, quien tomó el nombre de la Azucena de Quito, y se estableció como un referente femenino en la ciudad de Ibarra.

Mariana de Jesús nació en Quito en 1618, murió a los 27 años. Gran parte de su existencia sometió su cuerpo a martirios físicos a cambio de proteger a la humanidad de desastres naturales y morales. De acuerdo a la historiadora Ana María Goetschel (1999), la religiosa: “A falta de sueño y alimento se sumaron azotes, cardos de espinos y cilicios de todo tipo, unidos a "crucifixiones", largas horas de meditación y oración de rodillas o en cruz” (62). La vida de esta mujer se caracterizó por la oración continua, la mortificación, la caridad y la obediencia. Valores que se instauraron en el imaginario y prácticas sociales de las mujeres de la época, tal como se evidencia en el texto: “El valor de la mujer”, que la caracteriza como casta, destinada a vivir en la amargura y el sufrimiento a través de un cuerpo que se sacrifica por el bienestar de los otros.

Las imágenes de la Virgen María y de la Beata Mariana de Jesús se convirtieron en el referente más cercano al ideal de las mujeres de la ciudad de Ibarra, es así que, en el mismo periódico “Hojas Sueltas”, en 1904, José Domingo Albuja, poeta ibarreño, se adhiere al discurso religioso sobre la conducta y la imagen de las mismas. Publicó una poesía que describe a la Virgen de la Inmaculada Concepción, en la cual expresa lo siguiente: “Modestia y humildad, prendas tan bellas, Ostentas en tu imagen, oh María”,

¹⁸ González Suarez, Federico. 1904. “De la diócesis”. *Hojas Sueltas*, 1 de enero.

¹⁹ Comité organizativo de fiestas por la proclamación de la Virgen Inmaculada Concepción. 1904. *Hojas Sueltas*, 1 de enero de.

También hace referencia, a la forma de cubrir su cuerpo. “Por entre castos pliegues el pie breve. Sobre el reptil asienta sin recelo. Que, vencido se abate por el suelo” (Albuja 1904)²⁰. Estas palabras se relacionan con el texto el “Valor de la Mujer” (1890), lo que indica una reiteración de las características morales y físicas que definen a las mujeres de la época.

Es preciso mencionar que, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, la sociedad ecuatoriana permanecía en una constante inestabilidad política. El contexto estaba definido por los liberales que impulsaban la separación de la iglesia y el Estado, mientras que los conservadores ingeniaban estrategias para mantener los lazos religiosos y políticos.

De acuerdo con Goetschel (1999), la iglesia católica resaltó: “la vida de las santas en medio de la Revolución Liberal, la que se consideró una calamidad pública” (67). Las probabilidades de que la mujer acceda a otras posibilidades educativas y productivas se concebían como una amenaza para el orden establecido en la sociedad. Así lo testifican varias líneas del texto del “Valor de la Mujer”, de Inocencia García, publicado en el periódico ibarreño “La Voz de Imbabura” en 1890:

Más que nada necesita la sociedad, mujeres valerosas que se priven animosamente de las galas que puedan arruinar a su marido, que se humillen á los incesantes, aunque al parecer fútiles, cuidados del ama de casa, que se dobleguen á coser, á zurcir, á planchar, á enseñar á la cocinera a condimentar un plato, á limpiar la casa para ahorrar, si es posible una criada: para defender las grandes cuestiones sociales, para verter sangre en la guerra, para las cátedras y otros elevados destinos están los hombres: si algún día llega en que la mujer sepa desempeñar todas esas cosas y no sea necesaria al hombre, en ese día habrán recibido una herida de muerte en el hogar y la familia; porque el prestigio de la mujer debe cifrarse en valer para cosas insignificantes en apariencia, pero que son el eje en el que descansa el edificio de la dicha doméstica (García 1890).²¹

Estas designaciones sobre el rol de la mujer, en plena transición política e ideológica exponen cuerpos invisibles e insignificantes, que ante todo se humillan y se doblegan a las labores domésticas, como único destino. El texto marca profundamente una jerarquía entre hombres y mujeres; proclamando a los primeros como superiores, pues se teme que, si las mujeres toman acción pública, el rol de los hombres en la sociedad se vería

²⁰ José Domingo Albuja. 1904. “Ante la nueva imagen de la Inmaculada Concepción, colocada en la Catedral de Ibarra”. *Hojas Sueltas*, 1 de diciembre.

²¹ García, Inocencia. 1890. “El valor de la mujer”. *La Voz de Imbabura*. 1 de abril

fuertemente amenazado. Es importante recalcar que estas disposiciones corresponden a una clase social alta de mujeres blancas/mestizas, puesto que se indica la necesidad de una criada.

Para Goetschel (1999), la iglesia católica, en respuesta a la Revolución Liberal, consideró necesario: “sujetar todas las riendas ideológicas para que la población católica y particularmente las mujeres no escaparan de su control” (68). Es así que, el periódico religioso “Hojas Sueltas” (1904) publicó un texto denominado “La vida de las hijas de María”²², donde se establecen, a modo de dictamen, los mandamientos que las mujeres deben acatar en relación con la iglesia y la familia.

A continuación, se extraen algunos valores propuestos en el texto:

TRABAJO, puede siempre dedicarse, de modo que nunca permanezcan ociosas sus manos ni abandonada su mente a imaginaciones.

ALEJADA, de los pensamientos que disipan, de los deseos que turban, de los proyectos que atormentan

DISPUESTA, á sufrir, á hacer, á perdonar a olvidar lo todo.

MODESTA, en su traje, en sus adornos, en sus frases, en su andar, sin asomo de dureza, afectación y singularidad.

DESINTERESADA, no procurando otra cosa que la gloria de Dios, la salvación de todos, el bienestar de cada uno de los individuos de su familia, aún á riesgo de su propio bienestar.

CONSAGRADA, al trabajo que se le ha impuesto, y que continuamente ejecuta con placentera exactitud.

ESCONDIDA, amando el trabajo sin ruido ni brillo, bajo la sola mirada de Dios; estimándose feliz en su aposento y al pie del tabernáculo de Jesucristo y del Altar de la Santísima Virgen, su buena y dulce Madre.

APACIBLE, por último, y ALEGRE; contenta por estar donde el Señor la quiere, por hacer lo que Dios quiere, sin desear otra cosa que lo que quiere Dios, así en salud como en riqueza ó en relaciones (De las “Arenitas de Oro” 1904).

Como se evidencia en la cita precedente, se procura una mujer ocupada en la oración, en la caridad, el trabajo, la familia y la unión con Dios; alejada de sus deseos, proyectos e

²² De las Arenitas de Oro. 1904. “La vida de las hijas de María”. *Hojas Sueltas*, 1 de diciembre.

ideas, sin trajes ni adornos, dispuesta a sufrir y conseguir la gloria de Dios. En ese contexto, los valores femeninos se construyen con relación al imaginario sobre la Virgen María, que condiciona el pensamiento y conducta de las mujeres, inclinado hacia la pureza y el recato. De acuerdo con Goetschel (1999), se instaura un modelo femenino, definido como un indicio del control del alma sobre la corporalidad. Por tanto, el periódico fue un mecanismo que promulgó un discurso religioso orientado a condicionar el comportamiento social de las mujeres.

El texto “Las Hijas de María” define las características de la identidad femenina de la época; mujeres sin opción a elegir, subyugadas a un pacto social que opera en las clases altas y medias. Para lo cual, dicho imaginario: “Se trata de todo un juego de disposiciones, de estructuras interiorizadas de comportamiento, presentes aún en las generaciones siguientes” (Goetschel 1999, 21). Por lo que, las mujeres no se sujetaban a un juicio propio, al parecer se estableció la idea que no poseían criterio, autonomía y se consideraban mártires del hogar, era lo más cercano al ideal femenino de la época. El modelo de vida se destinó a la obediencia, la caridad y el sufrimiento. Se trata de un cuerpo idealizado en la grandeza moral, en la castidad y el castigo.

En palabras de Radcliffe y Westwood (2022), una forma de analizar la personificación y la representación en torno a la mujer en América Latina ha sido el modelo del marianismo, el “culto a la superioridad moral femenina” (751). Es decir, cuerpos castos, sumisos y abnegados, sumado a ello la visión de cuidadoras de la castidad. Para las autoras, los valores de la virgen María son: “un símbolo de feminidad nacional”. Es decir, como madre, amiga y de nobles virtudes a imitar. Este modelo en las nacientes sociedades republicanas “revela su marginalidad dentro del proyecto nacional” (Radcliffe y Westwood 2022, 752). Se trata de mujeres recluidas al hogar, alejadas de la vida pública, que denota un fuerte vínculo con la iglesia y de separación con la vida política.

Sin embargo, una poesía de Pastora Alomía, poeta carchense radicada en Ibarra, muestra una visión distinta sobre las mujeres indígenas de finales del siglo XIX en Ibarra. Las primeras estrofas de su trabajo literario, se muestran incomprensibles, debido al uso del lenguaje con pronunciación indígena del castellano. A continuación, se consideran dos estrofas del texto para contrastar con lo expuesto hasta el momento.

La poesía se titula “Un Matrimonio”, publicado en 1895 por la imprenta “La Cosmopolita” en Ibarra. El texto expone lo siguiente:

Mas qui nonca istí
nu mi hi de casar,
Ya disanimi
Vaya otra a buscar;
purqui bien mirandu
soltira hi di istar
y bien trabajandu
nada ha de faltar (Alomía 1893, 5)

Estas palabras indican la autonomía que la mujer indígena estuvo dispuesta a tomar, el matrimonio no se consideró como prioridad. Por lo tanto, se evidencia una separación en cuanto a los dogmas católicos, totalmente contradictorio a los estatutos que fueron publicados en 1890 en el periódico “La Voz de Imbabura”, con el título “El valor de la mujer”, escrito por Inocencia García (1890). Donde se considera la autonomía como un atentado a la estabilidad de la sociedad conservadora.

En el texto se menciona que la emancipación de la mujer es un mal social que acarrearía disgustos. De igual forma se pregunta “¿Para qué quiere la mujer vivir por sí sola? (...) lejos de separarla del hombre, convendría educarla para que viviese á su lado y para que fuera lo que debe ser” (168). La poesía se presenta como un indicio de la posición que tienen las mujeres indígenas respecto a su independencia.

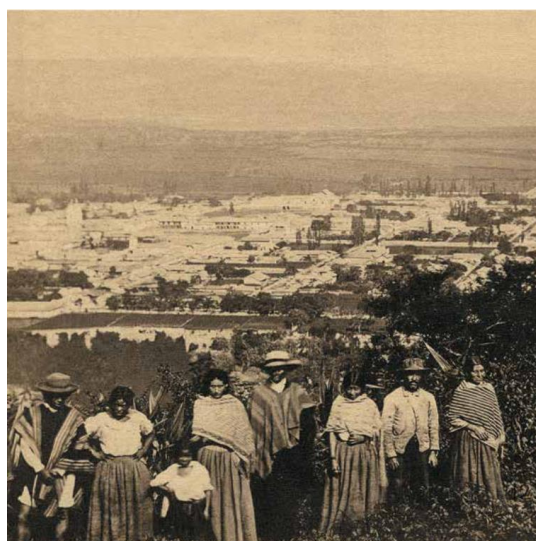
Como se evidencia en los documentos históricos, los valores que circularon en la sociedad de finales del siglo XIX e inicios del XX se orientaron a establecer unas formas sociales de ser femenino. Retomando lo que propone Goetschel (1999), este modelo contempló la vocación sublime de servicio, sumisión y resignación. Es decir, la representación del cuerpo de la mujer se constituyó a partir de discursos religiosos que determinaron imaginarios, prácticas, modos de ver y representar. Dichas imposiciones circularon entre las clases medias y altas; complementados de valores que no vislumbraron a la mujer como un ser individual, libre e independiente. Pues, solo considerar su presencia fuera del hogar acarrearía graves problemas sociales respecto a la familia.

3.2. Mirada, representación y negociaciones visuales en Ibarra a finales del siglo XIX

La fotografía llega a la ciudad de Ibarra en 1862, con Camillus Farrand, un fotógrafo estadounidense que recorrió Ecuador, Colombia y Perú. De acuerdo a las historiadoras Lucía Chiriboga y Lourdes Rodríguez (2014), Camillus Farrand llegó con la cámara estereoscópica en albúmina que, para la época, significaba una novedad porque capturaba imágenes en tercera dimensión.

En Ibarra, retrató a una familia campesina, hombres y mujeres en la montaña donde se observa la ciudad antes del terremoto. Farrand en su paso por la ciudad, se interesó por documentar el paisaje, personajes del lugar, vistas urbanas y hechos novedosos que, para los fotógrafos extranjeros o viajeros de la época, esa forma de retratar les permitía establecer un imaginario visual de los Andes.

Foto 3.1. Ibarra, la capital de Imbabura, provincia de Ecuador 1862.



Fuente: Un legado del siglo XIX. Fotografía patrimonial ecuatoriana (2014)

De acuerdo a Chiriboga y Caparrini (2005), a partir de la segunda mitad del siglo XIX, la fotografía de retrato en Ecuador actuó en privado, principalmente iluminando las figuras de personajes de las élites. A decir de las autoras: “La fotografía se viene a instalar en Ecuador de la mano de fotógrafos extranjeros que vienen al país a residir temporal o definitivamente, dedicados a fotografiar las élites criolla y eventualmente hacer panorámicas del paisaje o de las ciudades” (25). En ese contexto, Camillus Farrand fue parte de esa tendencia fotográfica que representó primigeniamente al país.

Según el historiador de la fotografía, Patricio Barrezueta (2012), se debe considerar que: “en casi todas las ciudades del Ecuador hubo algún intento de incursionar en esta nueva ciencia de la fotografía, producto de lo cual hay un limitado registro de Ibarra, Riobamba, Loja, Portoviejo, Babahoyo, Puyo, entre otras urbes” (19). Esta información ratifica la escasa producción fotográfica en la ciudad de Ibarra en el período comprendido entre 1860 -1890. Sin embargo, se ha tomado una serie de imágenes de los álbumes que se encuentran en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, con el objetivo de explorar la producción fotográfica, con especial énfasis en el retrato y en la ciudad a finales del siglo XIX. A continuación, se presenta un grupo de fotografías:

Foto 3.2. Retratos. Finales del siglo XIX



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Estos retratos se establecen como la evidencia visual de la técnica y estética fotográfica que operaba a finales del siglo XIX en la ciudad de Ibarra. La pose, la mirada, el encuadre y el fondo son similares. Como también lo es, la materialidad de la imagen. En su mayoría poseen un color amarillento, técnica denominada como albúmina.

En palabras de Chiriboga y Caparrini (2005) este proceso descrito fue:

Introducido por el fotógrafo francés Louis Désiré y Blanquart-Evrard, en 1850; se convirtió en el papel más importante del siglo XIX. La mayoría de fotógrafos ya lo habían adoptado para 1855 y se conservó su uso hasta finales de siglo. Consistía en cubrir el papel con clara de huevo, en la que se ha disuelto previamente bromuro potásico y ácido acético. Una vez seco se dejaba flotar en una solución de nitrato de

plata y se secaba nuevamente. La imagen surgía mediante contacto directo con el negativo sin agentes reveladores. La copia así ofrecía una gran nitidez, mayor densidad y contraste (Chiriboga y Caparrini 2005, 124).

En cuanto a la parte estética, las imágenes se asemejan al trabajo fotográfico de Benjamín Rivadeneira, retratista quiteño reconocido. Sus fotografías circularon en la capital del Ecuador durante tres décadas, desde 1880 hasta 1910. Gran parte de su producción se realizó en estudio fotográfico. De acuerdo a la historiadora Carolina Calero:

La composición fotográfica que Rivadeneira empleaba para retratar a sus clientes reprodujo los parámetros de la estética decimonónica vigente en Europa. En los retratos individuales predominan los encuadres de medio cuerpo, muchos de ellos con fondo neutro o difuminado resaltando únicamente la silueta del personaje (...) Las personas pocas veces aparecen mirando de frente a la cámara y más bien dirigen su vista a la derecha o izquierda (Calero 2015, 16).

La composición fotográfica de Rivadeneira es similar a las imágenes de mujeres de la ciudad de Ibarra, caracterizadas por fondos blancos difuminados, donde resalta la figura de las mujeres, quienes evitan mirar directamente a la cámara. En ese sentido, la estética visual y la materialidad de las fotografías permiten situar de forma precisa el tiempo de producción de las imágenes. Cabe recordar que el álbum en el que se encuentran las fotografías no proporciona información específica respecto al momento de creación visual. A continuación, se presenta una serie comparativa, que toma de referencia una fotografía de Rivadeneira de 1862.

Foto 3.3. Serie comparativa. Retratos de finales del siglo XIX



Fuente: Calero (2015)



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Las fotografías se sitúan en la época posterremoto de la ciudad de Ibarra. De acuerdo al historiador ibarreño José Albuja (2006), el retorno a la ciudad primigenia, después del flagelo de 1868, se debe considerar como la segunda Fundación de Ibarra, momento en que se empieza a configurar nuevamente la identidad ibarreña. Lo cual, se trata de: “una nueva organización urbana con una refundación física y emocional como afectiva” (182). En ese sentido, los retratos fotográficos de las mujeres en los álbumes pueden considerarse como una parte de la evidencia visual de la identidad en construcción.

En Ecuador apenas se configuraban los primeros estudios fotográficos, la tendencia se inclinaba hacia los fotógrafos viajeros en busca de cuerpos y prácticas exóticas. Sin embargo, urgía posicionar a las élites de las nacientes sociedades republicanas como referentes visuales y culturales del país; es decir, construir una visión interna de ciudadanos.

La fotografía de retrato insistía en presentar a la élite criolla, situada en un ambiente político incierto y conflictivo. En palabras de Chiriboga y Caparrini (2005), el Ecuador se encaminaba hacia un nuevo régimen democrático, donde la naciente estructura política pretendía posicionarse, mientras una herencia colonial fragmentada resistía.

De acuerdo a José Antonio Navarrete (2017), el siglo XIX para la mayoría de los países liberados del colonialismo español en Latinoamérica significó una época para diseñar a las nuevas naciones. Esto implicó que, cada país elabore un perfil particular de los sujetos sociales para construir una identidad nacional. En paráfrasis con el investigador venezolano, hubo que hacer-imaginar al brasileño, al peruano, al ecuatoriano, y en este caso al ibarreño e ibarreña.

En palabras de Navarrete, esta acción implicó: “eliminar la diversidad de tiempos históricos y modos culturales coexistentes en beneficio del orden económico-social y político de las élites” (48). Por tanto, se evidencia el papel de la fotografía para establecer una imagen estándar, que excluye otro tipo de etnias y clases sociales.

Las fotografías representan una sociedad homogeneizada y son evidencia del control por la mirada social de la época, lo cual se ilustra así: “la fotografía pudo articular, en un conjunto de representaciones, las diversas expresiones simbólicas que fueron su aporte a la construcción de la conciencia nacional” (Navarrete 2017, 50). Por ende, las expresiones simbólicas de las fotografías se encuentran delimitadas, esto se debió a un acceso relativamente restringido sobre las representaciones y un control de la mirada.

Las fotografías de los álbumes se relacionan con esta dinámica, se observa una estética homogénea respecto a la apariencia, la pose y la puesta en escena, estos retratos se muestran como evidencia de la práctica fotográfica y la intención de posicionar a las élites como referente de las mujeres. Chiriboga y Caparrini (2005) señalan que, la composición de la imagen se orientó a resaltar la nobleza de gestos y rasgos de los personajes de la élite, idealizando mediante la fotografía un imaginario visual bajo intereses morales, políticos y económicos.

En ese contexto se sitúan las fotografías pertenecientes a Rosa García, Eumelia Gomezjurado y Mariana Espinosa de Gomezjurado. En la ciudad de Ibarra no se registran estudios fotográficos a finales del siglo XIX, ninguna de las fotografías muestra información al respecto, como tampoco fechas exactas, ni los nombres de los fotógrafos.

En referencia a la fotografía de Eumelia Gomezjurado (foto 3.4) el fondo pintado, el soporte, la posición del cuerpo y la mirada, por una parte, indican que pudo tratarse de un estudio itinerante. De acuerdo al historiador de la fotografía José Antonio Navarrete (2017), los primeros estudios en Latinoamérica pertenecían a viajeros que, por lo general, carecieron de recursos escenográficos, contaban con un fondo pintado, un soporte y la cámara, por lo que preferían que los sujetos se sienten y miren de frente a la cámara a causa de la demora del proceso fotográfico.

Foto 3.4. Fragmentos del retrato de Eumelia Gomezjurado. Finales del siglo XIX



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Por otra parte, Chiriboga y Caparrini (2005) indican que, en Quito, avanzada la segunda mitad del siglo XIX aparecen los primeros estudios fotográficos. Un referente de la época es Enrique Morgan, quien a fines de la década de los 1880 desarrolló un estilo muy en boga en Europa y EEUU, caracterizado por: “el estudio con variedad de telones profusamente pintados, tapices, reclinatorios, muebles de época” (83). Similar a la composición fotográfica que se observa la biblia, como símbolo de su personalidad religiosa.

En palabras de Chiriboga y Caparrini (2005) los elementos escenográficos y decorativos de la estética fotográfica de finales del siglo XIX, además de evocar el estatus social de las personas retratadas permiten una lectura simbólica, en la medida que se han colocado intencionalmente objetos o artilugios, en este caso la biblia que, además de funcionar como un artefacto decorativo y marcador de diferencia respecto a otros sujetos retratados, actúa como un revelador de información para elucidar respecto del personaje y sus prácticas.

Por otra parte, los retratos de Rosa García Peñaherrera (foto 3.5) y de Marina Espinosa de Gomezjurado (foto 3.5), son similares en cuanto a la materialidad, la estética y la técnica. Las mujeres mantienen la postura del cuerpo y la dirección de la mirada de manera semejante. Las dos cubren totalmente sus cuerpos.

Foto 3.5. Retratos de Rosa García Peñaherrera y Mariana de Espinosa Gomezjurado. Finales del siglo XIX



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

A pesar de ser parecidas, la diferencia radica en el formato, la fotografía de Rosa García duplica en tamaño a la de Mariana Espinosa, que se asemeja a una tarjeta de visita. De acuerdo con Poole (2000), estas imágenes servían para propagar el canon conjuntamente con el: “valor estético, juicio moral, gusto y distinción que llegaría a construir la cultura burguesa del siglo XIX” (140). En este caso, los retratos fotográficos comparten recursos técnicos y estéticos, de acuerdo a la evidencia visual del álbum.

En ese sentido, Poole señala que las fotografías de las nacientes sociedades republicanas: “ayudaron a modelar la manera específica de autoimaginación, la estética personal y los elementos de estilo que llegarían a caracterizar a las burguesías de diferentes partes del mundo” (2000, 141). En ese caso, los retratos de mujeres de finales del siglo XIX que se encuentran en los álbumes del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, se pueden entender a partir de esta dinámica, de posicionar la burguesía local, como un referente, que se constituye bajo los dogmas que establece la iglesia católica en relación con las mujeres, lo que produce una forma de representar.

3.3. Referencias y relaciones visuales entorno a los imaginarios de la representación de la mujer en Ibarra a finales del siglo XIX e inicios del XX

Este acápite toma de referencia tres fotografías producidas, aparentemente, en estudio fotográfico a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Los retratos de la Sra. Rosa García de Peñaherrera, Sra. Eumelia Gomezjurado y Sra. Mariana Espinosa de

Gomezjurado. Las imágenes se analizan con relación al periódico “La Voz de Imbabura” (1890), “Hojas Sueltas” (1904) y el trabajo literario de la poetisa Pastora Alomía (1893). A continuación, se realiza una descripción iconográfica e iconológica de cada una de las fotografías, en un primer momento se detalla lo que se observa a en el registro visual, posterior, se exponen los datos hallados en la prensa local, y finalmente se realiza una interpretación y reflexión de los significados no visibles de las imágenes, entrelazando las informaciones documentales y visuales.

3.3.1. Retrato: Sra. Rosa García de Peñaherrera

La materialidad de la imagen habla del paso indiscutible del tiempo, el rostro de la mujer se difumina en varias capas de un fondo neutro (foto 3.6). Se podría denominar como una fotografía pura, carente de elementos escenográficos. El tamaño de la representación es de 12 cm por 8cm; en la parte superior está marcado el número 5 en color rojo y el pie de foto lleva una etiqueta escrita en máquina de escribir que refiere el nombre de la mujer: Sra. Rosa García de Peñaherrera. No consta la fecha, el lugar ni el fotógrafo, la información que proporciona el álbum respecto a la imagen es escasa.

En una de las visitas al Archivo Histórico, el registrador documental de la ciudad de Ibarra Raúl Rosero, mientras revisaba las fotografías del álbum se impactó al mirar la imagen de Rosa García de Peñaherrera. Rosero se mostró alegre, dejó de lado la lupa con la que observaba las imágenes, se acomodó el terno, su cuerpo cambió de posición y de inmediato empezó a relatar sus conocimientos históricos sobre la mujer de la fotografía.

Respecto a la imagen dijo lo siguiente:

Madre abnegada, y virtuosa, es decir, si ya hablamos de las mujeres, esta señora, debemos levantar todos una oración por la felicidad eterna de esta distinguida dama, porque fue un modelo de mujer y un modelo de madre. El doctor Jorge Eduardo Peñaherrera le escribió un poema agradeciéndole, primero a Dios y luego a su madre, ese tesoro, esa alegría de haber tenido una madre tan llena de méritos y de ternuras. Es un poema que incluso a la gente ajena, le invita a llorar. Es un poema lleno de sentimiento (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 28 de junio de 2023).

La poesía escrita por Jorge Eduardo Peñaherrera a su madre, vive en el recuerdo de Raúl Rosero, en ese instante mencionó haberla leído en una de las Gacetas Municipales, que reposan en varias bibliotecas y archivos de la ciudad de Ibarra, sin saber exactamente en cual. Sin embargo, tiempo después, de revisar un

sin número de periódicos y documentos históricos, se encontró la poesía, que, en parte delinea la personalidad de la mujer de la fotografía en concordancia con el relato de Raúl Rosero.

Foto 3.6. Sra. Rosa García de Peñaherrera, s/f



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Rosa García de Peñaherrera fue una sobreviviente del terremoto, quien retornó a la ciudad luego de la catástrofe natural de 1868 junto a otros coterráneos. Perteneció a una familia de la élite ibarreña, así lo evidencia la “lista de vecinos y señores notables de la villa de Ibarra desde el año 1819 hasta el destructor terremoto de 1868”, documento que se encuentra en la Monografía de Ibarra (2006), en el cual consta su nombre, en la sección de mujeres.

En la página 56 de la Gaceta Municipal de 1949, está el poema de Jorge Eduardo Peñaherrera García²³, dedicado a su madre. La composición poética fue escrita cuatro meses antes del fallecimiento de Jorge Eduardo Peñaherrera alrededor de los años 20 del siglo pasado. A continuación, algunas estrofas de la poesía:

A mi madre

Mi amada viejecita, la de cabellos canos,

la de los ojos que no miran, de labios que no besan,

²³ Peñaherrera García, Jorge Eduardo. 1949. “A mi madre”. *Gaceta Municipal*, 28 de septiembre.

de labios que se agitan tan solo cuando rezan,
mientras se enlazan trémulas sus descarnadas manos

Tú fuiste siempre buena; tú fuiste siempre fuerte,
de madre siempre fuiste rarísimo modelo
por eso cuando mueras, para volar al cielo
te prestará sus alas el ángel de la muerte

Y cuando den los dinteles de esa mansión soñada
tu planta haya posado; ¡bendita madre mía!
dirás a Dios: no me abras tus puertas todavía,

Señor, yo espero a mi hijo; sin él no quiero nada (Peñaherrera 1949)

Los versos poéticos mencionados en estas páginas, muestran el afecto del hijo por la madre; sin embargo, reflejan rasgos de la personalidad de la mujer. En estas líneas Peñaherrera, recuerda una madre, sumisa, sin autoridad para alzar la mirada (de ojos que miran), silenciosa (de labios que se agitan tan solo cuando rezan), desgastada (descarnadas manos), que se regocija en la compañía de su hijo. Esta descripción muestra una mujer fuertemente vinculada a estatutos de la iglesia sobre el rol de las mujeres en la sociedad. A tono con los mandamientos de las Hijas de María (1904), se trata de una mujer que vive en la oración, la unión con Dios, el martirio del cuerpo y el amor maternal.

Rosa García de Peñaherrera cubre su cuerpo con una chalina, esto habla de la decencia como valor social promulgado en la época, así como su traje que no ostenta adornos; su cabello de mechadas blancas lo lleva recogido con trenzas, su rostro muestra dureza; es decir, una mujer alejada de las vanidades mundanas silenciosa, apacible y consagrada. Sin embargo, la postura del rostro y la fijeza de la mirada revela la personificación de su estatus social. En palabras de Chiriboga y Caparrini (2005), el retrato es asumido como un derecho natural, como: “si estuviesen de por vida unidos de señorío estatal” (19). La postura de su cuerpo es altiva, como reafirmación de ese derecho natural a ser retratada.

En efecto, varias de las palabras dedicadas a Rosa García de Peñaherrera por su hijo, coinciden con los rasgos, gestos y pose en la fotografía, la forma de representación verbal se entrelaza con la visual. No se conoce con exactitud la fecha de producción de la fotografía; sin embargo, el contexto nos indica de una fotografía post terremoto finales del siglo XIX.

3.3.2. Retrato: Sra. Eumelia Gómez Jurado

En la fotografía (foto 3.7) se observa una mujer sentada, mientras apoya su cuerpo sobre un pequeño muro, mira fijamente a la cámara, viste de negro, lleva un chal y una falda que llegan hasta el piso, su mano sostiene un libro. El fondo está pintado. La materialidad del papel es de color amarillento, debido al tiempo de producción de fotografía y la tonalidad sepia; puede ser albúmina, un proceso químico que le permite a la imagen mayor contraste y brillo, esta técnica se utilizó a partir de 1850 hacia 1900.

Foto 3.7. Sra. Eumelia Gomezjurado, s/f



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

El nombre completo de la Mujer del retrato es María Josefa Cecilia Eumelia Gomezjurado y Espinosa de los Monteros, nació en Ibarra el 23 de noviembre de 1837. Fue dueña de la hacienda “El Manzanal” en la comunidad de Caranqui, la cual dejó en herencia a sus sobrinos. Dedicó su vida a la vida religiosa y caritativa. Fue Superiora de la Congregación de la Beata Mariana de Jesús de Ibarra, un círculo de mujeres católicas. Cecilia Gomezjurado, sobrina bisnieta de la mujer de la fotografía, la reconoció apenas la miró, sonrió y dijo: “Ella era riquísima, tenía mucho dinero, haciendas; su vida dedicó a la caridad, cómo no era casada todo lo que tenía daba a la iglesia, después todo le heredó a su sobrino Cerbeleón, ella era muy religiosa, murió soltera” (Cecilia Gomezjurado, entrevista por la autora, 19 de julio 2023). La bisnieta conserva un libro antiguo de la genealogía familiar de los Gomezjurado, de donde obtuvo información relevante de los miembros de su familia, ella comenta que revisa el libro de forma reiterada y aprende sobre su pasado.

Eumelia Gomezjurado muere antes de 1893, así lo evidencia un poema escrito por Pastora Alomía, quien se presenta como su entrañable amiga. La composición literaria es parte de un poemario publicado por la “Tipografía Cosmopolita” en 1893. Otra escritora ibarreña es Rosa Reascos (2006), quien describe la personalidad de la poeta con las siguientes palabras: “Cantó con hondura sentimental la vida familiar, la dulzura amical, el amor maternal. Fue una de las mujeres ibarreñas que más contribuyó a la enorme labor de restauración de Ibarra después del terremoto” (255).

Sus poemas tuvieron un “carácter religioso, dado el sentimiento católico que dominaba entonces el ambiente provinciano” (Reascos 2006, 255). Sus composiciones poéticas versan sobre Dios, el cielo, la cruz, la gloria, la pureza, el padre, la virgen, el velo, el calvario. Palabras relacionadas con la doctrina católica. La mayoría de sus poemas son dedicados a mujeres, incluida la mujer fotografiada. Amigas, familiares o deidades, los títulos se enuncian de la siguiente manera: “Adoración perpetua”, “Desahogos en la soledad”, “Mis lágrimas”, “Las dos amigas”, “A la virgen María” y, “Recuerdos de amistad”. Entre estas páginas se encuentran versos dedicados a la memoria de la Srta. Doña Eumelia Gómez Jurado por parte de Alomía (1893):

A LA MEMORIA DE MI RESPETABLE AMIGA SEÑORITA DOÑA EUMELIA
GÓMEZ JURADO

SUPERIORA DE LA CONGREGACIÓN DE LA BEATA MARIANA DE JESÚS DE
IBARRA.

Modesta flor que en el fecundo valle
creciste cual la nítida azucena,
sin ostentar tus gracias ni tú talle,
rosa escondida, para el mundo ajena;
entre los lirios de gramosa calle
eres la flor más plácida y amena,

Paloma pura que, al rayar el día,
Volabas presurosa al templo santo
a ensayar con dulcísima armonía
los ecos de tu amor, sonoro canto;
y el ángel del señor te recibía
las notas melodiosas

Desde la juventud, virgen piadosa,
custodia fuiste de tus castas hijas,
como madre y amiga cariñosa
tenías en ellas tus miradas fijas...

Por tu piedad y abnegación ardiente...
No olvides, no, la suplica doliente
Y alivia un tanto la profunda herida
para que resignados te lloremos
y tus nobles virtudes imitemos (Alomía 1893)

El poema escrito por Pastora Alomía (1893) reconoce a Eumelia Gómez Jurado como: “superiora de la congregación de la Beata Mariana de Jesús de Ibarra” (50). Esto indica que se trató de una mujer que consagró su vida a la oración y mortificación del cuerpo. De acuerdo a Goetschel (1999), Mariana de Jesús se implantó como el referente femenino de la época, el objetivo fue moldear mujeres alejadas de lo mundano.

De acuerdo a varias palabras de Alomía (1893), Eumelia Gómez Jurado se describe como una mujer: “modesta”, “rosa escondida”, “pura”, “virgen piadosa”, “casta”, “madre”, “amiga”, “azucena”; definiciones que reafirman el modelo de vida de Mariana de Jesús, la azucena de Quito, mujer que sometió su físico a castigos y entregó su vida a la oración continua como una forma de sacralizar su cuerpo y salvar a la humanidad. Estos valores morales se enuncian sobre la mujer de la fotografía, que evoca un estereotipo de mujer de la época.

El cuerpo está en tonos oscuros, sin ostentar accesorios que contribuyan a perder la neutralidad de la representación. De tal modo que, el valor de la mujer se afianza en las prácticas, comportamientos y apariencia femenina, todo esto relacionado con los dogmas católicos. En palabras de Goetschel (1991), la imagen femenina fue: “ejemplar por excelencia era la Virgen María "modelo de todos los estados y condiciones": pura, modesta y de recato virginal cuya vida era el indicio más claro "del dominio del alma sobre el cuerpo” (21).

Pastora Alomía (1893) continúa con la descripción: “Desde la juventud, virgen piadosa”, “rosa escondida, para el mundo ajena” (49); es decir, lo que prevalece es estar bajo la mirada de Dios, alejada de criterios humanos. También se refiere a Eumelia como: “Paloma pura que, al rayar el día, volabas presurosa al templo santo” (49). Estas palabras guardan relación con las características morales que se presentan en los textos publicados en los periódicos: “La Voz de Imbabura” (1890) y “Hojas Sueltas” (1904), que aluden a las características morales de la Virgen María.

De acuerdo a una poesía escrita por José Domingo Albuja, y publicada en el periódico Hojas Sueltas (1904), se refiere a la Virgen María de la siguiente manera: “Por entre castos pliegues el pie breve, sobre el reptil asienta sin recelo, que vencido se abate por el suelo” (126). Al igual que la descripción, en la fotografía la vestimenta de Eumelia Gomezjurado, cubre su cuerpo desde el cuello hasta el piso. El imaginario de pureza de la Virgen María se reproduce en la fotografía de Eumelia Gomezjurado.

La amistad de la poetisa Pastora Alomía con Eumelia Gomezjurado fue cercana al Sacerdote Mariano Acosta. El registrador documental de la ciudad de Ibarra, Raúl Rosero Oña, menciona que las dos mujeres acompañaron a Mariano Ceferino Acosta en su agonía, fueron sus cuidadoras incansables.

Ante lo expuesto, Rosero menciona lo siguiente:

Fueron las dos damas ibarreñas quienes, estuvieron acompañándole en toda la enfermedad y la agonía, al pie de la cama al Canónigo Doctor Mariano Ceferino Acosta, quien junto con García Moreno, fueron los salvadores de la catástrofe, del flagelo, del sismo terrorífico que desapareció toda la Ibarra Colonial. Estas dos damas acompañaron en la enfermedad y, estuvieron en la cabecera sin pegar un ojo, hasta que Mariano Acosta murió en la madrugada, sentadas las dos al pie de la cabecera. Esa obra hicieron estas dos mujeres, quien se acuerda de decirles gracias (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 10 de junio de 2023).

La relación de Pastora Alomía con el sacerdote Mariano Acosta evidencia el acercamiento de esta mujer con la religión. En el libro, “El Doctor Mariano Acosta” escrito por Abelardo Moncayo (1962), donde se encuentra transcrito el diario de Mariano Acosta, menciona lo siguiente: “Hoy sentí las primeras lágrimas sobre mi féretro: doña Pastora Alomía y doña Margarita Cruz no pudieron contener las suyas al verme tan desmejorado” (39). Este testimonio ratifica la cercanía de Pastora Alomía con el ambiente religioso.

En ese contexto, el cumplimiento de los deberes morales, presentes en la ideología religiosos y, de acuerdo a Goetschel (1999), condicionaron: “el comportamiento femenino hacía la sumisión, resignación y mortificación” (20). El cuerpo y la mente de la mujer se constituyó sobre una estructura de valores católicos que controló sus espacios y tiempos. En este caso orientados hacia la oración y el cuidado como valores inalienables.

Las dos amigas pertenecieron a las élites ibarreñas, así consta en la “lista de vecinos y señores notables de la villa de Ibarra desde el año 1819 hasta el destructor terremoto de 1868”²⁴; documento donde destaca el nombre de Pastora Alomía, lo que ratifica la posición social de la mujer. Fue hermana de Víctor Gomezjurado, tesorero público de la ciudad de Ibarra, hasta el terremoto de 1869.

3.3.3. Retrato: Sra. Mariana Espinosa de Gomezjurado

La siguiente fotografía (foto 3.8) carece de escenificación, resalta en primer plano la imagen de la mujer. Su rostro es serio, neutro; su cabello se funde con la chalina negra

²⁴ El documento se encuentra en la Monografía V de Ibarra, editada por el historiador ibarreño Roberto Morales (2015, 305).

que cubre su torso, su mirada se desvía de la cámara. Es ella en el blanco infinito, donde resalta una moralidad cristiana, desposeída de la materialidad mundana.

El formato de la fotografía se asemeja a una tarjeta de visita 6 x 10 cm inventada por André Adolphe Eugène Disdéri en 1854, que toma fuerza en 1860 al interior de las sociedades burguesas. En la parte posterior de la fotografía sobresale una nota, que no puede ser leída, debido a la forma en que se encuentra adherida la imagen a la cartulina negra del álbum.

De acuerdo a la antropóloga visual Deborah Poole, las tarjetas de visita “se utilizaban como tarjeta de recuerdo, por lo general llevaban una inscripción con dedicatoria en la parte superior o inferior, con la marca del estudio fotográfico” (137). Sin embargo, en este caso, no se trata exactamente de una tarjeta de visita, es una fotografía de formato similar, que no cuenta con el nombre del estudio fotográfico, la fecha, ni el lugar. La dedicatoria se encuentra en la parte posterior, lo que indica que fue un obsequio. Según Chiriboga y Caparrini (2005) las leyendas escritas al reverso de las fotografías precautelaban la memoria de su emisor.

En este caso, las fotografías del álbum pertenecieron a la colección de Manuel España, un coleccionista de imágenes de inicios del siglo XX de la ciudad de Ibarra, quien dispuso que el grupo de objetos visuales esté a cargo del Concejo Municipal de la Ciudad de Ibarra. La presencia del retrato en este Archivo visual, indica que la fotografía fue un regalo, posiblemente se trató de un vínculo amistoso entre las dos personas. La fotografía que en un inicio precauteló una memoria familiar ha logrado mantenerse y establecerse como una memoria histórica que permite referirse al pasado de una ciudad.

Foto 3.8. Sra. Mariana Espinosa de Gomezjurado. Nro 9, s/f



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Mariana de Jesús Espinosa de los Monteros y Tirado nació en Caranqui, Ibarra, en 1858. Fue prima hermana materna y tía segunda paterna de Víctor Manuel Alfonso Gomezjurado y Espinosa de los Monteros, con quién se casó en 1884, los dos fueron sobrevivientes del terremoto de 1868.

Enma Gomezjurado, nieta de Mariana y Víctor, menciona que la madre de su abuelo después del terremoto quedó viuda. Relata una historia que por tradición familiar se ha consolidado en la memoria del grupo familiar.

Por tradición sé de mi bisabuela, ella tiene una historia muy única. Cuando fue el terremoto de Ibarra, el esposo fue tesorero de hacienda de toda la provincia de Imbabura, recibían el dinero y entregaban al fisco, y se suscitó el terremoto, y la señora quedó con sus hijos entre ellos mi abuelo, en una calamidad todo acabado. García Moreno preguntaba por el tesorero de hacienda del dinero, nadie supo dar razón, hubo una excavación total en la casa de ella, la habían excavado al máximo, no apareció y llamaron a mi bisabuela al congreso a que denuncie y ella bajo juramento, alegó que no sabía dónde tenía ese dinero, era un secreto total que no conocía, si creen que algo tengo yo, pueden confiscarme. Le dijeron no señora, lo que es más, le indultamos y a su hijo le vamos a dar la educación. Es interesante recordar el pasado. (Enma Gomezjurado, entrevista por la autora, 04 de julio de 2023)

De acuerdo a Severo Gomezjurado (1962), la viuda quedó amparada por García Moreno, quien le prometió otorgarle una renta vitalicia. Años después, el esposo de Mariana Espinosa fue llevado por García Moreno con el objetivo de que estudié; al respecto existe la siguiente información: “en el colegio de los padres Jesuitas en Quito, el presidente hizo de su tutor y le firmaba la libreta de calificaciones. Hizo estudios de derecho en la Universidad Central de Quito” (176). El resultado fue un hombre conservador, practicante de los dogmas cristianos.

Una poesía dedicada a la Virgen María y a su madre²⁵ publicada en el periódico Hojas Sueltas (1904) así lo testimonia:

Tuve una madre que tierna y amorosa,
siempre afanosa tus glorias repetía:
desde la cuna me enseñó tu nombre
llegué a ser hombre
y nunca, nunca te olvidé María! (Gomezjurado 1904)

Estas palabras refieren la conducta y obediencia de su madre hacia los estatutos del catolicismo, respecto a la Virgen María. También se proclama como una madre abnegada, que antepone el amor a sus hijos. Victor Gomezjurado y Mariana Espinosa, tuvieron ocho hijos, seis mujeres y dos hombres.

Mientras Enma Gomezjurado observa la fotografía de su abuela menciona:

A mi abuela no la conocí, pero por referencia, sé que era una muy buena mamá, con ocho hijos, dedicada al hogar, a la familia, siempre pendiente de las actividades sociales y religiosas, todo hacía de manera sobresaliente. Mi abuela era muy católica, en general mi familia, todos católicos. Tres de sus hijas se convirtieron en religiosas, dos monjitas carmelitas, aquí en Ibarra y una Betlemita en Costa Rica (Enma Gomezjurado, entrevista por la autora, 04 de julio de 2023).

Acerca de la hija de Mariana Espinosa Gomezjurado, quien formó parte de la Congregación de las Hermanas Betlemitas, no existen referencias. Por otra parte, las dos mujeres que entregaron su vida al claustro de las Hermanas Carmelitas en Ibarra, cuentan con el relato oral de su sobrina Enma Gomezjurado: “una de mis tías se llamó

²⁵ Gomezjurado, Víctor. 1904. “A María”. *Hojas Sueltas*, 1 de febrero.

Ana María y a la otra Mariana de Jesús, eran los nombres de la familia, en el convento les cambiaron por Josefina y María Teresa, ellas pintaban tarjetas al óleo, eran artistas, de esta forma se sostenían económicamente” (Enma Gomezjurado, entrevista por la autora, 04 de julio de 2023)

Enma Gomezjurado y Raúl Rosero comparten una extensa amistad y la afición por el piano, ella era la amiga de juventud de las tías de Raúl. En una de sus reuniones, Gomezjurado sacó de una caja metálica, varias tarjetas pintadas a mano por Josefina y María Teresa; era la actividad que les permitía solventar sus necesidades económicas al interior del convento. Enma, le regaló dos tarjetas a Raúl (foto 3.9) para que tenga de recuerdo y pueda escribir sobre la producción artística de las tías.

Raúl Rosero lo expresa así:

Las dos hermanas se hicieron monjas de velo negro, del claustro del Carmen, y ya como novicias, se dedicaron a pintar tarjetas al óleo. En las dos tarjetas se ve que está temblando la mano de estas dos damas ibarreñas (foto 1.3) de las cuales nadie ha dicho nada. Así se ganaban la vida estas dos señoritas. Pintaban tarjetas religiosas, de onomástico, de cumpleaños; entonces todo lo que era la tarjetería hacían las monjitas. Ellas fueron insignes artistas, se dedicaron al cultivo del pincel. Las familias ibarreñas acudían al claustro y encargaban tarjetas a las monjitas. Esto más o menos por la primera década del siglo XX (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 30 de mayo de 2023)

Foto 3.9. Tarjeta pintada por las hermanas Gomezjurado, s/f



Fuente: Archivo personal de Raúl Rosero (2023)

Las hermanas Gomezjurado se conmovieron por la perfección humana que ofreció el claustro, escogieron el camino de la oración, mortificación y sacrificio. Pues en esa época, Mariana de Jesús fue el referente femenino. En palabras de Goetschel (1999) fue una mujer que: “no dudó en escoger el camino de la oración, la mortificación, la humildad, la caridad y la obediencia” (60). De igual forma las hermanas Gomezjurado, con la entrega de sus cuerpos a la castidad, muestran el aborrecimiento a las vanidades del mundo. Cabe mencionar que las madres y el Monasterio siempre carecieron de bienes económicos y materiales.

La historia de las hermanas Gomezjurado demuestra el vínculo de Mariana Espinosa de Gomezjurado, la madre, con las prácticas religiosas. Sus tres hijas son el reflejo del trabajo continuo de inculcar los dogmas católicos en las mujeres de su familia; este suceso se podría describir como un logro personal, puesto que, a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, el principal rol de la mujer fue la maternidad y tenía que cumplirse con esmero, apegadas a las creencias y prácticas religiosas.

De acuerdo a Javier Gomezjurado (2006), subdirector de la Sección Académica de Historia y Geografía de la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Imbabura, el esposo de Mariana Espinosa de Gomezjurado militó: “en el partido Conservador. A raíz de la instauración del liberalismo en 1895, tomó parte activa de las revoluciones para derrocarlo. Fue redactor del periódico “La Voz de Imbabura”, fundado por Mariano Acosta. Varias veces miembro del Concejo Municipal” (167). Lo mencionado indica que la Sra. Mariana perteneció al seno de una familia católica, conservadora e intelectual.

En este relato sobre las personas cercanas a la mujer de la imagen, nuevamente aparece la relación entre la familia Gomezjurado y el Sacerdote Mariano Acosta, que evidencia la relación entre una élite social y el clero. El periódico “La Voz de Imbabura” (1889), muestra la postura de Víctor Gomezjurado respecto a las mujeres, sus palabras recriminan e invalidan a las mujeres que tiene prácticas distintas a las establecidas por la religión católica²⁶.

A continuación, se muestra un par de estrofas escritas por el esposo de Mariana Espinosa Gomezjurado, el poema se titula “Á una adúltera”:

²⁶ Gomezjurado, Víctor. 1889. “Á una adúltera”. *La Voz de Imbabura*, 30 de septiembre.

Á una adúltera
De tu pecho carcomido
Por tus sucias livianidades,
Sale un aire corrompido,
Que denota estar podrido
¡Tu corazón en maldades!...
Todos de ti van huyendo;
¿Aún no comprender tu suerte?
¡Infame!... ¿sigues viviendo?.....
Es que el diablo está temiendo,
Pues siente náuseas al verte..... (Gomezjurado 1889)

Estas palabras sirven para contrastar, el tipo de mujer que se opone a los valores morales, enunciados por Victor Gomezjurado. Por tanto, su esposa e hijas se construyen de forma totalmente distinta a las palabras del poema. Se trata de mujeres que a través de su castidad y decoro ganan el cielo, separadas de las debilidades del cuerpo, puesto que, simboliza corrupción y podredumbre. En ese sentido mantener el cuerpo escondido, sin ruido, ni brillo representa la bondad, mientras que la exhibición del mismo figura la maldad. Tal como se muestra Mariana Espinosa de Gomezjurado en el retrato, cubierta totalmente, evadiendo todo tipo de vanidad mundana.

De esta manera, se evidencia un vínculo entre la fotografía, las reflexiones religiosas y las élites, las mujeres de las familias más influyentes se presentaron como el modelo femenino de finales del siglo XIX. Es decir, la construcción corporal y espiritual a partir de las premisas del catolicismo; esta muestra fotográfica tomada de los álbumes indica que, se consolidó una visión al interior de la sociedad ibarreña articulada por redes de parentesco y clase social, una construcción sustentada en la exclusión.

3.4 El retrato como forma de “negociación” de sentidos

De acuerdo a Jean Luc Nancy (2006) “el objetivo del retrato es, en ese sentido estricto, el sujeto absoluto: despegado de todo lo que no es él, retirado de toda exterioridad material” (11). Todo se organiza alrededor de la figura del sujeto que no ejecuta ninguna acción más que el interés de su propia persona a condición de exponer su subjetividad,

entonces, no se trata solo de reproducir, tampoco de revelar, sino de capturar lo que el sujeto desea exponer.

Estos retratos fotográficos se presentan como una forma de individualización de las mujeres, despojadas de la familia y el hogar. Son el personaje principal, su rostro y su cuerpo se sitúan como el centro de atención. El retrato es la totalidad de su figura, con expresiones, poses y miradas únicas. El acto fotográfico como un lugar de autocontemplación, desvinculado de la vida cotidiana, una grieta para pensarse a sí misma dentro de una sociedad que quiere mantener mujeres ocupadas, sin espacio para imaginar y desear. Es decir, el retrato fotográfico otorga la posibilidad de verse a sí mismas.

A finales del siglo XIX el retrato fotográfico significó un acontecimiento importante, un bien restringido, posiblemente las mujeres, antes de acudir al estudio prepararon sus ropas, peinaron su cabello, escogieron sus aretes y sus chales, construyeron su imagen, contemplaron su cuerpo y su rostro, como el centro de interés, probablemente, de acuerdo a deseos internos de mirarse y ser vista. El estudio fotográfico figuró como un espacio para relacionarse desde su individualidad y proyectarse a través de la imagen en un encuentro con su cuerpo y sus pensamientos, también le permitió establecer un tipo de relación diferente a la familia y la iglesia.

Estas consideraciones individuales posteriormente entran en diálogo con la mirada del fotógrafo donde se produce un encuentro entre la subjetividad del sujeto retratado y la capacidad del retratista de capturar lo que el sujeto desea exponer. Según Barthes (2013) el acto fotográfico se trata de la interacción entre un sujeto mirando y un sujeto mirante, el primero se sitúa tras un agujero por el que mira, limita, encuadra y pone en perspectiva al sujeto mirante, quien a través de su vestimenta y expresión facial manifiesta un sistema de creencias que se constituye en el acto de posar, de expresar su subjetividad.

En las fotografías (3.6) y (3.8) la composición de la imagen es similar, las mujeres se encuentran en primer plano, difuminadas, sobresalen sus rostros y parte de los hombros, mientras que, en la fotografía (3.7) se observa una mujer de cuerpo entero con telón de fondo, un pedestal y una biblia. En los dos casos, la participación del fotógrafo se observa en las disposiciones técnicas y estéticas del sujeto como: inclinación del cuerpo, la dirección de la mirada, la postura de la cámara y la luz, aspectos reiterativos que coinciden con técnicas fotográficas de finales del siglo XIX en Ecuador.

Empero, la particularidad de las fotografías se sitúa en representar el imaginario local de las mujeres de la ciudad de Ibarra, dichas imágenes son el reflejo de las características de “la mujer cristiana” de finales del siglo XIX; cuerpos totalmente cubiertos por trajes neutros, la única piel visible es la del rostro, llevan chalina y el cabello recogido, las tres mujeres comparten atributos estéticos.

Siguiendo a Nancy (2006), el retrato representa una relación entre la exterioridad del cuerpo e interioridad del carácter espiritual, puesto que, la interioridad, tiene lugar en el espacio mismo de la exterioridad. Es aquí donde radica la habilidad del retratista, de captar más allá del cuerpo entendido como un soporte y superficie del sujeto. En esta relación se produjo una negociación, entre la estética de la mirada del fotógrafo y los valores presentes en el cuerpo de las mujeres, el producto fue fotografías que resaltan la figura de las mujeres, y por otra transmiten valores intrínsecos como: el recato, pudor, dureza y sacrificio. En ese sentido, el retrato evoca una intimidad memorable, por medio de un consentimiento mutuo entre el fotógrafo que dispuso los recursos estéticos para captar las subjetividades del sujeto en la exterioridad de su cuerpo.

El retrato se ha distinguido por guardar la imagen en ausencia de la persona, se trata de un registro que puede permanecer en el tiempo y superar varias épocas históricas. Inicialmente las fotografías se realizaron para uso personal y familiar, posiblemente circularon en redes de parentesco y amistad, tal vez, así, llegaron a ser parte de la colección de Manuel España, como un regalo, que con el pasar de los años y las intenciones de preservación del coleccionista se transformaron en un documento histórico y fuente de consulta del pasado. Este transitar produjo que las fotografías de las mujeres retratadas a finales del siglo XIX se transformen en un objeto de archivo para explorar el pasado por medio de la particularidad de sus historias.

3.5. Narrativa y discurso en el espacio público mediante la evidencia fotográfica: la disputa entre fuerzas conservadoras y liberales

Ibarra, al igual que el resto del Ecuador, se encontraba en un proceso de transición política, ya que las ideas liberales tomaban fuerza en las sociedades andinas. La separación de la iglesia y el Estado trajo consigo contiendas políticas entre conservadores y liberales, momento en que la prensa actuó como instrumento de desacreditación, entre ambos grupos. A continuación, se expone un extracto del periódico religioso “Hojas Sueltas” (1907), respecto de la posición ideológica de la iglesia católica frente al gobierno liberal de Eloy Alfaro:

El liberalismo examinado imparcialmente como opinión política, puede ser y es, á veces, un deseo, un anhelo del bien público: se ama la Patria, se quiere el bien de ella, se procura su honra: los abusos de la autoridad inspiran desagrado, y se los reprueba y se los condena, y aún se los ataca, ya de palabra, ya por escrito: se quisieran que las leyes fueran justas, y que el poder público no oprimiera nunca a nadie: el orden, la paz, la tranquilidad, nobles aspiraciones de todo pecho honrado. Empero si esas nobles aspiraciones, si ese amor de la justicia, si ese anhelo del bien público no se funda en la moral ni son inspirados por la Religión, carecen de fundamento sólido. Es necesario que la moral se su norma, y que la Religión los inspire y los gobierne (Hojas Sueltas 1907).

El texto define al gobierno de Eloy Alfaro como opresor, un modelo que mermó la paz, el orden y la tranquilidad, donde la disrupción del régimen se situó en omitir las creencias y prácticas religiosas. Las contiendas políticas entre conservadores y liberales continuaron hasta los años 20 del siglo XX. Las actividades religiosas en el espacio público fueron prohibidas, la ocupación militar en las calles estuvo permitida.

Es así que, el 19 de junio de 1924, el Batallón del Carchi, desplegó una actitud hostil contra los católicos de Ibarra, con el fin de impedir la celebración del Corpus Christi. Los soldados tomaron las armas y arremetieron principalmente contra las mujeres y, en menor medida, contra niños y sacerdotes. Como acto de resistencia se publicó un texto donde varias familias, organizaciones civiles y religiosas mostraron su disgusto ante aquel acontecimiento.

El texto se denominó “Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento” (1924) donde se menciona lo siguiente: “En la constitución se garantiza la libertad de conciencia en todos sus aspectos y manifestaciones. La fuerza ecuatoriana lejos de garantizar esa libertad de conciencia, obstaculiza manifestaciones religiosas que han venido íntimamente mezcladas con la vida nacional” (VI). De acuerdo a la información proporcionada en el texto, el acto suscitado atentó contra el derecho al libre culto que consta en la constitución. En este acontecimiento, las mujeres tuvieron un papel protagónico, fueron las primeras en enfrentarse a los soldados, varias de ellas terminaron con heridas en sus cuerpos.

De acuerdo a la recopilación de manifiestos “Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento” (1924) publicada por Tipografía “Prensa Católica” en contra de los acontecimientos del 19 de junio de 1924 se indica que “El Batallón del Carchi, entre ultrajes a niños, matronas y religiosos, no permite que salga la Procesión ceremonia

específica de la fiesta de Corpus” (VI). La ciudad se preparaba para celebrar esta fiesta religiosa; sin embargo, las fuerzas militares desplegaron una actitud violenta contra los católicos, especialmente contra las mujeres; quienes también publicaron su descontento ante la situación hostil contra sus cuerpos y creencias:

PROTESTA

En todo tiempo se ha mostrado la mujer ibarreña el más celoso guardián de sus creencias católicas: en todo tiempo ha sido dueña de legendario valor, y por eso, si para conservar incólume el tesoro de fe y libertad que le legaron sus mayores fuera necesario derramar la sangre, gustosa entregaría la vida a manos del verdugo, con el firme convencimiento de que al sacrificio iría con la sonrisa en los labios, y sin que haya ante el cadalso ni un solo desmayo, ni un suspiro, ni una lágrima.

Y porque tal es nuestro modo de pensar y sentir, no podemos cometer el crimen de guardar silencio ante los atropellos cometidos por el Batallón Carchi número 7, en la mañana de este día memorable, 19 de junio de 1924, porque Dios y nuestra conciencia nos sancionarían eternamente.

Ese Batallón ha empleado contra nosotras las armas que la Nación le dio para el combate; esas armas han servido para impedirnos que fuéramos al templo a postrarnos ante el Dios de las misericordias en busca de consuelo de amor y bendición.

Ese Batallón ha empleado el arte de la Guerrapara encarcelar al Dios de los ejércitos !!.....

Ese Batallón ha hecho alarde de su valentía, ultrajando a los niños y a los religiosos, que no tienen otra arma de combate contra el mal que la debilidad, la oración y el sacrificio.

Por estos hechos, que violan la Constitución de la República, si República podemos llamarla; que atacan nuestra Religión Católica y nos hacen aparecer como salvajes ante los pueblos civilizados, PROTESTAMOS, con toda la alegría de nuestra alma, y advertimos que sabemos escudar con el pecho a nuestros hijos y a nuestros religiosos, y que primero caerá en pedazos el corazón antes que permitir que tan negros hechos se repitan.

¡¡Nada es eterno bajo el sol !!!..... Y que tenga en cuenta el Gobierno sectario del Dr. Tamayo, principal dueño de semejantes actos de valor, que así no se saca a la República de los raigambres del pasado; que ya agoniza su poder manchado en sangre inocente, y que Dios calla, porque es eterno; y el pueblo sufre, porque no conoce su

poder (Señoras y señoritas de Ibarra en Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento 1924, 2).

Las mujeres de la ciudad se muestran como protectoras y defensoras de los dogmas católicos, bajo una identidad constituida en la tradición religiosa. Se trata de mujeres a imagen y semejanza de la Virgen María, destinadas a aceptar el sacrificio en sus cuerpos como marca de redención, de almas caritativas y maternales. Mujeres que anteponen su vida frente a los demás. De acuerdo al texto, ellas mencionan que entregarían su vida pues, están convencidas de que el sacrificio es el camino para redimir sus almas. Sus cuerpos reciben las balas como un acto de protección, a cambio de evitar el sufrimiento de los otros.

Cerca de 100 mujeres firmaron el texto de protesta. La posición de las mujeres, frente al acontecimiento que atentó contra su integridad física y emocional, fue un indicativo de los valores católicos arraigados de generaciones pasadas, los cuales se manifestaron en las mujeres como protectoras de hombres, niños y sacerdotes. Uno de los valores religiosos impregnados en el imaginario social de las mujeres, como lo indica el texto publicado en el periódico “La Voz de Imbabura” (1890), fue “el valor para sufrir como cristiana, para soportar las amarguras”²⁷. En este caso lo llevan al extremo de poner sus cuerpos a las balas.

Como evidencia visual existe una fotografía ubicada en la primera página del álbum 2 del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, junto a retratos de sacerdotes, reverendos y presbíteros. El comentario de la fotografía se ubica en la parte inferior e indica lo siguiente: “Batallón Carchi impidiendo la procesión de Corpus en 1924. N6”.

²⁷ García, Inocencia. 1890. “El valor de la mujer”. *La Voz de Imbabura*. 1 de abril.

Foto 3.10. Batallón Carchi impidiendo la procesión de Corpus en 1924. N6.



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra (1943)

Las mujeres se encuentran al costado derecho de la fotografía, entre ellas niñas, su presencia no se sitúa como punto de interés en la imagen. Sin embargo, al mirar con detenimiento, se observa un gran número de mujeres, todas se ven uniformadas, sus cabezas están cubiertas por mantas, sus brazos por chales y sus piernas por faldas largas, en general son cuerpos envueltos en telas oscuras, no se distinguen sus rostros, su estética mantiene relación con los retratos de las mujeres descritas en páginas anteriores. Al respecto Raúl Rosero Oña cuenta la historia de una manera similar al texto, Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento (1924):

En 1924, el presidente Constitucional de la República del Ecuador el Dr. Gonzalo Córdova, determinó poner fin a los actos religiosos en el país. Es así que el 19 de junio de 1924 se emanó una orden al gobernador de Imbabura Dr Luis Eduardo Dávila Pérez, en el sentido de que se prohíba la procesión del Corpus Cristi. Desde las 5 de la mañana por orden del cuartel superior los hombres estaban armados resguardando la Catedral y las calles de Ibarra, para impedir que salga la procesión. Las mujeres entraron al templo, los soldados les dejaron, y les dijeron: “entran, pero si ustedes salen, aquí les esperamos”; las señoras no dijeron nada, entraron tranquilamente y de ahí el Obispo Alberto María Ordóñez Crespo dice: “más que la ley de los hombres es la ley de Dios”, esas palabras les inflama una rebeldía a las mujeres, que eran un montón, como decir todo Ibarra. Entonces salen de la Catedral y ponen el pecho a las balas, los soldados con las bayonetas les asustan y ahí viene el despelote. Niños y mujeres terminaron heridos (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 15 de julio).

La imagen fue publicada en la recopilación de protestas escritas en: “Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento” (1924) y se encuentra en las últimas páginas tras una

serie de reclamos. En el texto se sitúa como la evidencia visual que da cuenta de aquel acontecimiento. A pesar que no se muestran las acciones violentas que se detallan en los textos, se establece como registro de la historia, que evidencia la contienda política entre liberales y conservadores, así como el rol y la posición de las mujeres en el acto. El comentario de la fotografía indica lo siguiente.

Los niños de los HH. de los CC, el colegio de las RR. MM. Bethlemitas (con sus pabellones y estandares eucarísticos) y el pueblo fueron detenidos a media cuadra de la Catedral, desde donde entonaron cánticos, mientras el Ilmo. Sr Obispo Ordóñez, abriéndose paso, por medio de las escoltas desde el atrio de la Catedral bendijo al pueblo (Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento 1924, 73).

Foto 3.11. Batallón Carchi impidiendo la procesión de Corpus en 1924.



Los niños de los HH. de los EE. CC., el Colegio de las RR. MM. Bethlemitas [con sus pabellones y estandartes eucarísticos] y el pueblo fueron detenidos a media cuadra de la Catedral, desde donde entonaron cánticos, mientras el Ilmo. Sr. Obispo Ordóñez, abriéndose paso, por medio de las escoltas, desde el atrio de la Catedral bendijo al pueblo. (El soldado que se lanzó sobre el fotógrafo, ha tapado gran parte de la vista.)

Fuente: Homenaje de desagravio a Jesús Sacramento (1924)

Por el contenido y la estética, el acontecimiento registrado junto con el texto informativo, considera al objeto visual como una evidencia documental de un acontecimiento público. Se trata de una instantánea, así lo confirma el soldado que se atraviesa frente a la cámara y tapó parte del registro. En la fotografía prevalece el contexto, es decir se sitúa el lugar, evento y personajes.

Cabe mencionar que la fecha de la imagen corresponde a los inicios de la modernidad en Ecuador, e implementación de las ideas liberales, que modificaron la vida económica, política y social del país. De acuerdo a Chiriboga y Caparrini (2005), la fotografía se puso al servicio de los nuevos proyectos que acarrearía la modernidad, lo que provocó que los fotógrafos salgan a las calles para: “captar escenas que presenten a

las clases emergentes posando en parques públicos, alamedas y junto a construcciones arquitectónicas emblemáticas de los cambios ocurridos o desarrolló conjuntos fotográficos de tipos populares urbanos y colecciones de vistas de la ciudad moderna” (113). En este caso, se trata de una fotografía tomada en el espacio público, como registro documental de un momento histórico de la ciudad.

Ante lo expuesto, las mujeres de finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX mantuvieron una estrecha relación con la iglesia y sus prácticas. La identidad nacional femenina se constituyó en relación con la religión y el discurso cultural de la época se orientó a mostrar mujeres cubiertas, por lo general vestidas de negro, como símbolo para salvaguardar valores religiosos.

En este caso acorde a los mandamientos de las hijas de María; en consecuencia, se buscó la sincronización de un cuerpo social femenino que estuvo vinculado a los sectores que ejercieron el poder en las primeras décadas después del terremoto de la ciudad de Ibarra.

Así lo evidencian, los textos presentados en este capítulo, escritos por amigos, familiares y las mismas mujeres. Las palabras muestran la urgencia de posicionar ideas conservadoras, sobre todo respecto a los roles sociales de las mujeres; dejan sentado, su disgusto por la emancipación y autonomía de la mujer y recalcan valores morales centrados en la castidad, caridad, sacrificio, servicio y maternidad.

La fotografía evidencia el discurso religioso, en este caso, enfocado a la apariencia y a la conducta de las mujeres de Ibarra de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. Se impone un imaginario simbólico fuertemente vinculado a los dogmas católicos, en este caso las fotografías se presentan como una tecnología visual que permite imaginar y materializar el discurso de la iglesia sobre la mujer.

Capítulo 4. Mujer, clase social y espacio público

El presente capítulo analiza la participación de las mujeres en el espacio público, para lo cual, se toma de referencia tres fotografías: la primera, corresponde a los festejos patrióticos de 1923, por los 100 años de la Batalla de Ibarra. Las siguientes dos fotografías aluden a la llegada del ferrocarril a la ciudad de Ibarra en 1929.

Adicional, se presenta una serie de publicaciones de la prensa local entre 1920 a 1929, con el objetivo de identificar los imaginarios sociales producidos alrededor de las mujeres, a partir de varios periódicos de distintas posturas ideológicas entre ellos: Canto Claro de 1920, Fiat Flux de 1925, Estrella Polar de 1926 e Ibarra Ayer y Hoy de 1929.

Un segundo momento, expone el contexto de producción de cada fotografía, para ello se toma de referencia publicaciones de los periódicos: El Espectador de 1923, El Observador de 1928 y El Comercio de 1929, junto a los relatos históricos narrados por Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad de Ibarra. Finalmente, se realiza un análisis iconográfico e iconológico de las imágenes.

Cabe mencionar que, las fotografías, las evidencias textuales de la prensa, y el relato de Raúl Rosero son documentos históricos, que remiten a las acciones de determinados grupos dominantes de la sociedad. En este caso, de los comités de mujeres conformados por las élites ibarreñas.

4.1. Imaginarios alrededor de las mujeres en la prensa local de los años 20: valores, representación e imposición de conductas sociales

En la década de los años 20, la prensa local no consideró a las mujeres en sus páginas; los temas predominantes fueron políticos, religiosos e históricos. Los escasos textos destinados a las mujeres fueron de contenido poético, en su mayoría escritos por hombres intelectuales. En ese contexto, este acápite considera varios periódicos locales para establecer un panorama acerca del pensamiento social de la época alrededor de las mujeres. Se toma de referencia periódicos de diferentes inclinaciones ideológicas. A continuación, se realiza una breve descripción de cada uno

“Canto Claro” de 1920 se pronunció como: “semivocero eventual de la clase agrícola de Imbabura”, de contenido religioso, poético y político. Mientras que, el periódico “Fiat Flux” de 1925, se presentó como: el “órgano obrero” de contenido político y poético. El periódico “Estrella Polar” de 1926, se anunció como: un medio de comunicación conservador; por último, el periódico “Ibarra Ayer y hoy” de 1929, de intereses

históricos y literarios. En las siguientes líneas se presentan cinco textos tomados de los periódicos, cuatro de tinte poético y un manifiesto a favor de la educación católica, emitido por la escritora ibarreña María Guillermina García. Los textos detallan lo siguiente:

La mujer

(...) es porque siente en su más alta esfera
de lo tierno i lo grande el noble encanto;
porque es de la mujer la vida entera
admiración i amor, martirio i llanto

Porque es flor, la deshoja el torbellino...
Ser hermosa i ser pura, esta es su gloria;
ser tierna i consolar es su destino:
amar, sufrir, llorar, está es su historia (Canto Claro 1920)²⁸

La madre cristiana

Recogida en el hogar
(...) solo piensa en agradar
a su marido y a Dios

Y aunque joven y aunque bella
No con adornos prolijos
en los salones descuella;
no hay más mundo para ella
que su casa con sus hijos

²⁸ *Canto Claro*. 1920. "La mujer". 25 de febrero.

(...) en su suave consorcio hermana
Lo humano con lo divino
así su noble destino
cumple la madre cristiana. (Fiat Flux 1925)²⁹

La Mujer

(...) Las mujeres siembran rosas celestes en la carrera de nuestra existencia: Como el sol en ornamento del mundo, así la mujer lo es de su casa. Las mujeres protegen nuestra cuna, con sus cuidados rodean nuestra infancia, nos ayudan a soportar los trabajos y disgustos de la vida, y son los últimos consuelos de nuestra vejez.

(...) las prendas que pueden hacer a una mujer más interesante, más amable, más apreciable, no son las delicadezas del espíritu, ni la regularidad de las facciones, sino el pudor la modestia, el candor y la dulzura.

(...) la ciencia que, adorna mucho a los hombres, también puede adornar a las mujeres; pero la que más les conviene es la del régimen doméstico.

Firma I. R. de Bastos (Estrella Polar 1926)³⁰

La mujer ibarreña

La mujer Ibarreña, vive recluida en su casa amplia y clara, aunque sin ningún estilo arquitectónico; con muchos patios y corredores, jardín, huerta y corral; algo entre convento y casa de campo.

(...) en su casa, pues, se ocupa todo el día, desde el amanecer, salvo en las horas que dedica, mañana y tarde, para ir a la iglesia; en el atrio de la iglesia echa un palique con sus amiguitas, ante las miradas que quieren ser sugestivas y audaces de los colegialitos amartelados. (Ibarra Ayer y Hoy 1929)³¹

Los periódicos mantuvieron un papel importante a inicios del siglo XX, fueron los encargados de la circulación de información social, política y religiosa en la ciudad.

²⁹ A.V. 1925. "Madre Cristiana". *Fiat Flux*, 7 de noviembre.

³⁰ I. R. de Bastos. 1926. "La mujer". *Estrella Polar*, 6 de febrero.

³¹ *Ibarra Ayer y Hoy*. 1929. "La mujer ibarreña", julio.

Entre sus líneas se evidencia la imagen y el rol de la mujer ibarreña, a pesar de tratarse de periódicos de distintas posiciones ideológicas. En tal sentido, se inclinaron hacia una reiteración discursiva de valores y conductas establecidas en el seno de los dogmas religiosos. Es decir, una forma de permanencia de la tradición católica en la sociedad.

La prensa local caracterizó a la mujer como: un ser recluido al hogar, casta, pura, al cuidado de los hijos y el marido; en su tiempo libre tuvo permitido ir a la iglesia. Además, se idealizó como una persona que ama, cuida, sufre y llora. En cuanto a su aspecto físico se consideró un ser bello y hermoso. De acuerdo con la historiadora Ana María Goetschel (2007), estas ideas sobre la mujer se constituyeron durante el siglo XIX, donde su participación no estuvo orientada a la vida pública, sino precautelando y resguardo los valores civilizadores del hogar. Estas concepciones ideológicas continuaron operando en el imaginario social de siglo XX, en la ciudad de Ibarra.

Según las historiadoras Radcliffe y Westwood (2022), esta forma de caracterización hacia las mujeres se relacionó con el establecimiento de identidades nacionales sexualizadas: mujeres privadas y hombres públicos. En ese sentido, los periódicos coinciden en resaltar al género femenino como: “La madre cristiana (...) recogida en el hogar”³²; “Como el sol en ornamento del mundo, así la mujer lo es de su casa (...) lo que más les conviene es el régimen doméstico”³³; “La mujer Ibarreña, vive recluida en su casa amplia y clara (...) algo entre convento y casa de campo”³⁴. Es decir, la mujer como proveedora de los valores espirituales, de los cuidados domésticos y emocionales de la familia.

De acuerdo con Goetschel (2002), dichos valores y orden social se presentan como: “Las labores domésticas aparecen como propias de la naturaleza femenina y como función natural de las mujeres dedicarse a ellas y prepararse de la mejor manera como esposas y madres” (13). Por lo descrito, la vida de las mujeres debía transcurrir en el hogar, el imaginario social se estableció alrededor de atributos morales y cristianos, tal como se evidencia en la poesía publicada por el periódico *Fiat Flux* en 1925: “Y aunque joven y aunque bella. No con adornos prolijos, en los salones descuella; no hay más mundo para ella, que su casa con sus hijos”³⁵. Adicional a esto, la poesía publicada por

³² A.V. 1925. “Madre Cristiana”. *Fiat Flux*, 7 de noviembre.

³³ I. R. de Bastos. 1926. “La mujer”. *Estrella Polar*, 6 de febrero.

³⁴ *Ibarra Ayer y Hoy*. 1929. “La mujer ibarreña”, julio.

³⁵ A.V. 1925. “Madre Cristiana”. *Fiat Flux*, 7 de noviembre.

el periódico *Canto Claro* en 1920 dice: “Ser hermosa i ser pura, esta es su gloria; ser tierna i consolar es su destino”³⁶. Los textos imaginaron a las mujeres como seres afectivos, sencillos y destinados a los cuidados de la familia.

Cabe mencionar que, en las primeras décadas del siglo XX, las mujeres tuvieron mayor acceso a la educación; sin embargo, se procuró que su formación intelectual mantenga los valores y la moral cristiana que tradicionalmente condicionó su desempeño en el hogar. Así lo evidencia un texto publicado por la escritora ibarreña María Guillermina García (1929), en el periódico “*Ibarra Ayer y Hoy*”. El texto periodístico establece:

Perfiles de Leyenda

(...) educad e ilustrad a la mujer, pero ilustradle y educadle cristianamente; convencedle que sólo la Fé suele tender la mano para conducir a un muy seguro fin. El principal elemento de la sociedad es la mujer, es por esto que pervertida la mujer está arruinando un pueblo.

(...) la mujer debe ser perfectamente ilustrada y educada, porque así solamente puede llenar su papel en el mundo; pero no puede ser tal, si empezamos por arrancar de su corazón el sentimiento de piedad tan innato en ella. Descristianizar a la niña es un sacrilegio

(...) enseñad a la mujer que su exclusivo campo de acción es el amor. El Amor fuente divina de donde dimanen las cristalinas y vivificantes aguas de la Bondad, Belleza, Amistad, Perdón, Sacrificio, Abnegación, Santidad.

(...) apreciemos a la mujer en cuanto vale y convenzámosle que no debe prostituir su papel, que no debe degenerar su misión, sea cual fuere la esfera social en la que este colocada.

(...) si es mala la educación de la mujer, si ella no se ocupa sino de pasatiempos, si no tiene otra idea dominante que el lujo y la moda, si tiene sed insaciable de placer, si no ama el trabajo, sino sabe siquiera lo que significa cumplimiento del deber, no se dejará esperar mucho tiempo y ese pueblo vendrá a la más completa ruina. (María Guillermina García, 1929)³⁷

³⁶ *Canto Claro*. 1920. “La mujer”, 25 de febrero.

³⁷ María Guillermina Ortiz, 1929. “Perfiles de Leyenda”. *Ibarra Ayer y Hoy*, julio.

A pesar de los cambios educativos promovidos desde el estado liberal, en beneficio de las mujeres y su participación en la vida pública, el trabajo en el hogar continuó como una obligación innata. Según García (1929), las mujeres podían ilustrarse, siempre y cuando no abandonen la misión para la que históricamente fueron designadas; es decir: los cuidados, el sacrificio, el amor a la familia y a Dios. En ese contexto y en concordancia con la escritora ibarreña, una educación desvinculada de los valores religiosos, que promueva la emancipación de la mujer provocaría la ruina de la sociedad, la formación intelectual de las mujeres no debía desvincularse del hogar.

Retomando a Goetschel (2007), el campo educativo fue: “de lucha ideológica más importante durante la primera mitad del siglo XX un espacio de enfrentamiento y de juego de viejas y nuevas mentalidades” (80). Por lo que, la información que circuló en los periódicos se opuso a la separación de la iglesia y el estado, en nombre de una tradición, en defensa de creencias sociales y culturales históricas, vinculadas a la religión católica, que consistía en marcar el cuerpo femenino como agentes sociales en el desarrollo comunitario y la vida familiar.

Estas significaciones sociales alrededor de la mujer provocaron que tengan acceso limitado en la participación pública. En palabras de Luna (1993), citado en Radcliffe y Westwood (2022), el poder de las mujeres: “emanaba de su “producción de tradición y su moralidad, gracias a las cuales se convertían en ciudadanas” (748). En diálogo con García (1929), eso implicaba “Descristianizar a la niña es un sacrilegio”³⁸, lo cual refería a la época y contexto desarrollados, al que las mujeres debían aprender que el amor es su campo de acción exclusivo y cultivar los valores de la amistad, la abnegación y la santidad; alejarse de pasatiempos, la moda y los lujos su vida, se trata de una vida encaminada en el deber y no en el placer.

En consecuencia, el entorno familiar determinó las redes y relaciones sociales de las mujeres, el espacio privado les otorgó derechos y obligaciones como ciudadanas. El reconocimiento social continuó vinculado al hogar. Sin embargo, una parte de los sectores medios de las mujeres y las élites participaron en reuniones y conmemoraciones públicas, constituyeron comités y se encargaron de la organización,

³⁸ María Guillermina Ortiz, 1929. “Perfiles de Leyenda”. *Ibarra Ayer y Hoy*, julio.

la logística, decoración e intervención discursiva en actos políticos, culturales y festivos de la ciudad.

A continuación, se presentan fotografías producidas en la década de los años 20, que se conservan en los álbumes del Archivo Histórico del Municipio de Ibarra, las cuales evidencian la participación de las mujeres de acuerdo a lo estipulado.

4.2. Mujeres en la conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra: aproximaciones al contexto

En conmemoración por los 100 años de la Batalla de Ibarra de 1823, el periódico “El Espectador” N°12, rememoró este acontecimiento con varios textos políticos, poéticos, la biografía de Simón Bolívar y algunas cartas escritas por el libertador. También, se hace referencia a la participación del comité de mujeres “17 de julio” en la organización de los eventos festivos. El contenido se encuentra acompañado por retratos fotográficos de las representantes.

Foto 4.1. Dña. Zoila Victoria Burbano y Dña. Rosa Gómez de la Torre. 1923



Fuente: El Espectador, 23 de julio de 1923

El comentario de las fotografías indica lo siguiente:

Tenemos el honor de engalanar estas columnas con los retratos de las distinguidísimas matronas de nuestra sociedad, Dña. Zoila Victoria Burbano de Rosales, presidenta del Comité de Señoras «17 de julio», (a la izquierda) y Dña. Rosa Gómez de la Torre de

Jijón, vicepresidenta del mismo Comité; (a la derecha) quienes han procurado dar el mayor realce y esplendor a nuestras fiestas (El Espectador 1923)³⁹

Como se menciona en la cita textual, el comité estuvo conformado por mujeres distinguidas de la sociedad ibarreña, excepcionalmente, por la élite de la ciudad. Para Goetschel (2002), las mujeres de las clases acomodadas se desempeñaron con frecuencia en este tipo de actos públicos. El periódico reconoce su aporte y agradece su labor, ya que, gracias a su participación los actos festivos tuvieron mayor realce y esplendor.

En la siguiente edición del periódico “El Espectador”, del 5 de agosto de 1923, nuevamente se menciona la colaboración del comité de mujeres respecto a los festejos patrióticos del 23 de julio de 1923. A continuación, se muestra un extracto de enunciados referentes al papel de las mujeres en la conmemoración histórica. El texto se encuentra en la sección “Algunos números interesantes del Programa” y menciona:

La Velada del Comité de Señoras. - En ninguna ocasión el patriotismo de la mujer ibarreña estuvo tan acertado como al rendir este homenaje a la memoria del Libertador Bolívar, cuyo ofrecimiento lo hizo la Srta. Victoria Pérez Páez, en un bien trazado discurso. - En la parte musical se desempeñó brillantemente la Srta. Lucila Almeida Terán.

(...) La señorita Inés Játiva estuvo muy acertada en la ejecución de las piezas que corrieron a su cargo, así como en el acompañamiento a la Srta. Teresa Peñaherrera, quién hizo una prometedora exhibición de violín. - Los cuadros vivos fueron de un admirable efecto. La orquesta Europa tocó escogidas piezas (El Espectador 1923)⁴⁰

De acuerdo con las expresiones del periódico, las mujeres manifestaron su sentir patriótico a través de representaciones alegóricas, artísticas e intervenciones discursivas. La participación de las mujeres se vislumbró en una variedad de áreas, en la parte musical, la representación teatral y la toma de la palabra. En concordancia con Goetschel (2007), con la revolución liberal las mujeres abren sus posibilidades de participación, en esferas más allá de la vida en el hogar, empezaron a elaborar sus propios discursos y se incorporaron como sujetos públicos independientes de la iglesia y la familia.

³⁹*El Espectador*: 1923. “Nota editorial”, 17 de julio.

⁴⁰*El Espectador*: 1923. “Algunos números interesantes del Programa”, 5 de agosto

Adicional a lo expuesto, aparecen dos retratos fotográficos de mujeres, en la “Antología de Poetas ibarreños contemporáneos”. Se trata de una recopilación poética de varios autores de la ciudad de Ibarra y el contenido acoge varios temas como patrióticos, religioso y de afectos. A pesar de manifestarse únicamente como “Poesías Patrióticas”. La compilación fue organizada bajo la siguiente idea:

No hemos, pues querido proceder a la manera del botánico que pone su empeño en acopiar el mayor número posible de especies diversas, sin vanos pedantismos, querríamos más bien que se nos comparase a la modesta florista que solo busca entre los floridos arriates, las flores más adecuadas para formar un ramo más bello (El Espectador 1923).

Las poesías que conforman esta sección del periódico fueron escritas por hombres, nuevamente la presencia de las mujeres se relega a un ámbito decorativo en esta caso las fotografías se encuentran acompañadas por la figura de varias flores. Cada una lleva el nombre y una estrofa poética.

Foto 4.2. Del pensil ibarreño.



Fuente: El Espectador, 23 de julio de 1923

A la izquierda se encuentra el retrato de la Srta. Rosa Victoria Yépez, a la derecha se observa el de la Srta. Genoveva Andrade. Bajo sus nombres se expresan palabras que describen la apariencia física y espiritual de cada una de ellas. Respectivamente en el orden que se mencionaron se presentan a continuación los textos poéticos:

Bajo la sombra serena de su cabellera undosa, la impecable línea de su rostro heleno y la delicada frescura de sus primavera, fingen la augural emotividad de las auroras.

Tiembla en sus ojos, esmeraldas vivas el deleite de un ensueño radioso de amor y de esperanza, y aprisiona en el encanto de sus gracias infantiles, como en un vaso misterioso, el perfume de una almita blanca e inquieta (El Espectador 1923).

Tanto las imágenes fotográficas como el texto que acompaña se encaminan a fortalecer características racializadas, que consolidan un estereotipo de mujer. Se posicionan como un símbolo de diferenciación y como un referente nacional femenino: mujeres blancas, bellas, aures, puras, llenas de amor y esperanza. Estos rasgos fueron de utilidad para la parte decorativa del periódico. Las mujeres no publican, son publicadas y representadas a partir de una mirada masculina

Empero, su rol en la sociedad comenzó a percibirse de manera distinta y sus posibilidades de participación en la vida pública se ampliaron. A continuación, en el próximo acápite se presenta una fotografía producida en el contexto de las celebraciones patrióticas de 1923, que registra la participación pública de las mujeres de Ibarra. Dicho registro visual evidenciará la inclusión de la mujer en el espacio público, sin embargo, como sujeto social que reproduce valores elitistas y racializados.

4.2.1. Imaginación visual de la mujer alrededor de la conmemoración: monumentalidad y vestido como objetos simbólicos de diferenciación social y racial

La imagen corresponde a la presentación de un cuadro vivo en homenaje a Simón Bolívar y se encuentra en la página 27, del álbum 1, junto a 5 imágenes que registran monumentos de Simón Bolívar, Antonio José de Sucre, González Suarez y un busto que representa el terremoto de Ibarra de 1868.

Las fotografías se hallan marcadas con un número de color rojo en la esquina superior derecha; sin embargo, no están ubicadas de acuerdo con la secuencia numérica. En dos fotografías se observan grupos de mujeres bajo los monumentos de González Suárez y Simón Bolívar. Otra imagen registra una multitud alrededor del monumento de Antonio José de Sucre, las fotografías restantes son el retrato de monumentos sin presencia de personas.

Foto 4.3. Página 27 del álbum 1



Fuente: Archivo histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La fotografía marcada con el número 5, mide 13,5 cm de largo y 8,5 de ancho, es en blanco y negro; el papel fotográfico es brillante, sus filos se encuentran desgastados y manchados y está fuertemente adherida a la cartulina negra del álbum. En la parte inferior consta un papel donde se inscribe el acto y los nombres de las mujeres retratadas. El texto reza lo siguiente: “Alegorías. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales”.

Foto 4.4. Alegoría. Srtas. Manuela Grijalva, Aura Villamar, Juana Cornejo, Eloira Terán y Rosa Matilde Rosales. 1923



En la superficie visual se observan cinco mujeres, ubicadas en forma triangular bajo la figura de una escultura, que se muestra incompleta. Los personajes están de pie sobre tres escalones, llevan vestidos en tonalidades claras, en contraste con los matices oscuros de las túnicas. Todas portan una corona distinta. Sus miradas son dispersas, así como la posición de sus cuerpos; dos de ellas fijan su mirada en la cámara.

En el primer escalón, las mujeres llevan las túnicas en sus espaldas; en el siguiente, portan en sus brazos el atuendo, además sostienen ramas de laurel. La mujer de la cúspide carece de una túnica, en su reemplazo porta la Bandera del Ecuador y su cuerpo está contiguo a un arreglo floral. La efigie del monumento incompleto, corresponden a Simón Bolívar.

En paráfrasis con el historiador Guillermo Bustos (2017), las cinco mujeres son la representación simbólica de las hijas de la república junto al padre de la patria, en este caso Simón Bolívar. La imagen connota, la idea de las cinco Naciones liberadas por Bolívar: Colombia, Perú, Ecuador, Panamá y Bolivia. Ante lo descrito, Raúl Rosero establece que:

Esto es una representación, es una alegoría de las señoritas prestigiosas de la sociedad de Ibarra por los 100 años de la Batalla de Ibarra, hicieron este cuadro alegórico que representa a las musas del Parnaso, ese fue el tema, por eso, ellas están vestidas al estilo griego, hay una corona de laurel, la bandera, los festones en el escudo, precedido por el monumento de Simón Bolívar. (...) ellas crearon un programa de fiestas, se ingeniaron, se inventaron. Fue iniciativa de las mujeres (Raúl Rosero Oña, entrevista por la autora, 05 de julio de 2023).

De acuerdo con las palabras de Raúl Rosero, las mujeres de Ibarra tomaron de referencia “El Parnaso”⁴¹ para construir el cuadro vivo en homenaje a Simón Bolívar; en este caso a Bolívar, quién es el personaje central, que se encuentra sobre las mujeres, y al que se omite del registro fotográfico. A pesar de tratarse de un acto público de

⁴¹ El Parnaso es una representación pictórica del monte mitológico “El Parnaso”, consagrado por Apolo y las musas. El sitio web “Mvsei Vaticani”, lo describe así: “El Monte Parnaso en el que Dios Apolo, sentado en el centro, toca la lira de brazo, rodeado por las nueve musas, protectoras de las artes y por poetas antiguos y modernos”. Es una obra del pintor renacentista Rafael de Sanzio, se trata de uno de los frescos que decoran las estancias del Vaticano, considerada un ícono de la pintura Renacentista. <https://m.museivaticani.va/content/museivaticani-mobile/es/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/parnaso.html>

conmemoración al libertador de las naciones latinoamericanas, la mirada se posó sobre las mujeres y la representación dramática.

La fotografía fue tomada en el espacio público, en la plaza de la independencia bajo el monumento al prócer de la independencia de los pueblos latinoamericanos. Para la historiadora Natalia Majluf (1994), el monumento en el espacio público significó parte del ornato público que, las élites imaginaron para promover una comunidad nacional ligada al estado, con el objetivo de posicionar una nueva noción de cultura. Los monumentos atendieron a una nueva estética urbana bajo un complejo sistema de creencias sobre el progreso, desvinculada de los valores coloniales y la religión católica, se propuso como un espacio aparentemente neutro.

El monumento surge de la mano de la bandera, el escudo y el himno nacional. Estos símbolos formaron parte de un intento por crear una tradición propia y una memoria nacional; de esta forma, estos lugares se convirtieron en puntos estratégicos para imponer un imaginario ciudadano mediante la presencia simbólica del estado. En palabras de la autora referida: “la esfera pública en principio abierta a todos, en la práctica se limitaba a un cierto grupo de personas (a la burguesía de propietarios educados), era más bien una alianza entre el estado y la élite educada” (Majluf 1994, 17). Es decir, la noción de espacio público accesible para todos se adopta como una figura retórica distanciada de la realidad social de los territorios.

Como se observa en la fotografía, la idea de promover una comunidad cohesionada, a través del monumento significó la presencia de un tipo de ciudadanos. Así también, demostró las limitaciones de acceso al espacio público, la presencia del monumento no solo se establece como un símbolo de la independencia sino, como: “el principio del renacimiento de una gran parte de la humanidad” (Majluf 1994, 31). Por lo que, los materiales y las figuras monumentales se implantaron como un símbolo de la modernidad, eran sinónimos de una tradición que se trasladaba hasta los orígenes de la civilización en la antigüedad clásica.

Al respecto, la cita textual lo clarifica:

El estilo griego se imponía como portador de valores eternos y universales. Por medio de las esculturas se trataba de construir una nueva tradición que subsumiera a todas. La escultura clásica constituía un lenguaje universal, perfectamente adecuado para realizar el sueño liberal de una sociedad unificada y cohesionada, que borrara la historia para

poner otra en su lugar, su universalismo sería el medio que le daría al estado poder de convocatoria en un país pluricultural. (Majluf 1994, 32)

En este caso, la apariencia y cuerpos de las mujeres se suman a esta iconografía derivada de la antigüedad clásica. La visualidad al respecto se caracteriza por mujeres blancas, delgadas, con vestimenta de color claro en tono pastel; con estilo griego, coronas de laureles, acompañadas por los símbolos patrios, la bandera y el escudo. Estos elementos se impusieron bajo la idea de progreso y en consecuencia hacia un rechazo a las tradiciones locales de otras culturas.

La ansiada unidad de los sectores indígenas, campesinos y afrodescendientes, se excluyeron del imaginario de la nueva nación. Es decir, las formas patrióticas de imaginar el territorio no correspondían con la realidad local. Según Majluf (1994), los acontecimientos que ocurrían alrededor de los monumentos servían para uniformizar las nuevas costumbres nacionalistas y se instauraron como la base para el progreso de los pueblos.

En las imágenes fotográficas, las mujeres llevan vestidos de colores claros, de seda, brillantes, adornados con encajes. De acuerdo con Burneo (2023), las telas, y los encajes se establecen como objetos blandos, destinados exclusivamente para las mujeres como un signo de delicadeza y sumisión, en cambio, para los grandes hombres se utilizó el mármol y el bronce en forma de monumento para representar su fortaleza. En ese sentido, los materiales que representan a cada género marcan una jerarquía en relación de los hombres con las mujeres, entre lo duro y lo blando.

Cristina Burneo (2023) define lo siguiente al respecto:

El monumento erecto en bronce que nunca conocerá la flacidez en el gran espacio de la plaza, frente a la mujer engalanada, vestida de encajes, ligera, pálida, fina. Ese cuerpo de mujer, como un comodín, aparece y desaparece a capricho de la mirada patriarcal (Burneo 2023, 8).

En el siglo XVIII la Baronesa de Staffe⁴² escribe un texto de los manuales de urbanidad que atravesó el Atlántico y establece una relación entre: vestido, moral y género. Se enfoca en relacionar los tonos claros, en especial el color blanco, con los valores

⁴² Blanche-Augustine-Angèle Soyer (nacida en Givet el 7 de febrero de 1843 y fallecida en Savigny-sur-Orge el 17 de agosto de 1911) es una escritora francesa conocida bajo el seudónimo de Baron Staffe, famoso en su época por su best-seller. del mundo: reglas de etiqueta en la sociedad moderna. <https://herder.com.mx/es/autores-writers/baronesa-staffe>

morales de las mujeres y menciona que: “vestirse de blanco es envolverse en juventud y en inocencia” (Staffe 2009, 207 citado en Burneo 2023, 3). Es decir, se relaciona con la bondad, la juventud y la pureza del espíritu de las mujeres, en este caso, con el imaginario del cuerpo moderno de las mujeres, que en el contexto de la celebración se expresa como un signo de progreso.

En el documento fotográfico descrito que evidencia que las jóvenes pertenecen a la burguesía de la ciudad. Uno de los apellidos que consta en la fotografía es Rosales, de acuerdo con el coronel Marco Dávila (2006), en un texto publicado en la Monografía de Ibarra volumen VI, este apellido corresponde a una de las familias más influyentes de Ibarra de la primera mitad del siglo XX.

El texto lo corrobora así: “se destacaron por su cultura, acción patriótica y actos de filantropía a favor de su terruño (...) por lo tanto el apellido Rosales es sinónimo de Ibarreñidad” (217). Como ya se lo anunció, en acápite anteriores, históricamente el calificativo de “ibarreñidad” se vinculó a personas intelectuales y cristianas. Por otra parte, una de las organizadoras de los festejos, Doña Zoila Victoria Burbano de Rosales, lleva el mismo apellido, según el periódico el Observador se trata de una distinguidísima matrona de la sociedad ibarreña.

Ante lo desarrollado, cabe mencionar que la vestimenta de las mujeres se presentó como un ícono que posicionó un nacionalismo excluyente. Según Burneo (2023), el vestido de las burguesas puede examinarse como una tecnología de control para la construcción y la representación de la categoría mujer. Es decir, la vestimenta con la que se presentan las mujeres en la sociedad muestra una jerarquía de clase dentro del género y dan cuenta de una pertenencia a un conjunto de privilegios en relación con las mujeres indígenas y afrodescendientes.

Según la autora, este tipo de vestimenta les garantiza a las mujeres ser observadas e imaginadas como sujetos valiosos al proyecto nacional, a pesar de vivir en pequeñas ciudades andinas, en el contexto de una incipiente modernidad. Esta forma de representación atiende a la europeización de la cultura, con el fin de omitir otro tipo de comunidades humanas que habitan el mismo territorio.

Por tanto, la vestimenta cumplió la función de alcanzar el ideal blanco-europeo, situar como política de estado cuerpos normados y estratificados a través de los textiles. Es decir, un cuerpo civilizado que, a través de los colores, las poses y objetos de vestir

instauraron en el imaginario colectivo un diseño del sentido de lo humano, en la historia nacional.

A tono con lo desarrollado, la autora corrobora lo descrito, como se expone a continuación:

Pese a ello, es un hecho que el proyecto de nación y ciudadanía fue un imaginario de minorías pero que se postuló como expansivo, y que efectivamente tuvo la capacidad de englobar-domesticar a comunidades diferenciales que ofrecían resistencia a costa de no fáciles negociaciones. En una doble dirección (centrípeta y centrífuga), el cuerpo escriturado de disciplinas –incluyendo las constituciones– tuvo como tarea incorporar y modelar a los grupos sociales; y contrariamente, expulsar a aquellos que no lograban mimetizarse con las normas (González 1998, 87 citado en Burneo 2023, 3).

En ese contexto, la producción de los cuerpos presentes en la fotografía atiende a un proyecto de nación imaginado, que se postuló como único, con el fin de expulsar lo diferente. Su función se establece como un marcador racial y de clase mediante: el pigmento de la piel, la forma del cuerpo; el uso del vestido y accesorios; simbólicamente son portadores de valores de clasificación, que suprimen los rasgos, vestidos y pigmentos de las mujeres indígenas y afrodescendientes.

En consideración a lo desarrollado, los cuerpos de la imagen fotográfica se constituyeron a través del sentido social del gusto de las élites de la ciudad. Se trató de moldear un cuerpo basado en imaginarios externos, como referente de la mirada local, es decir, un cuerpo eurocéntrico, que legitima a una clase social.

Estos cuerpos modernos posibilitan la exclusión de forma visible y concreta en los espacios públicos. En palabras de Burneo (2023): “La dimensión simbólica de la vestimenta se ve aquí de manera nítida, no solo la femenina. La nación se levanta sobre patrones –culturales y textiles– misóginos y racistas. (4)”. Por tanto, la vestimenta otorga el derecho a la ciudad y a este tipo de representación fotográfica, que corresponde a una clase social que tuvo por objetivo racializar a la población mediante estrategias simbólicas presentes en el espacio público y en los cuerpos sociales.

4.2.2. La evidencia fotográfica en cuestión: Idealización y estereotipo en la conmemoración cívica de 1923

En la conmemoración cívica descrita, los cuerpos de las mujeres se mimetizaron como objetos inanimados, conjuntamente con el monumento, la bandera y el escudo son una

representación. Este acontecimiento evidencia que la participación de las mujeres en la esfera pública fue delegado a una representación artística idealizada. Su incorporación en el acto tiene que ver con una función decorativa. Esta construcción premeditada de los cuerpos fijó las ideas de un pasado imaginado por las élites sociales, en este caso, por las señoras cultas de la sociedad ibarreña que conformaron el Comité de Señoras “17 de Julio”.

La puesta en escena del cuadro vivo que se observa en la (foto 4.4) invita a elucidar sobre un pasado épico, de héroes y mujeres bellas. La fotografía propuesta, en diálogo con las historiadoras Sara Radcliffe y Sallie Westwood (2022), pertenece a: “las clases urbanas altas y medias, reforzando las divisiones entre mujeres en base a identificaciones de raza y clase, el vestido occidental y las formas del cuerpo” (748). Por tanto, la imagen como el acontecimiento establecen un referente femenino de la identidad nacional.

En palabras de las autoras citadas, las identidades de género son las formas en que el poder nacional interviene para diferenciar a los ciudadanos y otorgarles un lugar con asignación de roles y funciones sociales de acuerdo al género. Lo cual, consiste en marcar el cuerpo femenino y masculino en una relación altamente sexualizada que sugieren ideas acerca de: género, raza y belleza.

Al respecto señalan que:

Los hombres aparecen en las batallas, los gobiernos, las monarquías, mientras las mujeres aparecen como íconos de domesticidad nacional, moral y sociabilidad “privada”. En este contexto, la iconografía nacionalista femenina y masculina se encuentra en toda Latinoamérica en formas literarias, textuales, esculturales y visuales (Scott 1986; McGee 1991 citado en Radcliffe y Westwood 2022, 759)

El evento conmemorativo de julio de 1923 establece como personaje principal la figura de Simón Bolívar, un hombre de batallas; sin embargo, el registro fotográfico omite su imagen, por lo que la mirada y representación del cuadro vivo se centró en la participación artística de las mujeres como íconos de sociabilidad. De acuerdo con, Radcliffe y Westwood (2022), el control sobre las mujeres se establecía: “mediante una variedad de medios públicos tales como normas y prácticas institucionalizadas” (747). Este tipo de eventos y accionar permite fortalecer los estereotipos de la mujer nacional.

Las mujeres de la (foto 4.3) se muestran como un referente de una belleza racializada, mujeres blancas de clase media/alta que moldean un estereotipo, el mismo que es parte del discurso nacional por consolidar ciudadanos nacionales sexualizados, a través de sus cuerpos y personificaciones.

Ante lo descrito, la fotografía se adhiere a lo que mencionan Radcliffe y Westwood (2022), al respecto, la nación se conformó por relaciones de género a través de cuerpos sexualizados, sujetos a la creación de conductas y representaciones que determinaron una participación limitada de las mujeres en las esferas públicas. En este caso, la imagen de las mismas quedó subordinada la representación artística y a un tipo de ornamentación en el escenario de la política y el Estado.

En el contexto de los rituales a la nación, la representación de la mujer se manifiesta como un ornato culturalista, limitado al discurso nacionalista de la cultura occidental. Con lo cual los atuendos y vestidos de las mujeres evocan un poder simbólico que se encuentra conservado, reproducido y administrado por el Estado y las élites. Es decir, la fotografía permitió un amoldamiento de la imagen ciudadana de corte blanco/mestizo y moderno; como evidencia a lo descrito se evidenció, mediante los documentos visuales la intención de posicionar una imagen monoétnica a través del cuerpo de las mujeres, los cuales refieren una distinción racial y estética.

La Plaza, el monumento, los símbolos patrios, las flores, las mujeres y sus trajes son parte esencial de los rituales de la memoria de la nación. Guillermo Bustos (2017) indica que: “fueron elaborados, escenificados y asimilados en contextos de poder atravesados por las relaciones de clase, género y etnicidad” (149). Tal como se observa en la (foto 4.3), la conmemoración consideró mujeres blancas, jóvenes y delgadas como referentes visuales del pasado.

En palabras de Bustos (2017), la ausencia de la población indígena en este tipo de ceremonias tuvo dos efectos: “De un lado, mantenía la privación de un lugar para este segmento importante de la población dentro de la esfera pública. De otro, les apartaba de la manifiesta y dominante ideología de civilización y progreso que caracterizaba estas ceremonias” (Bustos 2017, 161).

Este tipo de eventos en el espacio público cumplieron el rol de vitrinas de la civilización moderna, enunciaban discursos basados en los valores fundamentales de las sociedades europeas, donde se exhibía un orden jerárquico para diferenciarse de las sociedades

periféricas de la ciudad. La historiadora Valeria Coronel (2010) indica que la intención de estas solemnidades fue establecer una diferenciación entre las élites de la ciudad respecto a los sujetos subalternos poscoloniales.

En consecuencia, la mujer entorno a la fotografía, se muestra como símbolo de pureza, libertad y paz; sin embargo, estas representaciones simbólicas invisibilizaron la condición cotidiana de las mismas. Contexto que se caracterizó por el predominio y la mirada masculina.

4.3. Ibarra 1929: Contexto y discurso de la llegada del ferrocarril

La construcción del ferrocarril del norte fue la idea redentora de las élites serranas para abrir el camino más breve a Panamá. Se presentó como una obra impostergable para el desarrollo económico del país, uniría la costa con la sierra ecuatoriana. El proyecto prometía ser la puerta hacia la modernidad. Gran parte del discurso político de la época se manifestó en la primera página del periódico “El Ferrocarril del Norte”, principal partidario de la construcción del tren. De acuerdo al semanario: “este proyecto fue una vieja de aspiración de los pueblos del norte y de los estadistas que han sabido prever el futuro económico del país” (Guzmán 1931)⁴³.

El ferrocarril se convirtió en el vínculo discursivo, físico y económico que incluyó diferentes poblaciones. La obra se cimentó bajo los preceptos e imaginarios de progreso, nacionalismo y riqueza; se mostró democrático, participativo y de beneficio común. Así lo manifiesta la publicación del Ferrocarril del Norte del 4 de julio de 1931: “La opinión pública clama y ansía la pronta realización de una vía férrea que nos ponga en inmediato contacto mediante un puerto marítimo en las costas esmeraldeñas con ese emporio del comercio internacional con Panamá” (Guzmán 1931)⁴⁴. Las exigencias por parte de la sociedad civil al gobierno central fueron insistentes desde el inicio del siglo XX, al que, en su momento, se pronunciaron las mujeres.

El 8 de diciembre de 1928, el periódico semanal *El Observador* publicó en primera plana, el pronunciamiento de la Asamblea de Señoras y señoritas de Ibarra, en el que acuerdan unánimemente adherirse a las demandas cívicas hacia el gobierno central en pro de la construcción del ferrocarril del Norte. Específicamente se manifiesta que, el

⁴³ Guzmán, Víctor Manuel y J. Nicolás Hidalgo. 1931. *El Ferrocarril del Norte*, 4 de julio.

⁴⁴ Guzmán, Víctor Manuel y J. Nicolás Hidalgo. 1931. *El Ferrocarril del Norte*, 4 de julio.

proyecto requiere la provisión de fondos suficientes para avanzar hacia las costas de Esmeraldas. A continuación, se presenta un extracto de la publicación:

La Mujer Ecuatoriana, que ha participado siempre e íntimamente de todos los anhelos patrióticos por la ventura y progreso del país, cumple ahora con el deber de solicitar al más alto Poder de la Nación que atienda el clamor de nuestros pueblos, que demandan la salida al mar, como necesario e indiscutible elemento para su vida y para el adelanto nacional (Rosales 1928)⁴⁵.

Alrededor de 50 mujeres firmaron la petición publicada un año antes de la inauguración del primer tramo del ferrocarril: Ibarra-Quito. Las palabras pronunciadas por el Comité de señoras y señoritas indicaron que formaron parte activa en la participación pública y emitieron sus comentarios, juntamente con sus posturas ideológicas en el contexto de la construcción del ferrocarril.

Desde un inicio, la construcción del ferrocarril del norte estuvo envuelta en escándalos políticos, que desmerecieron su importancia. En varias ocasiones la obra se paralizó debido a la falta de presupuesto económico. La idea de la salida al mar se materializó gracias a las mingas colectivas de los pueblos y nacionalidades de Imbabura. Estas prácticas fueron reconocidas en las páginas del periódico “El Ferrocarril del Norte” de 1918:

El cantón de Otavalo alegre y risueño con los primores de su naturaleza privilegiada, ha contribuido en un mes con un continente gratuito de 4411 trabajadores y continúa proporcionándolo. Esto es heroico y sublime, sin embargo, el contingente gratuito y voluntario en favor de la mentada obra, ha llegado a los límites de la más santa abnegación, pero no sucede lo mismo con el auxilio de jornalero.

Gracias la actitud abnegada y heroica de todos y cada uno de los pueblos del norte, que en un despertamiento de energías se aprestan en noble emulación para las luchas del trabajo, que ha de conducirles no al enervamiento desconsolador de su existencia joven y robusta sino al suntuoso alcázar de la civilización, a la meta de sus legítimas aspiraciones en las contiendas de un no lejano porvenir. Es que estos pueblos, que llevan en las arterias de su organismo social todo el vigor de la democracia, alcanzan a

⁴⁵ Rosales, Zoila Victoria de et al. 1928. “La Asamblea de señoras de Ibarra y La Convención Nacional”. *El Observador*, 8 de diciembre.

escudriñar con mirada luminosa, con mirada que brota de la inteligencia (Guzmán 1918)⁴⁶

Las mingas por parte de la población indígena se mantuvieron como un acto voluntario y patriótico, su contingente fue calificado de sublime y heroico. El aporte gratuito a la materialización del proyecto prometió ser el medio para alcanzar la civilización de los pueblos de Imbabura. El trabajo se vislumbró como una lucha social y común. De acuerdo al filósofo Pierre Bourdieu (1997), los proyectos nacionales posibilitaron el encuentro de la población que, debido a su condición de clase y raza permanecieron separados en los mismos espacios, distribuidos en diferentes roles. Se trata de un acercamiento superficial y provisional que, impone una forma de construir la visión social del mundo, que, a pesar de compartir un mismo lugar, las diferencias se mantienen de acuerdo a las prácticas otorgadas a cada grupo social.

4.3.1. Descripción y caracterización de los valores visuales en dos fotografías respecto a la llegada del ferrocarril

En el contexto de la implementación del ferrocarril, se presenta a continuación dos fotografías, que registran la participación de las mujeres en el proceso de construcción del primer tramo del medio de transporte. Las imágenes están en la página número 5 del álbum 2, en medio de varias fotografías referentes a la llegada del ferrocarril a la ciudad de Ibarra.

Todas las fotografías se hallan marcadas con un número de color rojo, en la esquina superior derecha y la mayoría llevan una inscripción en la parte inferior. Las fotografías seleccionadas para este acápite son la número 3 y la número 7. La primera corresponde a una reunión de carácter festivo y la segunda se refiere al trabajo de construcción.

⁴⁶ Guzmán, Víctor Manuel y J. Nicolás Hidalgo. 1918. "Voluntarios y Jornaleros". *El Ferrocarril del Norte*, 15 de marzo.

Foto 4.5. Página 5 del álbum 2. s/f



Fuente: Archivo Histórico del Municipio de Ibarra. 1943

Foto 4.6. Festejos del Ferrocarril en Ibarra. 1929



Fuente: Archivo histórico del Municipio de Ibarra, 1943

La fotografía número 3, mide 13 cm de ancho y 8 cm de largo, se encuentra maltratada, manchada con rayaduras y pequeñas perforaciones en los bordes. La imagen es en blanco y negro; sin embargo, el papel tiene un color amarillento, con escaso brillo. Se encuentra adherida a un trozo de cartulina negra del mismo tamaño de la fotografía y pegada a la cartulina del álbum fotográfico.

El comentario de la fotografía indica lo siguiente: “Festejos del Ferrocarril en Ibarra Nro.3”. La imagen registra un grupo de personas que visten trajes y vestidos formales. En primera fila, se observan mujeres blanco/mestizas, de cabello corto o recogido a la

altura de la barbilla. Llevan sombreros cloches, tacones y vestidos flappers⁴⁷; este último accesorio, lleva el talle marcado en las caderas y fue producto del proceso de secularización de la vida social. De acuerdo con Goetschel (2007), el cambio en la vida de las mujeres se influenció por las revistas, el cinematógrafo y la mayor difusión del teatro; medios que modificaron la forma de presentación de las mujeres en la sociedad.

La mujer que destaca en la representación visual está de pie. A su alrededor permanecen varios hombres con la mirada hacia ella. Debido a la cantidad de personas registradas en la imagen, se trata de una celebración privada con los y las representantes de la sociedad ibarreña.

Respecto a la imagen, Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad de Ibarra, menciona lo siguiente:

Esos fueron los terrenos donde está el chalet de la Victoria, en ese tiempo alrededor del Chalet habían árboles de esa espesura donde se reunió la comitiva presidencial el 17 de julio de 1929, vino el presidente Isidro Ayora. En la foto están leyendo los discursos protocolarios en el festejo de la llegada del tren a Ibarra (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 05 de julio de 2023).

El 17 de julio de 1929 se inauguró el primer tramo del Ferrocarril Ibarra-Quito. El acto se solemnizó en un aniversario más de la batalla de Ibarra. Fue un evento cargado de representaciones alegóricas, las cuales respondieron a imágenes del pasado colonial. Los festejos contemplaron desfiles cívicos, sesiones públicas, privadas y la proclamación de discursos. En estos espacios participaron las mujeres blanco/mestizas de la ciudad de Ibarra. Como se observa en la imagen, la presencia femenina tomó protagonismo a través de la palabra en el desarrollo de este proyecto nacional, lo cual les permitió posicionarse bajo un discurso propio en la esfera pública.

La disertación fue publicada en el periódico El Comercio, del 29 de julio de 1929 y estuvo a cargo de la señorita Lucila Vacas de Viteri, secretaria del Comité de señoras y señoritas “Pro Ferrocarril del Norte”. La intervención fue en la sesión solemne de colocación del primer clavo en la Línea Férrea de Ibarra a San Lorenzo.

⁴⁷ Vestidos flapper. Suelto, cómodo y ligero, el flapper dress liberaba a las mujeres del corset. (...). Una **chica flapper** fue una moda durante los años 20, cuando algunas mujeres se rebelaron contra las estrictas expectativas sociales en torno al género femenino. Las Flappers eran mujeres a las que les agradaba estar «en la onda y tendencia del momento», y su comportamiento en público a menudo era considerado como inaceptable o demasiado «extrovertido». <https://modas88.wordpress.com/los-anos-20/>

Dicho acto comprometió al gobierno central para continuar y culminar con la construcción que permitiría la salida al mar. A continuación se presenta un extracto del discurso:

(...) a nombre del Comité de Señoras y Señoritas “Pro Ferrocarril”, tengo el honor de dirigirme a vos. Excmo. Señor presidente de la República, para presentarnos nuestro cordial aplauso por vuestra eficaz y entusiasta labor en pro del Ferrocarril a Esmeraldas, cuya primera jornada glorificamos en este venturoso día para Ibarra, en el que el Olímpico Dios de América selló de manera definitiva la independencia del suelo de nuestros mayores.

(...) La mujer ibarreña. Excmo señor que lleva en el cofre de su pecho la savia de todos los anhelos renovadores, compenetrada de su alto destino en estos solemnes momentos de prosperidad e intenso afanar por unir unas secciones de la República con otras mediante bien trazados caminos, que son otros tantos brazos abiertos siempre a la confraternidad ecuatoriana. (El Comercio 1929)⁴⁸

El comité delegó una representante como vocera oficial, a través de su pronunciamiento se enaltece y glorifica el trabajo realizado. Se trata de una reproducción discursiva, al igual que otros sectores de la sociedad, recalcan la importancia del proyecto modernizador con el que la ciudad tendrá nuevos caminos que permitan la unión y confraternidad nacional.

En el álbum también se encuentran fotografías sobre los trabajos de construcción del ferrocarril; con escasa presencia femenina, sin embargo, en la fotografía marcada por el número 7 se observa una mujer indígena. La fotografía (4.7.) mide 16.5 cm de ancho y 12 cm de largo, el registro visual es en blanco y negro y, la materialidad del papel es amarillenta con superficie brillante. Se encuentra adherida a una cartulina negra. La esquina superior derecha presenta un corte y el filo inferior una pequeña raspadura. Bajo la imagen consta un comentario escrito a máquina de escribir, indica lo siguiente: “Gran Minga de los pueblos de Imbabura en los trabajos de terraplenes del ferrocarril Quito – Esmeraldas”.

⁴⁸ Comité de señoras y señoritas “Pro ferrocarril”. 1929. *El Comercio*. 29 de julio.

Foto 4.7. Gran Minga de los pueblos de Imbabura en los trabajos de terraplenes del ferrocarril Quito-Esmeraldas. Primeras décadas del siglo XX



Fuente: Archivo histórico del Municipio de Ibarra, 1943

En el lado izquierdo de la fotografía se observa un grupo de personas, al parecer son del pueblo indígena de Natabuela, se reconocen, por la forma ondulada de sus sombreros. Los sujetos se encuentran descalzos, la mayor parte portan herramientas para trabajar. Entre ellos esta una mujer indígena que lleva envuelta una tela sobre su espalda y cabeza. Tras la mujer está un hombre mestizo con traje y sombrero, sostiene un palo a la altura de su rostro. En el centro de la imagen, al fondo se observa un sujeto que camina, seguido de un caballo y un grupo de personas. A lado derecho del registro visual, se ubican en primer plano dos caballos y una banda musical.

Raúl Rosero, registrador documental de la ciudad de Ibarra se refiere a la fotografía de la siguiente manera:

Esos sombreros no los usaba cualquier indígena, es el símbolo distintivo de los natabuelas. Esto fue en la apertura de los terraplenes, es decir, primero tocaba construir la mesa del camino, donde se iban a poner los rieles, entonces, todo el pueblo de Ibarra, hacía mingas, todos los estratos sociales, y también le toco hacer minga a la comunidad indígena de Natabuela, que ellos con gusto lo hicieron. Los indiecitos de Natabuela están haciendo los terraplenes entre el trayecto de Yuyucocha a San Antonio de Ibarra. Los indígenas vinieron con sus respectivas mujeres, entonces, ellas eran encargadas de preparar el tradicional refresco de los indígenas, era la chicha, cada cierto tiempo, en unos toneles grandes repartían (Raúl Rosero, entrevista por la autora, 05 de julio de 2023).

La mujer de la fotografía no sostiene ningún tipo de herramienta, sus manos sujetan varias telas a la altura del pecho, dichas mantas se usan para cargar. En concordancia con el relato de Raúl Rosero, se trata de una mujer indígena cuya función fue repartir la bebida de maíz entre los trabajadores. Al igual que los hombres permaneció en el lugar de construcción y se ocupó de la hidratación de los trabajadores.

4.3.2. Clasificación y ordenamiento del espacio público por diferenciación de raza, clase y género en el contexto de la llegada del ferrocarril

Las fotografías seleccionadas, en el contexto de la implementación del ferrocarril, responden a prácticas de diferenciación de raza y clase, la ocupación del espacio se encuentra dividido en conjuntos sociales y étnicos. Desde la perspectiva de Bourdieu (1997), el espacio es distribuido de acuerdo con el capital económico y cultural que le antecede a cada grupo como un lugar de diferencias, tensiones e incluso negociaciones. En tal virtud, este tipo de proyectos nacionales sirvieron para fortalecer los sistemas clasificatorios en el imaginario local, la separación social del espacio de acuerdo a la raza, clase y género continuó vigente, como una forma de conservación de la sociedad colonial.

En consecuencia, la imagen es un mecanismo de control que apunta a legitimar la dominación; Pierre Bourdieu (2011) lo define así: “las sociedades diferenciadas, por el capital poseído tienden a perpetuar su identidad, que es diferenciada manteniendo brechas, distancias, así contribuyen en la práctica a la reproducción del sistema completo de diferencias constitutivas del orden social” (37). En la foto (4.6) se encuentran mujeres blanco/mestizas, su participación se centra en la lectura de un discurso, mientras que en la (foto 4.7) se observa una mujer indígena en los trabajos de construcción del ferrocarril.

Por otra parte, en la (foto 4.6) el registro visual fue intencional debido a que la mirada del fotógrafo se posó sobre las mujeres, el objetivo fue inmortalizar aquella participación femenina; mientras que, en la (foto 4.7), el registro de la mujer indígena fue accidental y se trata de una fotografía panorámica con el fin de documentar los trabajos de construcción.

En ese sentido, se evidencia cómo las élites son las constructoras de las representaciones históricas existentes de la nación en un esfuerzo por organizar y proferir el discurso que, ha permanecido por mucho tiempo emparentado con los rituales del poder. De esta

manera, el registro fotográfico actúa como un dispositivo de memoria, el mismo que tiene como finalidad reforzar los ideales del poder y conservarlo en las futuras generaciones. El relato histórico al que representan estas fotografías tiene como función política reafirmar la imagen de soberanía de una clase social sobre otra.

Ante lo expuesto, la fotografía define una legitimidad cultural que, a decir de Bourdieu (2003), el dominio de la cultura se consagra al momento de mostrar una actitud solemne, ceremonial y ritualizada. Para ello la fotografía al ser considerada en el consumo popular como: “un registro realista y objetivo del mundo visible” (134), tiende a perpetuar estructuras sociales atravesadas por la raza y la clase, en este caso de un pasado colonial. Por lo cual, la representación de las mujeres tiende a marcar las fronteras entre los grupos nacionales y su ocupación en el espacio social.

José Antonio Navarrete (2017) define que la fotografía permitió construir una conciencia nacional, es decir, definió una identidad en un espacio particular y sincronizó la mirada del cuerpo social. En relación con los momentos y las fotografías analizadas en este acápite, la representación visual se orientó, por una parte, a eliminar la diversidad y por otra a mostrar un modo cultural de coexistencia.

A tono con Navarrete (2017), la fotografía cumplió la función de beneficiar un orden económico, social y político desde las élites; en ese sentido, las imágenes plantean el problema de la apropiación del espacio como un requisito para institucionalizar la representación de las mujeres de la sociedad ibarreña e implantar un imaginario social de acuerdo a la clase social y la raza.

En el caso de la (foto 4.7), la presencia de la mujer indígena en el registro visual se presenta como un sujeto pasivo y subalterno. Su permanencia en la imagen es accidental. En palabras de Poole (2000), la raza se constituyó como una tecnología visual, fundada en principios de equivalencia y comparación, bajo discursos morales del poder y el estado.

La imagen permite fortalecer el lugar histórico de la raza indígena, el lugar de representación en este acontecimiento se enmarcó en los espacios de trabajo que requieren fuerza y resistencia, un lugar común desde la conquista española, lo que naturaliza su posición en la sociedad, convirtiéndose en una marca inherente a su condición étnica. Por lo tanto, la (foto 4.7) atiende a las percepciones europeas entorno a la raza como un hecho biológico y material.

A diferencia del retrato de las mujeres blanco/mestizas (foto 4.6), en medio de la reunión festiva, su posición social y racial les permite establecerse como personajes principales e importantes. El canon de belleza se orienta hacia una estética del cuerpo occidental; según Poole (2009), resaltar la fisionomía de las mujeres garantiza que: “la belleza fuese leída como parte del discurso de distinción racial, la esbeltez del cuerpo, la elegancia y desenvoltura como bellezas naturales” (203). Estas características de acuerdo con la autora, evocan el carácter e inteligencia de las mujeres. Por tanto, la fotografía muestra un tipo de mujer ideal, que corresponde con la idea de nación situada en ese contexto visual.

La fotografía fue el instrumento que posicionó un tipo de ciudadanos, acordes a un estereotipo occidental. Parafraseando a Poole (2000), se trató de un régimen visual moderno que evidencia el proceso civilizatorio de las ciudades de los Andes. En este caso, las mujeres de la (foto 4.6) se presentan como ciudadanas representativas de la élite mestiza de la Ibarra moderna y civilizada, pues la llegada del ferrocarril le otorgó esa distinción a la ciudad.

La fotografía configuró el imaginario colectivo, a través de la idealización y la manipulación de las fronteras raciales, culturales y étnicas, las cuales determinaron la identidad de la población. En este caso, la forma de representación en las imágenes muestra un rango de jerarquías. Por tanto, la función del aparato fotográfico fue establecer los cimientos de los estándares de la visión. Según Poole, se trata de un impulso disciplinante de la mirada, que estructura, segrega y fetichiza. En ese sentido, explica lo siguiente:

Raza es, por un lado, una realidad empírica basada en el hecho histórico de que el mundo andino alguna vez estuvo – y para algunos analistas todavía está- conformado por dos grupos genéticos y culturales separados y, por otro, una tradición cultural en cuyo curso la comprensión de los pueblos sobre todo aquello que proviene de la historia hacia su propia subjetividad está basado en el discurso colonial de la desigualdad (Poole 2000, 33)

Ahora bien, lo visual permitió la expansión de la política de juzgamiento colonial sobre los cuerpos no europeos, a partir de un cálculo estético, fundamentado en principios de tipificación. Con ello, la fotografía fortaleció los espacios de representación respecto a los individuos, con el propósito de asignarles una identidad y posición social. En consecuencia, las formas de representación social permiten vislumbrar como la raza y el

género no son categorías accidentales, sino intencionadas en el contexto de los proyectos nacionales.

Según José Antonio Navarrete (2017), las representaciones visuales en América Latina se orientaron a favorecer el proyecto civilizatorio y modernizador del estado que estuvo vinculado al discurso de desarrollo y progreso social, como principal requisito para organizar la sociedad, es por ello que la fotografía se enfoca en:

recreaciones de costumbres rurales; tipificación de indígenas y negros, vistas de ciudades, de edificaciones importantes, ferrocarril, puertos, obras públicas. Los últimos signos de un ideal de progreso económico y social, de orden e institucionalización, que satisfacen la necesidad de las élites de legitimar sus proyectos de integración del espacio y los ciudadanos, de hacer nación (Navarrete 2017, 49).

En concordancia con Navarrete (2017), los registros fotográficos en la ciudad de Ibarra se encaminaron a registrar los avances estructurales de la ciudad, como es el caso de la construcción del ferrocarril, que posicionó una estética corporal de ciudadanos modernas en un determinado espacio social lo que, permitió posicionar y legitimar un discurso que promovió la distinción social en el tiempo histórico.

A modo de consideración, a mediados y finales del siglo XX el indígena no fue considerado un sujeto político; la representación de sus cuerpos, territorios y culturas continuó entretejiéndose en medio de relaciones de poder desiguales, a partir de estructuras mentales, dominadas por el pensamiento europeo separando a la sociedad de acuerdo a su condición racial.

De esta manera las fotografías se entienden como portadoras de una clase de conocimiento que producen los discursos dominantes. El cuerpo y la imagen se vuelven objeto a través del cual el poder define las identidades, en palabras de Hall (2013), la identidad es la articulación del sujeto en el discurso, es una posición que los cuerpos están obligados a tomar.

La secuencia fotográfica de acuerdo con Lugones (2008) indica que el sistema género tiene un lado visible y uno oculto, el visible caracteriza a las mujeres blancas como pasivas y frágiles, mientras el invisible se refiere a las mujeres no blancas que fueron consideradas lo suficientemente fuertes como para acarrear cualquier tipo de trabajo. Estas imágenes son la muestra de que los cuerpos indígenas no fueron considerados ni frágiles, ni débiles. Como se puede observar en la última fotografía de la secuencia.

Conclusiones

Hallazgos y consideraciones sobre el Archivo Fotográfico de Ibarra de 1943

Al inicio de esta investigación, en diciembre de 2021, los álbumes se encontraban sobre una mesa blanca, iluminados por una luz tenue, separados de otro tipo de documentos, como si se tratará de un altar reservado para estos objetos. Richard Caicedo, el custodio, los considera una reliquia, que representan el legado de los antepasados. Según datos históricos, los álbumes existen hace 83 años. Su autenticidad radica en la conservación de la materialidad de origen y su testificación histórica visual, que presenta una fracción de las dinámicas sociales de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX de la ciudad de Ibarra.

En un comienzo existió restricciones para observar los álbumes y reproducir las fotografías contenidas. Richard Caicedo, el custodio del archivo, solicitó una justificación para acceder a los registros visuales. Según Caicedo, la ausencia de un permiso o licencia para usar las imágenes significa “un acto de robarle a la ciudad”. En ese sentido, las fotografías se encuentran disponibles para las personas que tengan las herramientas teóricas y metodológicas de estudio. Al principio fue incómodo revisar los álbumes, su presencia fue insistente, se fijaba en cada movimiento que como investigadora realizaba, actitud que con el tiempo cambió.

En ese contexto, los álbumes pueden considerarse como objetos únicos e irrepetibles, ligados al contexto de la tradición, el ritual y el culto que permiten la resurrección de un tiempo y espacio distante. La forma de visualización reside en contemplar el objeto, tocar y observar detenidamente. De acuerdo a su estructura se asume que son producto de un montaje azaroso, poco sistemático y con poca racionalidad cronológica que a través del tiempo han servido de repositorio para otros documentos. Cabe señalar que, posiblemente gran parte de fotografías de los álbumes fueron imágenes íntimas que con el paso del tiempo y uso se transformaron en una fuente de consulta, en un fragmento de la historia pública de la ciudad de Ibarra.

Es evidente el deterioro y la falta de cuidado, en la actualidad son objetos poco visualizados, en los últimos meses del año 2023, por disposición de autoridades, los álbumes se arrumaron sobre un escritorio, rodeados de papeles y objetos en desuso. Lo cual evidencia que la institución pública a cargo del cuidado, no toma las medidas pertinentes de conservación y difusión; la mayor parte del tiempo pasan cerrados, no se

articulan con la vida cotidiana, es decir, son escasos los procesos de reconocimiento social que lleva a cabo el Municipio de Ibarra, investigadores y ciudadanía en general.

Las mujeres en los álbumes fotográficos de Ibarra a partir de la construcción visual de lo social

Por otra parte, es preciso exponer que la conformación de los álbumes mantiene una contradicción respecto a las palabras de Manuel España, las cuales indican que, las fotografías son para recordar hombres célebres, la llegada del ferrocarril y los trabajos de diferentes instituciones públicas. La página que da inicio a la narrativa visual de la ciudad de Ibarra, de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, consta de diez fotografías, siete de hombres que incluye el retrato de Manuel España, y tres de mujeres, que, a pesar de las indicaciones de España, son consideradas en la introducción de la historia visual de la ciudad.

Algo que destaca dentro de la indagación de los álbumes es que, los hombres son fotografiados con trajes de uso diario, neutros, sin accesorios decorativos, a diferencia de las mujeres, que en varios documentos visuales utilizan objetos adicionales, en este caso, indumentarias y símbolos patrióticos. Sus cuerpos a diferencia de los hombres necesitan transformarse, producirse y representarse más allá de su personalidad individual. Primero no se las nombra como sujetos y después se presentan como objetos decorativos que evocan un pasado de hombres y batallas.

Las escasas fotografías de mujeres son el registro de una clase social media/alta y blanco/mestiza. A pesar de ser una ciudad multiétnica, en las fotografías predominada un tipo de sociedad idealizada y con valores, estéticas occidentales. Por otra parte, la presencia de mujeres indígenas no es preponderante; sin embargo, existen registros visuales de mujeres mestizas con vestimenta y accesorios de mujeres indígenas, es decir, una forma de imaginar a las mujeres indígenas desde el folclor como emblema cultural de la nación. Por otra parte, se vislumbran mujeres racializadas en actividades cotidianas donde no se presentan como el centro de atención, como en el caso de la construcción del ferrocarril.

El archivo visual indica tres momentos históricos en el desarrollo social e individual de las mujeres. A finales del siglo XIX, las representaciones fotográficas se encuentran vinculadas a los discursos religiosos, es decir, mujeres, cubiertas, sin accesorios ni adornos; más adelante, en las primeras décadas del siglo XX, se visualizan mujeres en

espacios públicos, con vestidos de temporada, que se inclinan hacia las denominadas vanidades mundanas y participan en la vida pública. En un tercer momento, a finales de los años 30 e inicio de los 40, temporalidad que queda fuera de esta investigación, las mujeres ocupan espacios de profesionalización y se vislumbran las primeras mujeres maestras de la ciudad. Por tanto, las fotografías que se conservan en el Archivo Histórico del Municipio de Ibarra representan una parte del pasado social de las mujeres, pues, su conservación permite explorar ideas, valores e imaginarios alrededor de las mujeres.

Lo descrito corresponde a una memoria selectiva que, por una parte, se constituyó a partir de una mirada masculina de clase media, donde sobresalen ciertos personajes, eventos, y se omiten otros, por otra parte, existe la posibilidad de que varias fotografías que llegaron de forma aleatoria al coleccionista, sin ninguna intencionalidad. Empero, representan un período específicos de la historia, lo que permite comprender una experiencia cultural y social de las mujeres.

Los marcos sociales de la memoria, la representación y la visualidad en la mirada del archivo fotográfico del Municipio de Ibarra

La presente investigación tomó como referencia siete fotografías de los dos álbumes que se conservan en el Archivo histórico del Municipio de Ibarra, las imágenes se analizaron a partir de los marcos sociales de: la religión, la familia y la clase social, con el objetivo de describir los roles sociales de las mujeres representados en estas fotografías.

El capítulo III se organizó entorno al marco social de la religión y la familia y tomó como marco temporal los últimos años del siglo XIX e inicios del siglo XX. La información recopilada a través de libros, notas de prensa, manifiestos y poesías, indicaron que, las mujeres fueron concebidas como seres destinados al hogar, la iglesia y la familia, como únicos espacios de crecimiento social y personal, ya que, se creía que su emancipación traería desgracia a la familia y sociedad en general. Al relacionar estos datos con las fotografías, se observó la materialización del discurso en los retratos fotográficos. Esta correlación entre el texto y la imagen permitió visualizar discursos morales encriptados en discursos estéticos, lo que llevo a afirmar la estrecha relación entre la religión y la vida de las mujeres.

La investigación define al retrato como el género fotográfico predominante de la época analizada. Al no encontrar información sobre fotógrafos, ni estudios fotográficos se

asume que las imágenes fueron producidas por fotógrafos viajeros ya que, la pose, la mirada y la utilería utilizadas corresponden a la estética visual de estudios itinerantes de la época. Otra posibilidad es que, las fotografías fueron realizadas en Quito, debido a que algunas guardan relación con las estéticas fotográficas de Benjamin Rivadeneira, fotógrafo quiteño de finales del siglo XIX. Se trata de imágenes con fondo neutro que resaltan la silueta del personaje, en ocasiones miran al frente o a su vez a la derecha o izquierda.

El imaginario visual estableció mujeres cubiertas, vestidas de negro, sin expresiones, ni emociones, es decir, mujeres neutras. Con esta forma de representación se buscó una sincronización del cuerpo social femenino, vinculado a los sectores que ejercieron el poder en el territorio. Las mujeres retratadas pertenecieron a las élites de la ciudad, dentro de los álbumes se posicionan como un referente femenino de la sociedad ibarreña de finales del siglo XIX, cabe mencionar que, en esta época la identidad de la ciudad se encontraba en un proceso de reconstrucción y restitución.

De acuerdo, a las evidencias fotográficas, se observa que dicha reconfiguración social no tuvo mayor incidencia en las mujeres puesto que su rol social continuó vinculado al discurso religioso, producto de la ideología dominante de la época, que al mismo tiempo legitimó la distinción de clase. A pesar de las taras religiosas que condicionaron los cuerpos y roles de las mujeres, el espacio del estudio fotográfico y el tiempo del registro significó un lugar de autonomía para las mujeres, puesto que la producción del retrato supone un momento de introspección, reflexión y enunciación individual, momento que dedicaron a ellas mismas.

Sin embargo, aquí surge una contradicción, entre la autonomía que el retrato presupone, si bien, la disposición de elementos como: la vestimenta y el peinado fueron de elección propia, estos ya se encontraban condicionados por las creencias y prácticas religiosas impuestas por la sociedad ibarreña a las mujeres. En ese sentido, la fotografía de retrato en los álbumes se sitúa como dispositivo para fortalecer ideologías conservadoras que reafirman el valor de la mujer en la sociedad, además, estas fotografías indican la construcción de una red de símbolos que actuaron en el imaginario social como cohesores de la identidad inclinados hacia una política de exclusión social y racial.

Por otro lado, el registro fotográfico documental de la celebración del Corpus Christi en 1924, expone la consolidación de un cuerpo social de las mujeres a través de la estética y el comportamiento, por una parte, se muestran cuerpos normados, mujeres totalmente

tapadas, algunas, incluso cubren sus rostros; por otra parte, la fotografía representa conductas inclinadas al sacrificio, sufrimiento y cuidado de los otros, características que circularon en la prensa local y que asignaron el valor de la mujer en la sociedad. En ese sentido, la fotografía se sitúa como una memoria visual donde se materializan dichos rasgos, puesto que, las mujeres ponen sus cuerpos a las balas como un acto de protección, amor y redención. La interiorización del discurso religiosos sobre su comportamiento hizo posible que pongan en peligro sus propias vidas. Sin embargo, este acontecimiento permitió que puedan alzar su voz y ser visibilizadas, más allá del espacio doméstico, se posicionaron como heroínas públicas.

El capítulo IV se organizó entorno al marco social de la memoria; de la clase social y el espacio público, se tomó como marco temporal la década de los años 20 (1920 - 1929). Al igual que en el siglo pasado (finales del siglo XIX), los discursos sociales sobre las mujeres establecieron el espacio privado, el hogar, los cuidados y la familia como lugares de reconocimiento, esto, como una estrategia política conservadora para sujetar las riendas ideológicas religiosas de las mujeres, puesto que, no fue bien visto que las mujeres, tomen los mismos espacios de acción que los hombres, tampoco que se enfoquen en la moda, la belleza y el culto al cuerpo. Estas prácticas las convertían en mujeres mundanas y libertinas.

En este período la educación para las mujeres se instaló como un derecho básico y universal, sin embargo, el discurso local, promulgó que, las mujeres pueden educarse mientras no descuiden sus roles fundamentales como: el cuidado, el amor incondicional, el sacrificio y religiosidad. Estas concepciones, no solo fueron emitidas por parte de hombres intelectuales y la iglesia católica, a modo de manifiesto se expresaron por las mismas mujeres, como es el caso de, María Guillermina García Ortiz, quien promulgó ideas a favor de la educación de la mujer, pero, en contra de su emancipación.

Empero, los registros visuales, de esta investigación, evidencian la participación activa de las mujeres en el espacio público, ellas, adornan sus cuerpos y visten a la moda, acciones contrarias al discurso local. Como se observa en la fotografía de mujeres bajo el monumento a Simón Bolívar, se trata de cuerpos producidos y decorados, que referencian a las musas del Parnaso, es decir, evocan a mujeres bellas, sensuales, blancas y delgadas, que, a pesar de la decisión autónoma, se encuentran condicionadas bajo un sistema patriarcal y religioso, ya que, la representación entra en diálogo con símbolos patrios que rememoran un pasado gloriosos en honor a los hombres.

Es importante mencionar que, esta representación en el espacio público, fue producto de la organización social de las mujeres, para llegar a este momento, conformaron un comité llamado “17 de julio” que les permitió participar de forma activa con diversas actividades en el contexto de la celebración de los 100 años de la Batalla de Ibarra. Si bien, varias de las acciones se encaminaron a representaciones artísticas, en algunas ocasiones se pronunciaron a través de sus propios discursos, que de alguna forma estuvieron condicionados por la autoridad masculina, puesto que el contexto hace alusión a recordar a los hombres de la patria, al mismo tiempo que fortalece los estereotipos de la mujer nacional, donde se marca el cuerpo femenino y masculino en una relación altamente sexualizada, lo que equivale a la participación limitada de las mujeres en las esferas públicas.

Sin embargo, es preciso destacar la acción organizativa de las mujeres, puesto que, buscaron los medios para ser el centro de atención en el espacio público, la fotografía evidencia esta acción, debido a que sus cuerpos son el punto de interés y no el monumento de Simón Bolívar. Dicha participación, les permitió romper con los estereotipos de la mujer católica, recluida al hogar, pudorosa y libre de vanidad. Empero, esta acción la posiciona como un símbolo de belleza, que promueve la idealización del cuerpo femenino, derivado de la antigüedad clásica, bajo una idea de progreso, que excluye a los sectores indígenas y afrodescendientes. Estos eventos cumplieron el rol de vitrinas de la civilización moderna.

Otro aspecto que se analizó fue la representación de las mujeres en el contexto de la llegada del ferrocarril en 1929. Alrededor de este acontecimiento se suscitaron varios programas como: desfiles, manifestaciones, reuniones, conmemoraciones y mingas. Las mujeres participaron en varias actividades. De acuerdo a las evidencias fotográficas de los álbumes, el uso social del espacio estuvo condicionado de acuerdo a la clase social y la raza, mientras las mujeres blancas/mestizas participaron en disertaciones públicas, las mujeres indígenas, se situaron en los trabajos de construcción.

La participación de las mujeres blancas/mestizas, tuvo protagonismo, por la organización social; conformaron la asamblea de señoras y señoritas “Pro Ferrocarril”, mediante la cual, expresaron su adhesión al proyecto nacional. Sus pronunciamientos, fueron publicados en periódicos, locales y nacionales. Esto, da cuenta de la incidencia femenina en asuntos políticos, además de obtener un lugar importante en disertaciones públicas, como lo indica la fotografía; esta acción indica la relevancia de registrar a las

mujeres en acción, como una forma de inmortalizar su participación en la esfera pública. Es importante, destacar que, usan trajes según las tendencias de la moda europea, los vestidos “flappers” en su momento significaron la liberación del cuerpo femenino, el objetivo fue despojar a las mujeres de vestimentas tradicionales, brindarles mayor soltura y distinción, esta acción de las mujeres, se puede interpretar como un acto de rebeldía frente a los discursos religiosos de la época. Estos vestidos, al igual que los cortes de cabello se situaron como reflejos de su sensualidad, actitud que fue condenada por la iglesia católica. En ese sentido, el registro fotográfico evidencia un tiempo nuevo para las mujeres de la ciudad, esta inserción en el espacio público fue lo que temía la sociedad conservadora de aquella época, que la mujer llegue a ocupar los lugares destinados exclusivamente para los hombres.

Esta agencia de las mujeres, de conformar organizaciones sociales femeninas, de participar en asambleas, pronunciarse en el espacio público y cambiar la estética de sus cuerpos, acorde a las tendencias liberales de la época, significó una nueva configuración de la identidad femenina, se puede decir que, se posicionaron como las primeras mujeres activistas de la ciudad, a pesar de encontrarse bajo dinámicas patriarcales. Estas imágenes evidencian el rechazo a los valores femeninos instaurados a finales del siglo XIX e implementaron una nueva forma de ser mujer. Empero, los cuerpos femeninos continuaron enmarcados dentro de un campo simbólico de representación e imposición de imaginarios a través de un estereotipo social. Las mujeres blanco/mestizas posicionaron una forma de belleza racializada, presente en actos protocolarios, mientras que la mujer indígena se vislumbró en espacios de construcción, como una persona que se encuentra en las mismas condiciones físicas que los hombres. De esta forma, el sistema de representación visual invisibiliza estos cuerpos, no se reconocen como sujetos históricos y se fortalece el imaginario social respecto al lugar del indígena en la ciudad.

En conclusión, en el siglo XIX las mujeres estuvieron asociadas al espacio privado, sus funciones fueron los cuidados, la familia, el hogar y la iglesia; mientras que, a inicios del siglo XX, la participación de las mujeres se vinculó al espacio público, que estuvo condicionado por la clase social y la raza. Mientras las mujeres blancas/mestizas ampliaron sus posibilidades de acción, las mujeres de las periferias étnicas mantuvieron un acceso limitado a los espacios de actividad social y cultural. En ese sentido, las

fotografías de los álbumes, exponen como los imaginarios sociales condicionaron el funcionamiento de la vida social de las mujeres en un contexto político ambivalente.

Referencias

- Albuja, Alfredo. 1979. *Imbabura en la cultura nacional*. Ibarra : Casa de la Cultura. Núcleo Imbabura.
- Albuja, José. 2006. "Algunos forjadores de la ibarreñidad". En *Monografía de Ibarra, Volumen 6*, editado por Roberto Morales, 178-216. Ibarra.
- Alomía, Patora. 1893. *Poesías de la Sra. Doña Pastora Alomía V. de Guerrero*. Ibarra: La Cosmopolita.
- Anderson, Benedict. 2021. *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Appadurai, Arjun. 1986. "Hacia una antropología de las cosas". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, coordinado por Arjun Appadurai, 17-88. México DF: Editoria Grijalbo.
- Ardèvol, Elisenda & Muntañola, Nora. 2004. "Visualidad y Mirada. El análisis cultural de la imagen". En *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad*, coordinado por Ardèvol, Elisenda & Muntañola, Nora, 17-46. Barcelona : UOC,
- Ayala, Enrique. 2014. "Miguel Ángel Rosales: fotógrafo, periodista y conspirador". En *Testimonios de vida: entrevista a fondo con ocho personajes de Ibarra*, editado por Enrique Ayala, 73-98. Ibarra: Casa de la Cultura Ecuatoriana "Benjamín Carrión" Núcleo de Imbabura.
- Barrazueta, Patricio. 2012. "Orígenes del fotoperiodismo en Ecuador". *Revista Latinoamericana de Comunicación: Chasqui*: 17-22.
- Baudrillard, Jean. 1969. *El sistema de los objetos*. México DF: Siglo XXI.
- Bedoya, María Elena. 2011. "(Re) pensar el archivo". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*.(41): 11-16.
- Bedoya, María Elena. 2007. "Escenas de ciudad: imágenes y relatos de Ibarra (1868 - 1950). En *La cacería del zorro de Ibarra*, compilado por Álvaro Pesantes y Fabiano Cueva, 17 - 29. Quito: Trama.
- Benjamin, Walter. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Betancourt, Darío. 2004. *Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica*. Bogotá: UPN, Universidad Pedagógica Nacional.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Las estrategias de la reproducción social*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores Argentina S.A.
- . 1997. *Razones prácticas*. Barcelona: Anagrama.
- . 2003. *Un arte medio*. Barcelona : Gustavo Gili. SA.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona : Crítica.
- Bustos, Guillermo. 2017. *El culto a la nación. Escritura de la historia y rituales de la memoria en Ecuador, 1870-1950*. Quito: Fondo de Cultura económica.
- Calero, Carolina. 2015. "Fotografía instantánea: parecidos y retoques". En *En Rostros + lugares de entonces*, editado por Lucía Chiriboga, 11-19. Quito : Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Candau, Joel. 2006. *Antropología de la memoria*. Buenos aires: Nueva visión.
- Chiriboga, Lucía, y Lourdes Rodríguez. 2014. "Camillus Farrand: La invención de Melquiades". En *Un legado del siglo XIX. Fotografía patrimonial ecuatoriana*, editado por Lucía Chiriboga, 17-24. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Chiriboga, Lucía, y Silvana Caparrini. 2005. *El Retrato Iluminado*. Quito: Taller visual, centro de investigaciones Fotográficas y de Comunicación.

- Coronel, Valeria. 2010. "El discurso civilizatorio y el lugar". En *Celebraciones centenarias*, editado por Valeria Coronle y Mercedes Prieto, 155-208. Quito: Ministerio de Cultura.
- Echeverría, José. 2015. "El Caranqui Inca". En *Monografía de Ibarra. Volumen VIII*, editado por Roberto Morales Almeida y Enrique Ayala Mora, 115-130. Ibarra: La Huella.
- Edwards, Elizabeth. 2009. "Fotografías como objetos de memoria". En *Fiona Candlin and Raiford Guins*: 1-12.
- Galindo, Alfredo Albuja. 1979. *Imbabura en la cultura nacional*. Ibarra: Casa de la Cultura núcleo de Imbabura.
- Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa, S.A.
- Goetsche, Ana María. 2002. *Imágenes de Mujeres, amas de casa, musas y ocupaciones modernas. Quito, primera mitad del siglo XX*. Quito: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- . 2007. *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera modernidad del siglo XX*. Quito: Flacso Ecuador: Abya-Yala.
- . 1999. *Mujeres e imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya-Yala,
- Goetschel, Ana María, Andrea Pequeño, Mercedes Prieto, y Gioconda Herrera. 2007. *De memorias: Imágenes públicas de las mujeres ecuatorianas de comienzos y fines del siglo XX*. Quito: Trama.
- Gomezjurado, Javier. 2006. "Microbiografía de personajes vinculados a la Ibarreñidad". En *Monografía de Ibarra. Volumen VI*, editado por Roberto Morales, 167-177. Ibarra : Sociedad Cultural "Amigos de Ibarra".
- Gomezjurado, Severo. 1962. *Vida de García Moreno. Tomo V 1865-1869*. Quito : La Unión.
- Halbwachs, Maurice. 2004. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Hall, Stuart. 2013. "El trabajo de la representación". En *Sin garantías*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich, 459-496. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: siglo veintiuno de españa editores.
- Kingman, Eduardo. 2021. "Ciudades andinas. Historia y memoria". En *Después de la heroica fase de exploración. La historiografía urbana en América Latina*, editado por Gerardo Martínez y Germán Mejía, 57-98. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- Kingman, Eduardo. 2006. *La ciudad y los otros. Quito 1860 -1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO, Sede Ecuador.
- Kopytof, Igor. 1986. "La biografía cultural de las cosas: La mercantilización como proceso". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 89-123. México DF: Editorial Grijalbo.
- Kossov, Boris. 2001. *Fotografía e historia*. Buenos Aires : La marca.
- Leoro, José, y Paola Cevallos. 2001. *María Guillermina García Ortiz. Síntesis biográfica y producción literaria*. Ibarra: Municipalidad de San Miguel de Ibarra.
- Lugones, María. 2008. "Colonialidad y Género". *Tabula Rosa*: 73-101.

- Males, Antonio. 2015. "Los migrantes imbayas de Quinchuquí en Ibarra. Historia oral". En *Monografía de Ibarra. Volumen VIII*, editado por Roberto Morales Almeida y Enrique Ayala Mora, 187-210. Ibarra: La Huella.
- Mendoza, Jorge. 2015. *Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia*. México DF: Universidad Pedagógica Nacional.
- Moncayo, Abelardo. 1962. *El Doctor Mariano Acosta*. Ibarra : T.G. de la Torre .
- Morales, Juan Carlos. 2012. *Imágenes Ibarra. Fotografías de Miguel Ángel Rosales*. Quito: Consejo Nacional de Cultura.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Buenos Aires : Amorrortu.
- Navarrete, José Antonio. 2017. *Fotografiando en América Latina: Ensayos de crítica histórica*. Montevideo : Cdf Ediciones.
- Nora, Pierre. 2008. *Los lugares de la memoria*. Montevideo:Trilce.
- Poole, Deborah. 2000. *Visión Raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima : Sur Casa de estudios del socialismo.
- Radcliffe, Sara, y Sallie Westwood. 2022. "Género e identidades nacionales" En *Antropologías hechas en Ecuador. Antología-Volumen II*, editado por Fernando García S., Jose Juncosa , Catalina Campo y Tania González R., 743-778. Quito: Abya-Yala; Universidad Politécnica Salesian, y Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO-Ecuador).
- Reascos, Rosa. 2006. "Presencia de la mujer en el desarrollo de Ibarra". En *Monografía de Ibarra. Volumen VI*, editado por Roberto Morales y Fausto Yépez, 254-273. Ibarra: Sociedad Cultural. Amigos Ibarra.
- Renfrew, Colin. 1986. "Prestigio, conmemoración y valor". En *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, editado por Arjun Appadurai, 179-2010. México DF: Editorial Grijalbo.
- Ricoeur, Paul. 1999. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife producciones.
- . 2009. "La realidad del pasado histórico". En *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, compilado por Paul Ricoeur, 837-863. México: Siglo XXI.
- Santillán, Alfredo, Eduardo Kingman, y Mireya Salgado. 2022. "Genealogías de la ciudad andina: conversaciones entre antropología e historia". En *Antropologías hechas en Ecuador Tomo III*, editado por Catalina Campo, Tania González, Fernando García y José Juncosa, 150-164. Quito: Abya Yala.
- Sekula, Allan. 1989. *El cuerpo y el archivo*. Cambridge: The Mit Press.
- Villalba, Jorge. 1997. "Miguel de Ibarra: Un magistrado en la evangelización". En *Monografía de Ibarra. Volumen II*, editado por Roberto Morales, 9-34. Ibarra.
- Villegas, Rodrigo. 1988. *Historia de la Provincia de Imbabura*. Ibarra: Centro de Ediciones Culturales de Imbabura.

Periódicos

- A.V. 1925. "Madre Cristiana". *Fiat Flux*, 7 de noviembre.
- Canto Claro*. 1920. "La mujer". 25 de febrero.
- Comité de señoras y señoritas "Pro ferrocarril". 1929. *El Comercio*. 29 de julio.
- De las Arenitas de Oro. 1904. "La vida de las hijas de María". *Hojas Sueltas*, 1 de diciembre.
- El Espectador*. 1923. "Algunos números interesantes del Programa", 5 de agosto
- El Espectador*. 1923. "Nota editorial", 17 de julio.
- García, Inocencia. 1890. "El valor de la mujer". *La Voz de Imbabura*. 1 de abril.
- Gomezjurado, Víctor. 1889. "Á una adúltera". *La Voz de Imbabura*, 30 de septiembre.
- Gomezjurado, Víctor. 1904. "A María". *Hojas Sueltas*, 1 de febrero.

González Suarez, Federico. 1904. "De la diócesis". *Hojas Sueltas*, 1 de enero.

Guzmán, Víctor Manuel y J. Nicolás Hidalgo. 1918. "Voluntarios y Jornaleros". *El Ferrocarril del Norte*, 15 de marzo.

Guzmán, Víctor Manuel y J. Nicolás Hidalgo. 1931. *El Ferrocarril del Norte*, 4 de julio.

I. R. de Bastos. 1926. "La mujer". *Estrella Polar*, 6 de febrero.

Ibarra Ayer y Hoy. 1929. "La mujer ibarreña", julio.

José Domingo Albuja. 1904. "Ante la nueva imagen de la Inmaculada Concepción, colocada en la Catedral de Ibarra". *Hojas Sueltas*, 1 de diciembre.

Madera, J Miguel. 1927. "anuncio publicitario". *Ferrocarril del Norte*, 15 de febrero

María Guillermina Ortiz, 1929. "Perfiles de Leyenda". *Ibarra Ayer y Hoy*, julio.

Martínez R. 1928. "anuncio publicitario". *El Observador*, 15 de diciembre.

Peñaherrera García, Jorge Eduardo. 1949. "A mi madre". *Gaceta Municipal*, 28 de septiembre.

Rosales, Miguel Ángel. 1929. "anuncio publicitario". *Ibarra ayer y hoy*. s/f

Rosales, Zoila Victoria de et al. 1928. "La Asamblea de señoras de Ibarra y La Convención Nacional". *El Observador*, 8 de diciembre.

Entrevistas.

Cecilia Gomezjurado, barrio San Francisco de Ibarra, 19 de julio 2023.

Enma Gomezjurado, barrio Caranqui, 04 de julio de 2023.

Raúl Rosero, archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 05 de julio de 2023.

Raúl Rosero, centro de Ibarra, 10 de junio de 2023.

Raúl Rosero, archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 15 de julio.

Raúl Rosero, archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 28 de junio de 2023.

Richard Caicedo, archivo Histórico del Municipio de Ibarra, 07 de noviembre de 2022.

Anexos

Consentimientos informados

Consentimiento informado de participación en Investigación – Antropología Visual

Título de la investigación: Fotografía y mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Investigadora responsable: Carla Cristina Serrano Dávila

Universidad: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO Sede Ecuador

Asesora: Dra. Nancy Patricia Bermúdez Arboleda

Yo, Richard Franklin Cuicido Medrano
.....
..... con cédula de identidad número 100206144-6
.....
obrando en mi propio nombre y representación legal, autorizo la utilización total o fragmentada de las entrevistas realizadas por la autora, para que se incluya en el trabajo de investigación.

La autorización que aquí se concede es exclusiva para la investigación: Fotografía y mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de inicios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Ibarra 01 de noviembre 2021

NOMBRE: Richard Franklin Cuicido Medrano (Analista de Documentación Archiva)
CÉDULA DE IDENTIDAD: 100206144-6
DIRECCIÓN: calle García Moreno #6-21 y calle Simón Bolívar
Ibarra - Imbabura - Ecuador
TELÉFONO: 053 646 6199
FIRMA: 

Consentimiento informado de participación en Investigación – Antropología Visual

Título de la investigación: Fotografía y mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de inicios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Investigadora responsable: Carla Cristina Serrano Dávila

Universidad: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO Sede Ecuador

Asesora: Dra. Nancy Patricia Bermúdez Arboleda

Yo, Raúl Fernando Pérez Peña.....
con cédula de identidad número 1001047487....., obrando en
mi propio nombre y representación legal, autorizo la utilización total o fragmentada de
las entrevistas realizadas por la autora, para que se incluya en el trabajo de investigación.

La autorización que aquí se concede es exclusiva para la investigación: Fotografía y
mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de inicios de finales del
siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Ibarra 05 de julio..... 2023

NOMBRE: Raúl Fernando Pérez Peña.....

CÉDULA DE IDENTIDAD: 1001047487.....

DIRECCIÓN: Calle Maldonado, # 190, y Avenida Ecuador y J. J. Y. J......

TELÉFONO: 099543942-1.....

FIRMA: R. Fernando Pérez P......

Consentimiento informado de participación en Investigación – Antropología Visual

Título de la investigación: Fotografía y mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de inicios de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Investigadora responsable: Carla Cristina Serrano Dávila

Universidad: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. FLACSO Sede Ecuador

Asesora: Dra. Nancy Patricia Bermúdez Arboleda

Yo, Ena Gomezjurado.....
con cédula de identidad número 1000304973....., obrando en
mi propio nombre y representación legal, autorizo la utilización total o fragmentada de
la entrevista realizada por la autora, para que se incluya en el trabajo de investigación.

La autorización que aquí se concede es exclusiva para la investigación: Fotografía y
mujeres: representación, visualidad y marcos de la memoria de inicios de finales del
siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra, Ecuador.

Ibarra 04 de julio..... 2023

NOMBRE: Ena Gomezjurado.....

CÉDULA DE IDENTIDAD: 1000304973.....

DIRECCIÓN: Avenida Atochuipa 22-79.....

TELÉFONO: 062 608531.....

FIRMA: .....

Autorización otorgada por el Municipio de Ibarra para uso de las fotografías del Archivo Histórico



Oficio Nro. IMI-SG-2023-00580-O

Ibarra, 12 de diciembre de 2023

Asunto: Publicación de fotografías y Certificación de trabajo de Investigación

Señora
Carla Cristina Serrano Davila
En su Despacho

En atención al Trámite 26613-E, mediante el cual solicita autorización de publicación de fotografías así como la certificación de haber efectuado la investigación en el Archivo Histórico del GAD-Ibarra, cabe indicar que de conformidad con lo establecido en el Art. 7 de la Ley Orgánica de Transparencia y Acceso a la Información Pública, no existe inconvenientes para que usted haga uso varias fotografías de mujeres ibarreñas a efecto de ser utilizadas en el trabajo de Investigación "Fotografías y mujeres en representación, visualidad y marcos de la memoria de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX en la ciudad de Ibarra" para obtener el título de Magister en Antropología Visual.

De la misma manera CERTIFICO que la Srta. Carla Cristina Serrano Dávila, desarrolló su trabajo de investigación en el Archivo Histórico del GAD -Ibarra, desde el 05 de mayo del 2022 hasta el mes de julio de 2023.

Atentamente,



Abg. Marco Bladimir Castro Michilena
SECRETARIO GENERAL