

**FACULTAD LATINOMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**SEDE ECUADOR**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**  
**CONVOCATORIA 2011 - 2013**

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

**“CUANDO SE MUERE LA CARNE EL ALMA SE QUEDA OSCURA”**  
**FOTOGRAFÍA *POST MORTEM* INFANTIL EN LA CIUDAD**  
**DE LOJA (1925-1930)**

**ROSA INÉS PADILLA YÉPEZ**

**FEBRERO 2014**

**FACULTAD LATINOMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**  
**SEDE ECUADOR**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**  
**CONVOCATORIA 2011 - 2013**

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

**“CUANDO SE MUERE LA CARNE EL ALMA SE QUEDA OBSCURA”  
FOTOGRAFÍA *POST MORTEM* INFANTIL EN LA CIUDAD  
DE LOJA (1925-1930)**

**ROSA INÉS PADILLA YÉPEZ**

**DIRECTORA DE TESIS: MARÍA ELENA BEDOYA**  
**LECTORES: DAVID CORTEZ, CARLOS ESPINOSA**

**FEBRERO 2014**

A los ángeles de mi vida: Alejandro y Marisel y  
a la memoria de los “angelitos”

## AGRADECIMIENTOS

Durante estos casi trece meses de investigación me llegaron toda clase de archivos y comentarios sobre el tema que estaba investigando. Gracias a toda la gente que quiso compartir conmigo y que escuchó la historia de los “angelitos”.

Gracias a mis compañeros, Patricio, Elías, María Isabel, Marialina y Ati, fue un grandioso año.

Un gracias especial a Paúl y Cocó, quienes siempre me animaron, sobretodo en la primera época de investigación. A Casandra, Ileri y Paty, mis comadres inseparables, quienes siempre estuvieron ahí para mi cuando necesité una mano con lo teórico o simplemente un respiro con el tema. A Luis Alberto quien siempre supo confrontarme y obligarme al análisis del tema desde otras perspectivas. A la quiteña más quiteña, Daniela, por compartir miedos y dudas.

A Angélica y Miguel, mis compañeros de depar, mis compinches y hermanos, quienes nunca dijeron no a una cerveza cuando no quería saber más del tema o cuando estuve de vuelta del trabajo de campo. Tampoco, como buenos ñaños, cerraron sus oídos ante mis múltiples quejas o me negaron un abrazo en épocas difíciles.

A Jaime, gracias por tu amistad linda y sincera, por los helados, cafés, pizzas y demás golosinas, siempre estuviste ahí para quejarnos juntos del mundo.

A mis grandes amigos, la China, Blanqui y Diego, quienes estuvieron dispuestos a hablar conmigo y sacarme una sonrisa.

A mi Gaby y Ave, guambras hermosas, quienes estuvieron dispuestas a cubrirme, a entender esto de los tiempos de la tesis, a quererme y a apoyarme en todo momento. Gracias a ustedes gran parte de esta investigación fue posible, nunca les estaré lo suficientemente agradecida.

A la Male, sensei, espero que tu pequeño saltamontes no te haya decepcionado.

A mi queridísima Ivette, las gracias no son suficientes, nada de esto habría sido posible sin tu constante apoyo y dedicación. A mi Benito y al Justino, por las sonrisas en los peores momentos. A la Morita, por ser mi segunda madre, por responder siempre a mis dudas.

A mi madre y a su esposo Daniel, quienes no dudaron un instante en que podía lograrlo, su constante apoyo siempre fue un aliciente en este tiempo.

A los lojanos, por acogerme a pesar de considerarme siempre una extraña.

Al Camilo, por el simple hecho del ser y estar.

<b>RESUMEN .....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>8</b>
<b>1 CAPÍTULO PRIMERO.....</b>	<b>14</b>
<b>EL REVERSO DE LA FOTO: APRECIACIONES SOBRE LA FOTOGRAFÍA MORTUORIA Y EL RITUAL FUNERARIO.....</b>	<b>14</b>
1.1 EL RITUAL FUNERARIO COMO FENÓMENO SOCIAL .....	15
1.2 EL INEXORABLE MOMENTO DEL FIN .....	19
1.3 DUELO: EL SUFRIMIENTO DE LA SALVACIÓN .....	21
1.4 REPRESENTANDO LA MUERTE .....	24
1.5 RETRATO <i>POST MORTEM</i> ¿ <i>MEMENTO MORI?</i> .....	26
1.6 RELIGIOSIDAD: EL VELORIO DEL “ANGELITO” .....	28
1.7 EL RIN DEL <i>ANGELITO</i> .....	30
1.8 BARTHES Y LA CAPACIDAD INDEXICAL .....	32
1.9 SOULAGES Y LA DUDA FOTOGRÁFICA .....	34
1.10 DUBOIS Y LOS ESPEJOS FOTOGRÁFICOS.....	35
1.11 DEBORAH POOLE, LA ECONOMÍA VISUAL Y LOS BILLETES SENTIMENTALES .....	37
1.11.1 <i>Cartes de visite o tarjetas de visita</i> .....	39
1.12 ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	41
1.12.1 <i>Ecuador y las primeras fotografías post mortem</i> .....	42
1.13 OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	44
<b>2 CAPÍTULO SEGUNDO .....</b>	<b>48</b>
<b>LA FOTOGRAFÍA COMO POSIBILIDAD: J. REINALDO VACA PIEDRA.....</b>	<b>48</b>
2.1 CÍRCULOS FOTOGRÁFICOS: LA ECONOMÍA VISUAL.....	49
2.2 J. REINALDO VACA PIEDRA: DE LA INSTALACIÓN A LA PRAXIS.....	50
2.3 EL FOTÓGRAFO DE “TODA OCASIÓN” .....	58
2.3.1 <i>Los hitos a tomar en cuenta</i> .....	68
2.4 LA FOTOGRAFÍA COMO ESPEJO DE LO MODERNO .....	73
2.5 ASEO FUNERARIO Y MODERNIDAD .....	76
2.6 EL “ANGELITO” Y LA IGLESIA .....	81
<b>3 CAPÍTULO TERCERO .....</b>	<b>84</b>
<b>OBSERVAR Y RECORDAR: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO Y PERSPECTIVAS DE RECUERDO EN LOS “ANGELITOS” .....</b>	<b>84</b>

3.1	DESMEMBRANDO A LA FOTO: EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO COMO HERRAMIENTA .....	85
3.2	¿VIRGEN O ÁNGEL? .....	90
3.3	LA IMPORTANCIA DE LA CORONA EN LOS ASUNTOS DE LA VIRGEN .....	98
3.4	LA JERARQUÍA SOCIAL DEL VELORIO: LA DISTINCIÓN DEL LUGAR .....	102
<b>4</b>	<b>CAPÍTULO CUARTO.....</b>	<b>116</b>
	<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>116</b>
	<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>122</b>

## RESUMEN

La presente investigación combina tanto la etnografía como la historia para demostrar cómo a partir de la fotografía pueden analizarse sucesos y tiempos históricos determinados. Para lo cual, partiendo del estudio específico de un corpus fotográfico de aproximadamente sesenta fotografías *post mortem* de niños en Loja, se espera demostrar las características de representación de una comunidad y las vinculaciones simbólicas, iconográficas y emocionales que les dan los habitantes a las imágenes. Así también se espera evidenciar como un fotógrafo es determinante para leer dichas características y cómo un suceso particular puede cambiar los paradigmas en lo que se refiere las poses y los decorados en una localidad. Las interpretaciones que se han hecho dejan abiertas puertas para posteriores estudios sobre archivos fotográficos particulares así como sobre fotografías *post mortem* en otras ciudades del Ecuador y sus características particulares dependiendo del lugar.

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte de los análisis que pueden hacerse a partir de las fotografías (Zamorano, 2012; Poole, 2000; Grandin, 2004; Navarrete, 2010) y cómo a través de las mismas pueden conocerse características de representación específicas y reconocer sucesos determinantes a la hora de hablar de una comunidad. En este sentido esta investigación propone entender cómo se generaron políticas de representación que cargaron a las imágenes de características simbólicas, iconográfica y emocionales, a partir de un estudio de caso: el archivo fotográfico de Reinaldo Vaca Piedra y sesenta fotografías *post mortem* de niños de su autoría en una misma ciudad Loja (Ecuador).

El referido corpus fotográfico permite la interpretación y reflexión sobre un momento histórico y una comunidad particular. Además se ha planteado cómo la fotografía puede llegar a captar y explicar convenciones sociales e hitos históricos determinantes para una población. Debe puntualizarse que este es uno de los primeros trabajos que usan como base de estudio un tipo de retrato específico, para entender prácticas sociales relacionadas a la muerte, fotografía y mercados accesorios generados a su alrededor.

Las imágenes desde donde parte el análisis pertenecen a niños – de meses, hasta 5 años de edad- que fueron fotografiados durante su velorio, bajo atuendos y cortejos fúnebres similares. La vestimenta de los niños en la mayoría de casos es de color blanco y los elementos que se disponen alrededor de niños son diversos: coronas, alas, flores, estrellas, entre otros objetos. Todos los retratos se realizaron en la ciudad de Loja, durante un período de alrededor 25 años (1925 – 1950). A estos niños, no solamente en el Loja, sino en toda Latinoamérica se les conoce con el nombre de “angelitos”.

Los retratos además pertenecen al lojano J. Reinaldo Vaca Piedra (1894 – 1977). Al morir dejó como legado 40.000 placas fotográficas, que fueron vendidas al Banco Central, en la década de los ochentas. Las placas de Vaca Piedra -incluidas aquellas de los “angelitos”- ingresaron a los folios de un archivo público<sup>1</sup>, y son considerados como uno de los mejores archivos de imágenes con los que cuenta el Ecuador a nivel

---

<sup>1</sup> Se entregaron a la entonces Dirección Cultural Banco Central del Ecuador, que en la actualidad forma parte del Ministerio de Cultura (Dirección Nacional de Archivos).



histórico.

Entre las escenas que se encuentran las 40.000 placas de J. Reinaldo Vaca se destacan retratos de infantes, conmemoraciones de eventos, escenas familiares, cotidianas y bucólicas, construcción de calles o edificios, inauguraciones, fotografías de personajes ilustres, entre otras. El compendio de imágenes de este fotógrafo ha sido usado en el país en numerosas exposiciones por su gran calidad estética y sobretodo por que representan uno de los mejores testimonios históricos visuales y que se encuentran a disposición de la ciudadanía.

La fotografía, logra abrir un sinnúmero de posibilidades e interpretaciones, a partir de ella, se pueden reconstruir periódicos históricos específicos, así como sus convenciones sociales, prácticas, tradiciones y formas de ver y pensar. En el caso particular de esta investigación se pretende explicar cómo a partir de las imágenes de “angelitos” *post mortem* se generaron formas de representación específicas y cómo las mismas influyeron en la forma de recordar y asimilar la pérdida por parte de los lojanos en el período de 1925 – 1950.

Según varios autores, el velorio del “angelito” es una tradición de origen árabe, que fue luego asimilado por el pueblo español y trasladado gracias a la conquista al territorio Latinoamericano. La ceremonia ritual del velorio, fue adaptándose acorde al lugar donde se emplazaba y obteniendo características peculiares en cada una de ellas. Éstas singularidades son motivo de la investigación, ya que hay detalles característicos en las imágenes de los “angelitos” lojanos que se mantienen en el lapso de tiempo estudiado.

Cabe destacar que el retrato funerario o fotografía *post mortem* se generalizó durante la época victoriana, S.XIX - S.XX, en Europa (Cadwallader, 2008). Su práctica luego se extendió hacia países de América Latina como: Chile, México, Argentina, Colombia, Perú, Bolivia y Venezuela donde tomó características peculiares dependiendo del lugar donde se practicaba. Un ejemplo de esto es el que desarrolla Luis Ramírez en *La Vida Fugaz de la fotografía mortuoria*<sup>2</sup> en donde afirma que éste tipo de retrato se popularizó

---

<sup>2</sup> Ver: Ramírez, L. (2003). *La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición*, Revista Primavera: 94, Michoacán: Colegio de Michoacán

en zonas rurales (pueblos o villas) más que en urbanas.

El marco de esta investigación analizará el período de mayor cantidad de producción de retratos *post mortem*; aunque el corpus fotográfico a analizarse sea como señala Navarrete “ quizás solo un vistazo, tal vez una mirada sobre un cuerpo de trabajo que merece ser divulgado” (Navarrete,2003, p.19) su necesaria difusión servirá para reflexionar sobre las primeras formas de producción fotográfica en la ciudad de Loja, los circuitos de circulación y las economías visuales que funcionaban alrededor de las imágenes de estos “angelitos”. Además, el estudio particular de un fotógrafo local o de pueblo será determinante para entender características de representación específicas, pues las negociaciones que se hicieron con la comunidad, así como las formas de verla fueron relativamente distintas a un observador de fuera.

Las jerarquías sociales son transversales para éste estudio ya que resultan indispensables para entender las dinámicas sociales creadas y los circuitos donde fluyeron los retratos, como señala Pierre Bourdieu (1976), la noción de clase nos ayudará a entender porqué se fueron creando discursos y agencias alrededor de la práctica fotográfica.

El marco de la investigación también intenta cubrir cómo se construye la memoria a partir de circunstancias como el duelo, la pérdida y ausencia: “La muerte sola, no es muerte completa. La muerte completa es el olvido. Así que no hay muertos más muertos que los que se olvidan” (Riaño,92:2004). La muerte como fenómeno ha sido una de las principales catalizadores para que el ser humano genere representaciones, la ausencia del cuerpo se ha relacionado con idea de querer perpetuar la presencia a partir de imágenes, la fotografía ha sido uno de los medios para lograrlo; así sea, como en el marco de esta investigación, cuando la persona ha muerto.

Las intenciones investigativas, por otra parte, fueron cubrir un hueco en la historia del Ecuador sobre lo que se refiere a fotografía, más aún si hablamos de la *post mortem*. Con este estudio, se han cubierto dos áreas, una relacionada a la historia visual de Loja y otra enfocada al ritual funerario, convenciones sociales y contextos históricos y sociales específicos y necesarios para que se produzcan las imágenes. Si bien, esta investigación no logra aclarar todas las dudas planteadas desde un inicio, si puede servir para abrir nuevos caminos a investigaciones posteriores.

Durante la investigación y a fin de dar varias lecturas al corpus fotográfico con el cual se trabajó, se usaron varias líneas teóricas. En lo que se refiere a fotografía se usó los conceptos teóricos trabajados por Pierre Bourdieu (1979), Roland Barthes (1990), Philippe Dubois (2008) y François Soulages (2005), quienes intentan ver más allá del instante fotografiado, cuestionando cada imagen y buscando interpretar los contextos sociales e históricos que dieron lugar a la toma fotográfica.

En lo que respecta al ritual funerario y a imagen y muerte se usó a los teóricos Régis Debray (1994), Philippe Ariès (2000) y Hans Belting (2002), quienes resultaron básicos a la hora de entender los rituales funerarios y cómo los mismos varían acorde a las sociedades y al lugar de emplazamiento, así como a la búsqueda perpetua del ser humano por ir más allá de la existencia mediante la conservación de la imagen. En lo que se refiere a iconografía y religiosidad popular, se trabajó con Mircea Eliade (1964), Carmen Fernández Salvador (2008), Blanca Muratorio (1994), Mireya Salgado (1997), entre otros, para entender ciertas características simbólicas de los “angelitos” y sus vinculaciones con las ideas de pureza y salvación.

Sin embargo, la investigación fue casi en su totalidad abordada bajo los conceptos desarrollados por Deborah Poole (2000), sobre los circuitos de circulación, economía visual y en su definición de ciertas imágenes como “billetes emocionales”. Las fotografías de “angelitos” poseen una alta carga sentimental para la población lojana. A partir de estos enfoques teóricos se logró realizar la etnografía consecuente, rastreando posibles negocios accesorios a las imágenes (economía visual) y los circuitos de circulación por donde probablemente transitaron.

Dentro del primer capítulo se realizará una presentación del marco teórico y conceptual del fenómeno de la muerte y cómo sus rituales son básicos para su entendimiento. Además se explorará el universo de la fotografía para comprender los abordajes teóricos empleados en el análisis del *corpus* fotográfico de J. Reinaldo Vaca Piedra, (en lo que se refiere a retratos *post mortem* de infantes) y el estado del arte de la fotografía en el Ecuador.

El segundo capítulo abarca una reconstrucción histórica de la ciudad a partir del fotógrafo. Quién era y cómo operaba J. Reinaldo Vaca Piedra, además de una

reconstrucción de la fiebre modernizadora de Loja, tendencia progresista de la que fue testigo y parte el fotógrafo. El archivo histórico nos ayudará también a entender cómo se manejaba la producción fotográfica, sus mercados accesorios y los circuitos por donde se movían las imágenes.

Por último, el tercer capítulo, se dedica al análisis de las formas de representación de fotografías de “angelitos”, usando como herramienta a la iconografía católica, principalmente. El decorado y los complejos escenarios desplegados en las fotografías, así como los distintos contextos de lugar que se observan en la fotografía pueden ayudar a entender cuestiones relacionadas a la jerarquía social de los fotografiados. Las características y las altas significaciones emotivas de la imágenes son parte de la temática abordada, ya que ellas nos llevarán a entender cómo afronta la ausencia y recuerda una comunidad.

Quiero hacer un agradecimiento público a todas aquellas Instituciones que ayudaron a que esta tesis pueda llevarse a cabo. En Quito, al Archivo Histórico y Fondo de Ciencias Humanas del Ministerio de Cultura y Patrimonio (FCH), a la Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit (BEAEP) y al Centro Cultural Benjamín Carrión (CCBC). En Loja, al Archivo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (CCE-L) quien a través de María Aguiñaga, no escatimaron esfuerzos por brindar un buen servicio. Al Municipio de Loja, quien mediante la Dirección de Ornato y de Leonardo Maldonado específicamente, explicaron el curioso caso de la mudanza del Cementerio de Loja.

A Helena Malo, de la Universidad Técnica Particular de Loja (UTPL) quien fuera la única persona de ésta Institución que nos atendió y que nos brindó ayuda para la búsqueda de informantes sobre las fotografías. La UTPL, mediante carta enviada a FLACSO y a mi persona especificó que no iba a abrir el archivo que contiene varias de las fotografías originales de J. Reinaldo Vaca.

A Don Julio Eguiguren, quien a pesar de estar enfermo, no restringió tiempo para responder nuestras preguntas sobre la Virgen del Cisne. Julio fue esencial para entender lo poderoso del fenómeno de la Coronación y lo permeables que resultan estos sucesos a la hora de crear convenciones sociales dentro de una comunidad.

A la familia Vaca Aguirre: Susana, Félix y Paúl, quienes abrieron las puertas hacia el universo de J. Reinaldo Vaca Piedra y no se guardaron detalles, ni fotografías. Su testimonio fue determinante para entender al fotógrafo y la devoción que tenía a su oficio. Así como también la relevancia social que tendría él en Loja.

A Aura Palacios, por no contenerse y dejar abierta su memoria sobre las coronas y arreglo de “angelitos”. A Juliana Figueroa, la única persona que sacó su “angelito” del álbum y lo compartió. Al Padre Cristóbal Espinoza, quien abrió el archivo de la Diócesis de Loja y ayudó a que posteriormente se puedan acceder a los archivos de las Parroquias de El Sagrario y San Sebastián. Al Padre Eugenio Hidrovo, de la Parroquia de San Sebastián, por recordar a sus hermanitos y catequizarnos acerca de los bautizos de niños.

A Patricio Estévez, quien siempre estuvo dispuesto a hablar sobre sus impresiones de J. Reinaldo Vaca Piedra, por las pistas y los primeros cabos en esta enmarañada historia de una ciudad y sus “angelitos”, sus santitos particulares.

# 1 CAPÍTULO PRIMERO

## **El reverso de la foto: apreciaciones sobre la fotografía mortuoria y el ritual funerario**

*Una boca menos en la tierra, en el cielo un ángel más: la muerte se bebe y se baila (...). Cuando el niño ha sido bien mecido y festejado, rompen todos a cantar para que se empiece su vuelo al paraíso. Allá va el viajero, vestido con sus mejores galas, mientras crece la canción. Y le dicen adiós encendiendo cohetes, con mucho cuidado de no quemarle las alas.*

*Eduardo Galeano, El Siglo del Viento*

Al desarrollar esta investigación, muchas personas (amigos, conocidos, familiares) enviaron sus comentarios, artículos y apreciaciones sobre este tema. Al menos cien recomendaciones y referencias en las que son frecuentes preguntas alrededor de las afectaciones emocionales. Al parecer, los niños y la muerte provocan esto, que la investigación despierte aspectos subjetivos en los interlocutores ya que implica, en la mayoría de los casos, dos condiciones ajenas para la mayoría de adultos: la muerte, de la que se desconoce su paradero y la infancia, aquel “tesoro” que se pierde en el camino a la adultez.

Una de las sugerencias fue precisamente un enlace *Web*, de cinco ciclos de canciones coreadas, con acompañamiento orquestal llamados *Kindertotenlieder* ó *Canciones a los niños muertos*, del director y compositor austriaco Gustav Mahler (1860 – 1911). Cada ciclo está basado en una serie de poemas escritos por el catedrático Friedrich Rückert (1788 – 1866). Como representante del romanticismo alemán Rückert escribió 428 poemas a sus hijos fallecidos de fiebre escarlatina durante su infancia.

Aparecieron también en varias conversaciones influencias literarias sobre muertes infantiles como las de Patroclo y Abel, y también las de personajes infantiles con inusuales muertes en las obras de Heinrich Hoffmann (1809-1894) *Struwwelpeter*, Edward Gorey (1925-2000) *The Gashlycrumb Tinies* y Thomas Mann (1875-1955) *La Muerte en Venecia*.

En el contexto latinoamericano y principalmente dentro de la dinámica popular, cada vez que mencionamos el tema de la muerte niña, la mayoría de gente recomienda buscar datos sobre velorios de niños en las poblaciones afrodescendientes. Rituales acompañados de cánticos llamados *Chigualos* y estudiados por Schechter (1983) en *Corona y Baile: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present*. Tampoco se puede obviar la canción que le dio título a esta investigación, el *Rin del Angelito* (1966) de la chilena Violeta Parra (1917-1977) que conjuga la tradición folclórica chilense de la danza del *Rin* y el ritual festivo del velorio del angelito.

La muerte y sus continuas formas de representación son clave para la comprensión de procesos de memorización de una comunidad y por qué no, para la recopilación de información de períodos históricos específicos. Por ello, abordaremos el ritual, la muerte y sus implicaciones, sobre la base de la información teórica recabada durante esta investigación, para luego analizar los retratos *post mortem* del fotógrafo lojano J. Reinaldo Vaca Piedra.

### **1.1 El ritual funerario como fenómeno social**

La muerte y los rituales que acompañan el momento que pone fin a la existencia humana, son probablemente temas que se le han pasado por alto a la academia latinoamericana, así como también, el análisis del discurso asociado a ambos. Esto no quiere decir que sea un asunto de exclusiva competencia del ámbito académico, puesto que ambos procesos, el de la muerte y su ritual, tampoco gozan de grandes explicaciones o la producción de tratados y alusiones que los interpreten. A pesar de ello, las convenciones sociales y el comportamiento de los individuos en lo que se refiere a este tema están bien distinguidos y encasillados dentro de la dinámica social al que cada sujeto pertenezca.

Antiguamente el ser humano ha generado distintos procesos y prácticas que enmarcan varios momentos de su existencia, no obstante, en el ámbito de la investigación académica, una gran producción se ha centrado en explicar las formas de vida a través de la muerte y su ritualización. Estas prácticas, al estar

convenidas y aceptadas socialmente, incluyen una serie de pasos simbólicos que determinan un tránsito a otro estado del espíritu humano: “En el curso de la historia, todo grupo humano elabora creencias y prácticas religiosas asociadas a momentos cruciales de la vida: nacimiento, matrimonio y muerte” (Aceves, 1992, p.27). El culto a los muertos, es uno de estos momentos en donde se ha de pasar por una ceremonia individual y colectiva que enmarque lo importante de este estado y que logre el paso de una situación social previa a una distinta.<sup>3</sup>

Arnold Van Gennep, etnólogo alemán (1873 – 1957), fue uno de los primeros en hablar sobre cómo los rituales pueden resultar similares en distintas sociedades y territorios y cómo la mayoría de ellos obedecen a un patrón o están relacionados a momentos significativos de la vida humana. Van Gennep, recalca que los “ritos de paso” son esenciales para dotar a un individuo de la capacidad de pasar por cambios estructurales vinculados con el crecimiento, el cambio de un estado moral o la ascensión jerárquica social<sup>4</sup>. Si bien los ritos ayudan a la comprensión y desarrollo de la vida social de una comunidad, también están relacionados con la explicación que ciertos grupos humanos han dado a fenómenos naturales o a momentos decisivos de la existencia colectiva: cosechas, guerras, catástrofes naturales, etc. (Jáuregui, 2005).

Entonces el ritual se vuelve una cuestión básica cuando se trata de entender el funcionamiento de una sociedad y las dinámicas que se generan a su alrededor. A pesar de las críticas que Van Gennep recibió ante sus intentos por explicar y clasificar las prácticas colectivas, nos interesa la aseveración de que el ritual es la base para la comprensión del funcionamiento de una sociedad, sobre todo

---

<sup>3</sup> Aceves parafraseando a Edmond Leach afirmará que las ceremonias o ritos se refieren principalmente a movimientos que se dan entre los límites sociales “de un estatus social a otro, de hombre vivo a hombre muerto de soltera a esposa, de enfermo a contaminado a sano limpio” es decir que provocan no solo un cambio a nivel individual sino también a la forma que se perciben socialmente los individuos. Ver Aceves, G. (1992). Imágenes de la Inocencia Eterna, *El Arte Ritual de la Muerte Niña*, Artes de México (15), pp. 27- 49.

<sup>4</sup> Uno de los pasos a los que nos referimos y que puede ser un compendio de las categorías señaladas por Van Gennep es la muerte, tal y como señalaría Ariès al respecto al enfrentamiento de la muerte en la antigüedad: “El hombre experimentaba en la muerte una de las grandes leyes y no procuraba ni escapar de ella ni exaltarla. Simplemente la aceptaba con la justa solemnidad” (Ariès,2000, p.44) ésta solemnidad era la que determinaba la importancia de los ciclos o etapas de la vida que todo ser humano debía franquear



cuando éste se enmarca en la muerte – estado con el que el individuo *performa* el último acto dentro de un contexto social–.

Según varios autores como Ariès (2000), Morin (1970), Elmiger (2010), la modernidad configuró de manera más específica la convención social que se relaciona al ritual funerario y a la muerte, debido a la incorporación de prácticas como el ordenamiento urbano -establecimiento de hospitales y cementerios a extramuros-, la higienización y la estratificación social entre centro y periferia. Como señala Philippe Ariès, el ritual mortuario es “un culto del recuerdo ligado al cuerpo, a la apariencia corporal. (...) Asimilado en igual grado por las iglesias cristianas y por los materialismos ateos, el culto a los muertos se ha convertido hoy en día en la única manifestación religiosa común a los no creyentes y a los creyentes de cualesquiera confesiones” (Ariès, 2000, p.210). Para el cristianismo sin embargo, el funeral es el rito que representa el momento crucial en que un individuo es *juzgado* en sus actos para determinar o no su tránsito hacia el reino de los cielos. Comparable únicamente con el bautismo que representa la incorporación de un individuo al seno de la iglesia.

El ritual religioso – cristiano – de la muerte (Morin, 1970), experimentó diversas transformaciones hasta llegar a configurarse como un acto *performático*, en el que se realizan una serie de prácticas sociales. Estas acciones han sido pensadas a partir del ideal de salvación y resurrección, proceso que se basa en la búsqueda permanente del *perdón de los pecados, la resurrección de la carne y la vida eterna*, tal y como reza el *Credo* católico. Por ello, la solemnidad de la muerte representa la última oportunidad de salvación del alma y la fortaleza para asumir la responsabilidad de los actos buenos o malos del individuo a lo largo de su vida y que determinan una condena.

A partir del concepto de salvación, el cristiano configura su comportamiento y su existencia, razón por la que Morin calificará a este ideal como la “reivindicación *verdadera*” representada en la *fe*. Este ejercicio espiritual, explica el filósofo, entra en contraposición con la razón ya que niega la muerte: “La salvación responde a una exigencia antropológica esencial del individuo que teme a la muerte sin querer ser salvado” (Morin, 1970, p.215). En tanto la

muerte se explica en la tradición judeo cristiana a partir del Génesis bíblico, en el hecho mismo del pecado original de Adán y Eva, el castigo de la expulsión del paraíso “con el sudor de tu rostro comerás el pan hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella fuiste tomado; pues polvo eres, y al polvo volverás” (Génesis 3:19). El *temor* que provoca la muerte es plenamente representado ya en América hispana dentro del contexto occidental, como un acto iconográfico relacionado a la práctica evangelizadora colonial que se fundamenta en el arrepentimiento del pecado.

En este sentido, la muerte pasa a ser un asunto previo a la salvación, socialmente interiorizado y normado, momento en el que la herencia moral toma protagonismo en la esfera pública, se reparten las herencias materiales y se exaltan las virtudes del individuo que ha pasado a la siguiente etapa de la existencia. Este *rito de paso* en el que se toma conciencia plena de la separación del alma y el cuerpo, debía ser asistido espiritualmente para encaminar al alma hacia la luz eterna. Para ello, el entorno colectivo de familiares, amigos y conocidos, bajo el direccionamiento de la autoridad eclesial fundamenta este proceso de tránsito hacia la salvación.

Regis Debray (1992), al intentar explicar los rituales mortuorios asociados a las representaciones visuales observa que el funeral y todo aquello que se relaciona a la muerte, tenía su asidero en la esfera pública a través de ceremonias y representaciones de exaltación de los valores espirituales del difunto o de sus gestas heroicas. En muchos casos se empleaban pinturas, máscaras o monumentos funerarios (inclusive arquitectura efímera) como escenarios de idealización y representación del individuo sobre el que el recuerdo se perenniza. En relación al ritual público, Ariès (2000) afirma que la idea de salubridad y el temor al contagio de enfermedades, pudo haber sido determinante para limitar el acompañamiento masivo al moribundo, relegándolo más bien a un espacio familiar o privado. Esto ayudaría a comprobar la idea de Debray (1992) quien señala que provocaría la necesidad de representar visualmente el tránsito de la muerte como una constante.

Dentro del análisis del ritual funerario, desde el punto de vista social, podemos afirmar que el culto a la muerte es una ceremonia presente en todo tipo de sociedades. Más allá de la afinidad religiosa, corroborando lo interpretado por Ariès, esta celebración es determinante para el ser humano y su *performance* constituye un verdadero *ritual de paso* desde donde se pueden explicar convenciones sociales o prácticas específicas en una comunidad. “se adaptaba [la muerte] justamente a la situación del hombre moderno y particularmente al lugar ocupado en su sensibilidad por la familia y la sociedad nacional”. (Ariès,2000, p.210-211)

En el campo de la investigación académica, los aspectos de preparación del ritual funerario y las representaciones visuales en torno al mismo, proveen información específica que puede dilucidar las formas de comportamiento social frente a diversos escenarios de muerte. En el caso que nos compete, interpretar las diferencias del ritual con respecto a la defunción de un infante. En la actualidad estos datos pueden ser expuestos a partir de la evidencia fotográfica y sus múltiples formas de interpretación ya que en ella se pone de manifiesto la realidad de las representaciones modernas de la muerte. (Guerra,2010; Ramírez,2003; Príamo,1990; Ruby,1995)

## 1.2 El inexorable momento del fin

El fin mismo, la idea de dejar una huella para ser recordado, son cuestiones que se deben tener en cuenta al hablar de la muerte, tomando en consideración que es un asunto inexorable del cual no hay escapatoria. Este fin franqueable, significa también la conclusión de un ciclo, cuyo momento de *clímax* ha sido afrontado de diversas maneras a lo largo del tiempo. Es posiblemente gracias a la masificación mediática de los episodios de la vida, que en el contexto contemporáneo se hace cada vez más difícil hablar de la muerte.

“Resulta sorprendente que las ciencias del hombre tan locuaces cuando se trataba de la familia, del trabajo, de la política, del ocio, de la religión y de la sexualidad, hayan sido tan discretas en cuanto a la muerte. (...) Su silencio no es más que una parcela de ese

gran silencio que se ha instalado en las costumbres a los largo del siglo XX”. (Ariès, 2000, p.224)

Tema tabú, oscuro y hasta tétrico, hace recordar como experiencia el *libro de fotografías de los soñadores del sueño eterno*<sup>5</sup> en la película *Los Otros* (2001, *The Others*) que interpreta su desenlace, ya que se pone al descubierto inusuales fotografías de cadáveres en posiciones cotidianas, como si la muerte no los hubiera arrancado de sus espacios de predilección.

La *memorial photography* o fotografía *post mortem* fue un tipo de retrato que se popularizó en la época victoriana (1837-1901) dispuesta escenográficamente para perennizar el último registro del ser querido, de tal forma que oculten o disimulen los rasgos del *rigor mortis*. Para tal efecto se maquillaba tanto al difunto como a la placa fotográfica. Pese a que dentro del convencionalismo de la época esta práctica se hace común, en la actualidad se transforman los imaginarios con respecto a la muerte y el tema de la fotografía *post mortem* se torna una práctica de connotaciones mas bien mórbidas. Interesante resulta el contraste con aquellas imágenes que se publican en las crónicas sensacionalistas<sup>6</sup> que difunden noticias sobre crímenes y desgracias que asfixian al lector en el sopor de la sangre. En ellas, la muerte es fuente de consumo mediático.

Estudios recientes como el de Salvador Olgún (México, 2012) quien realiza un estudio comparativo sobre fotografías mediáticas de la “guerra contra las

---

<sup>5</sup> Una de las fotografías que se muestran en la película, está fechada 1891, época en la cuál la fotografía *post mortem* empieza a tener una práctica más extendida entre todos los sectores sociales. *The Others* (2001) es una película escrita y dirigida por el español Alejandro Amenábar. Muchos críticos afirman que la película está inspirada en la novela *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James. La película protagonizada por Nicole Kidman fue filmada en el Palacio de Los Hornillos, ubicado en Cantabria, España, su éxito se debió principalmente a los bien cuidados escenarios y al suspenso que logra generar en el público la película desde su inicio.

<sup>6</sup> La crónica roja, como fenómeno periodístico nace a partir de la era moderna: “La circulación acelerada, se relata el acaecer de los acontecimientos extraordinarios que se suceden cada día, cada hora, cada minuto. Bajo tales condiciones, la ciudad se hace noticia, actualidad múltiple, hecho mediático, acontecimiento (López, 2005, p.27). La crónica roja desde sus inicios no escatimó en tinta ni en espacios en los periódicos, los acontecimientos que cubren van más allá de los actos criminales que se perpetran, siempre cayendo en una exageración de la posible realidad. Ver López. O. (2005). Amarilla y roja: Estéticas de la prensa sensacionalista, Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT

drogas”<sup>7</sup> y las propuestas fotográficas de los artistas Joel – Peter Witkin y Alejandro Palacios.<sup>8</sup> Tomando como punto de partida a Roland Barthes, Olguín explica que la fotografía de un muerto tiene la capacidad de llamar la atención del espectador y volverse una especie de “soldado y emisario de la desaparición” (Olguín,2012). En el caso de “la guerra contra las drogas”, los carteles lo saben, por ello la disposición que se les da a estas fotografías acentúan el miedo de la población.

Por otro lado, las fotografías de cadáveres de Witkin, logran acentuar la perspectiva de la muerte, en torno a la reflexión sobre la misma desde un enfoque artístico. Olguín propone que más allá de horrorizarse por las fotografías mortuorias, el espectador debe entrar en un proceso reflexivo en torno a las diversas circunstancias de muerte, especialmente en casos violentos.

“Más allá del horror, y a pesar de los diferentes propósitos detrás de estas imágenes (estéticas, biográficas, periodístico, para inspirar terror) todas son expresiones de interés en el examen detallado de las fronteras entre sujetos y objetos, entre lo humano y lo no humano, una fascinación con las fronteras entre la vida y la muerte”. (Olguín, 2012, p. 185)

Hay que pensar la muerte – de la cual todos hemos tenido un pensamiento cercano o certero- no solamente como el fin inexorable de la vida “reflexionar sobre la muerte es enfrentarse con la certeza primordial” (Thomas, 1991, p. 9), sino como una sucesión de prácticas alrededor de la misma (rituales, representaciones y símbolos). Enfrentarse también al dolor y al sufrimiento de la pérdida, traducidos en una palabra: al duelo.

### **1.3 Duelo: el sufrimiento de la salvación**

---

<sup>7</sup> Las fotografías que toma en cuenta el estudio de Olguín forman parte de aquellas que envían los carteles a los medios de comunicación con la única intención de provocar miedo y zozobra en la ciudadanía, las fotografías son composiciones complejas en donde se pueden ver filas de cabezas, cuerpos ensangrentados tapados con dinero, cuerpos mutilados, entre otras.

<sup>8</sup> Ambos en las décadas del noventa y sesenta respectivamente capturaron fotografías con cadáveres que se encontraban en morgues mexicanas.

El ritual funerario está directamente relacionado al duelo y por ende a los descendientes o deudos del difunto. Socialmente se han vinculado ciertos elementos y convenciones para manifestar dolor y respeto ante la pérdida de un ser querido: “ha sido hasta nuestros días el dolor por excelencia, cuya manifestación era legítima y necesaria. (...) el dolor ante la muerte de un allegado era la más violenta expresión de los más espontáneos sentimientos”. (Ariès, 2000, p.240)

Es en las diversas formas de asumir el dolor en donde se encuentran conexiones con las representaciones visuales en torno a la muerte. El único y al parecer último recuerdo de la existencia del ser querido se convierte en una suerte de alivio para quien lo posee. Sigmund Freud (1856-1939) es uno de los primeros en hablar sobre las consecuencias psicológicas originadas por el duelo. Toma a la palabra en sus dos acepciones etimológicas: dolor (*doleré*) y *duelum*, combate entre dos para explicar por un lado el *Yo* que se resiste a abandonar sus lugares de satisfacción; y por el otro, el principio de realidad que insiste en la pérdida. Psicológicamente Freud concibió el duelo como un proceso que consistía en “desprenderse de un objeto de amor sobre el cual los actos de amor ya no pueden efectuarse más (...) el muerto juega el papel de una autoridad moral que está a favor de la muerte y contra la vida” (Lagache,1956). Esta formulación concuerda a su vez con la planteada por el filósofo Engels (1820-1895) quien manifiesta que “durante este período [duelo] el sujeto se impone a sí mismo un decreto contra el placer y el goce”. (Engels,1962)

En tanto el duelo impone al ser humano un estado inhibitor, las prácticas relacionadas a él tomarán contrastes colectivos sugiriendo que a través de ellas se pueden redefinir entornos comunes. Las formas colectivas de enfrentar el duelo han variado a través de los siglos, sus múltiples expresiones han pasado por distintos cambios que no solo dependen de tiempo sino también de los contextos en los que el hecho de la muerte se produce. Entre las prácticas sociales más prolongadas en el tiempo (desde el antiguo Egipto hasta la actualidad) está el singular papel de las *plañideras* o dolientes (mujeres a quienes se les pagaba para llorar en un funeral, la palabra viene de *plañir* - sollozar-). Esto demostraba la importancia y la jerarquía social del difunto. Otra

practica de carácter ancestral es la construcción de altares y la preparación de ciertos alimentos que acompañarán al difunto en su camino a la eternidad<sup>9</sup>.

El tiempo del duelo también protege al muerto de la indiferencia familiar y de sus allegados, podría hablarse de una práctica más bien convenida moralmente para participar a la comunidad del sufrimiento del que se es parte cuando hay una pérdida. (Ariès,2000) Pese a que el duelo se hace cada vez menos evidente contemporáneamente, todavía se mantienen ciertos parámetros como el uso del luto en la vestimenta, el retiro de las fotografías del álbum familiar, la misa de mes, las esquelas y las celebraciones por el día de difuntos.

Retomando a Freud, en el estado de duelo pueden encontrarse tres afectos: angustia, dolor y tristeza:

- a) Angustia: reacción ante un peligro repentino. El duelo se desencadena a partir de la angustia provocando dolor.
- b) Dolor: displacer producido por la acumulación de una cantidad no tramitada de sufrimiento. El dolor del duelo es una sobrecarga de representaciones que evocan la pérdida (el Yo es sensible a todo lo que le traiga un recuerdo del muerto).
- c) Tristeza: último paso del duelo en que el recuerdo de la pérdida queda registrado en el pasado.

Lo que ha caracterizado a la muerte es la asociación de la pérdida con el castigo y con un período de sufrimiento. Esto hace referencia al discurso religioso que busca una recompensa a partir del dolor, en tanto ofrece la salvación eterna a aquellos que experimenten la muerte en sufrimiento.

“Con ello, el sufrimiento humano adquirirá todo su significado de *culpabilidad y al mismo tiempo de redención*. Estaba escrito en el Testamento de los doce patriarcas que <<los que mueran en el dolor despertarán en la felicidad>> (apócrifo del siglo I A.E.). (...) El sufrimiento se identifica místicamente a la recompensa, como una especie de

---

<sup>9</sup> Ver: “Conducta en los Velorios” de Julio Cortázar, cuento incluido en el libro *Historias de Cronopios y de Famas*, publicado en 1962, en Buenos Aires por la Editorial Minotauro

sacrificio permanente, análogo al de Jesús, una especie de muerte – desgracia que por sí solo hace fructificar la vida – bienaventuranza, es decir la inmortalidad. La idea de redención por el sufrimiento es, y continua siendo, la mayor idea mágica del mundo moderno”. (Morin, 1970, p.225)

En este sentido, es interesante anotar la diferencia que se representa en el ritual funerario infantil. Al contrario de lo antes anotado, el individuo trastoca la idea del sufrimiento y el dolor a cambio de la revelación de salvación inmediata, como lo veremos a lo largo de esta investigación. Ciertamente la muerte de un niño (a) en el contexto americano está profundamente arraigada al ámbito religioso, es importante recalcar que al considerar al niño (a) libre de pecado mortal<sup>10</sup> la comunidad ve en el ritual una transformación particular de sus prácticas en torno a la pureza que su breve existencia representa.

#### 1.4 Representando la muerte

El papel que juega la muerte en las representaciones visuales fue transcendental para el estudio de diversas culturas. Hans Belting (2007) analiza estas imágenes desde su praxis y explica el porqué son esenciales la comprensión de los significados de la muerte en las sociedades y el papel fundamental que desempeñó en la creación de diversas visualidades.<sup>11</sup>

El deseo de perpetuar el recuerdo de aquel que ya no está, fue y es una constante en la sociedad. Como afirma Debray en su texto *Vida y Muerte de la Imagen*: “Ídolo viene de *eidolon*, que significa fantasma de los muertos, espectro, y solo después imagen y retrato” (Debray, 1992, p.21:1992). Las imágenes que se pueden rastrear de individuos representados *post mortem* son múltiples a lo largo del tiempo (sarcófagos, pinturas, estatuillas etc.) Como afirma Belting: “El muerto será siempre un ausente y la muerte una ausencia insoportable, que para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen” (Belting, 2007, p.179).

---

<sup>10</sup> Para el catolicismo, se considera pecado serio, grave o mortal cuando se viola con pleno conocimiento y deliberado consentimiento los mandamientos de Dios. Si el cumplen las condiciones señaladas podrían considerarse mortales acciones como: secuestro, asesinato, incesto, robo, promiscuidad, adulterio, violación, aborto, suicidio, entre otros. Ver: O’Neil. A. (1912). El pecado mortal, *The Catholic Encyclopedia*, Nueva York: Robert Appleton Company.

<sup>11</sup> Belting, H. 2007. *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores



Las preguntas de tipo ontológico con respecto a la muerte, han sido constantes dentro de las sociedades, por ello los registros visuales en diversas culturas, han sido constantes. Se ha intentado principalmente representar a la muerte como una forma de perpetuidad de la vida intentando que el individuo continúe siendo partícipe de los acontecimientos de su cotidianidad, aun cuando su cuerpo ya no esté presente. (Belting,2007; Debray,1992)

Fue en la segunda mitad del siglo XIX en que la discusión sobre imagen y muerte tomó fuerza a través de la fotografía. La toma fotográfica sería un vehículo para captar instantes cotidianos de la vida de las personas y otorgaría la posibilidad de generar recuerdos aún más lúcidos, inclusive del hecho mismo de la muerte (Belting,2007; Debray,1992, Barthes,1985). Tras el nacimiento del daguerrotipo (Daguerre en 1839) y la fotografía (Talbot en 1835), la pintura de retratos fue desplazada debido a la facilidad de acceso, que en corto tiempo, ofertó la fotografía a distintos estratos sociales. El retrato fotográfico se convirtió entonces en una oportunidad para pasar a la posteridad tal y como lo afirman autores como Grandin (2004) y Poole (2000). Este tipo de imágenes inclusive podían generar un discurso de ascensión social de acuerdo a la postura, accesorios y escenario escogido por parte del retratado (a), aunque también influían las variedades y detalles ofertadas por el estudio fotográfico en su estudio.

Esta forma particular de perpetuar la realidad se volvió una herramienta que en primera instancia sería usada por la clase alta europea para, en corto tiempo, popularizarse en la mayoría de estratos sociales. “La mayoría de las fotografías se producen en el seno de prácticas que tienen una función institucional denotativa e informativa, y solo una pequeña cantidad en la constitutivamente artística” (Navarrete, 2003, p.21). Además este dispositivo visual tuvo la capacidad de convertirse en prueba irrefutable de hechos, lugares, costumbres,

tradiciones y sujetos. Con ello abrió la posibilidad de retratar aquello que existe y al igual que la escritura ser un registro percedero de los acontecimientos<sup>12</sup>.

### 1.5 Retrato *post mortem* ¿*memento mori*?

Recuerda que eres mortal. La fotografía nos informa que los instantes mueren, que evocan un episodio de la inmediatez de la vida. Aún en la actualidad se mantiene el debate sobre si debería estudiarse la fotografía como recurso artístico o como registro histórico ya que puede ser vista como “una máquina de construir autenticidad” (Clifford, 1995, p.267). Esto hace referencia a los primeros empleos que se le dio a la fotografía como un mecanismo de autentificación y corroboración de realidades. No hay que olvidar que la fotografía sirvió además de soporte a las ciencias sociales para justificar discursos, retratar realidades sociales, validar prácticas y exotizar la otredad.

Las poses, los escenarios y los ángulos utilizados por los fotógrafos develan un sinnúmero de parámetros sociales a través de los cuales se permean discursos relacionados al poder (Bourdieu,1979; Pinney,2003; Poole,2000; Zamorano,2012) y a las prácticas de validación colectiva. Los retratos fotográficos que mantienen una estrecha relación con la pintura, encierran dentro de ellos “abundante información sobre los sujetos representados. (...) Esa información nutre los signos del retrato de modo que facilita inscribir a este en marcos interpretativos complejos” (Navarrete, 2003, p.34). El retrato no solamente habla de un momento en la historia de la persona representada, sino que permite además evidenciar una temporalidad histórica e interpretar parámetros sociales convenidos o negociados.

Además de los alcances del registro fotográfico y específicamente del retrato, la fotografía fue interpretada paradójicamente como un instante muerto ya que la realidad capturada se vuelve inmediatamente una imagen inánime “uno se transforma rotundamente en imagen, es decir, en la muerte en persona” (Barthes,

---

<sup>12</sup> Sobre este registro percedero Belting afirma: “Talbot no llamó a su invento esquiografía sino “*sun pictures*” o “*worlds of light*” puesto que al igual que la escritura, lograba que el pasado permaneciera para siempre” (Belting, 2007, p.228).

1985, p. 23 – 102). No obstante pareciera una contradicción el ejercicio de la fotografía *post mortem* pues representa una ficción de la vida en el momento mismo de la muerte<sup>13</sup>.

A pesar de estas contradicciones y paradojas, el retrato *post mortem*<sup>14</sup> como herramienta para la comprensión de la memoria de ciertos grupos humanos y su relación en diversos contextos históricos, abre una puerta para entender relaciones, flujos dinámicos e inclusive formas de enfrentar la pérdida en geografías determinadas<sup>15</sup>. Por ello, el objeto de esta investigación toma al retrato *post mortem* como punto de referencia para analizar específicamente la producción de fotografía en torno la tradición del *velorio del angelito* (infante).

Aún cuando las posibilidades de analizar la praxis social de los retratos *post mortem* de infantes están relacionadas a la *memorial photography* en tanto el objetivo es capturar al individuo en estado de muerte, existen diferencias claras en el concepto mismo de la fotografía. En el caso de infantes, los retratos son tomados en el instante mismo del funeral, en un escenario determinado (casa o iglesia) que crea una atmósfera de religiosidad que le otorga al infante la categoría de santo o ángel, así también las vestiduras y accesorios (aureolas, alas, rosarios, flores) evocan estampas religiosas. Por el contrario, la *memorial photography* forma parte de un ritual (no necesariamente religioso) para hacer parecer vivos a los individuos retratados, ubicándolos en escenarios cotidianos y maquillándolos para que los rasgos de la muerte sean imperceptibles.

---

<sup>13</sup> Belting en un análisis exhaustivo de por qué se volvió popular la fotografía *post mortem* sobretodo en los Estados Unidos afirma que la muerte se volvió un motivo para el uso de la fotografía, para fijar la imagen de alguien: “Nos avergüenza mirar de frente el rostro de la muerte, y por ello colocamos a las imágenes la máscara de la vida. Un muerto en imagen parece estar doblemente muerto”. (Belting, 231, 2007) Por esta razón, los fotógrafos se volvieron especialistas en maquillaje, crearon complicadas escenografías para que parezca que el cadáver está durmiendo, o lo ubicaban en una pose para que parezca vivo. Lo importante era sobretodo, que los allegados del difunto conserven la imagen viva del individuo, tal y como lo vieron ellos por última vez en su cotidiano.

<sup>14</sup> En palabras de Debray: “cada civilización trata a la muerte a su manera, por lo cual no se parece a ninguna otra; cada una tiene sus formas sepulcrales, pero no sería ya una civilización sino la tratara de alguna manera” (Debray, 1992, p.25).

<sup>15</sup> Hablamos del caso específico de Ecuador en la provincia de Loja, aunque existen registros de fotografía de angelitos en Quito, Ibarra y Ambato y en países como Chile, México, Colombia. La idea de este trabajo es complementar una bibliografía temática a nivel regional.

Conservar ambos tipos de fotografía, puede entenderse a partir de la tesis de Natalia Fortuny (2010) *Cajas chinas: La foto dentro de la foto o la foto como cosa*<sup>16</sup> que desde la antropología sostiene que estos archivos se convierten en el único registro para conservar la imagen de alguien que partió como último rastro de algo inalcanzable:

“La fotografía es la técnica artística que llevó a la cima la antiquísima voluntad de representación del ausente (...). Por esta razón, será la muerte aquella ausencia máxima con que la fotografía mantendrá estrechos y variados vínculos desde sus inicios. Debido al alto costo de las primeras fotos y a lo poco frecuente del evento, muchas veces algún integrante de la familia (en especial un bebé o un niño) fallecía sin haberse retratado. La última oportunidad de hacerlo era durante las primeras horas que seguían a la muerte, dentro de un género preciso y muy usual por entonces: el retrato fotográfico de difuntos” (Fortuny, 2010,p.3).

El recuerdo y su posibilidad de permanencia es un concepto que se descubre a partir de estos registros visuales. Conservar el *memento mori* ayuda a advertir que la muerte no respeta tiempo, edad o condición social. Quien conserva estas imágenes tiene claro que el fotografiado (a) está ausente y que el instante capturado está doblemente muerto. La fotografía entonces es un engaño y también una prueba de la realidad de lo retratado, la única posibilidad de revivirlo se encuentra en la memoria.

## **1.6 Religiosidad: el velorio del “angelito”**

Los rituales, o la serie de actos ejecutados por una comunidad, se vuelven indispensables cuando se intenta realizar algún tipo de estudio antropológico en sí mismo. Esta serie de acciones representan un universo simbólico y de creencias alrededor del cual no solamente se comporta una comunidad, sino también, cada uno de los individuos que forman parte de ella.

---

<sup>16</sup> El estudio de Natalia Fortuny es sobre la inclusión fotografías de muertos dentro de los retratos familiares en Chile, es decir, la foto dentro de otra foto.

Con una tendencia netamente religiosa, el velorio del “angelito”, empieza diseminarse en América adoptando características de cada uno de los lugares que lo acogen, pero mantiene como columna vertebral su vertiente católica. Es así, que cada uno de los pueblos que practican el velorio van dejando características propias, sin que el significado de pureza y de protección por parte del niño se borren o dejen de estar implícitos<sup>17</sup>.

Dentro de este contexto es fundamental entender que el ritual del velorio del “angelito” posee una fuerte inclinación hacia lo que se ha denominado como *religiosidad popular*, entendida como: “La religión no es solo un sistema cultural constituido por símbolos y acciones proyectados en lo social, lo político y lo económico, sino y, fundamentalmente, una parte importante del imaginario cultural activo” (Buzó i Rey, 1989, p.206). Es este imaginario activo y las cargas que la comunidad le otorga a un ritual específico las que hacen que cambien ciertos parámetros del ritual, adquiriendo nuevas prácticas tal y como sucede en este estudio con los velorios de niños pequeños.

Cuando se habla de religión hay que establecer dos atmósferas distintas, la primera, donde se ubican las creencias; y la segunda, donde están las prácticas. Las dos serán las encargadas de establecer una diferencia entre los tipos de culto (García, 1989). Este ámbito es el que nos interesa dentro del velorio, en donde la creencia sobre la significación del ángel resulta una constante, mientras que la variación de las prácticas dependerán del lugar en el que se las practique. Las características y significaciones adquiridas son las que se pueden denominar también como religiosidad popular, ya que es la comunidad la que otorga el significado a partir de su propio entorno: “La religiosidad popular no se constituye en los restos de una ignorancia secular del pueblo, sino en el proceso secular de asentamiento de la religión oficial” (García, 1989, p. 29). A partir de estos rasgos conferidos es que la religión empieza a emplazarse dentro del

---

<sup>17</sup> Como señala Velasco (1989) hay ocasiones en que los símbolos de una comunidad sobreviven por el mero hecho de haber sido considerados sagrados, y porque van más allá de cosa que representan “Tal y como Mauss ha advertido sobre el don, los símbolos sagrados parecen contener algo de quien los ha enviado” (Velasco, 1989, p.401).

universo comunitario y dentro del velorio del “angelito” la conjugación tanto de la creencia como de la práctica parecen ser esenciales.

Si hablamos de esta conjugación podríamos decir que el ritual del velorio del “angelito” es una muestra de la religiosidad popular de una comunidad y probablemente un acto completamente sincrético, ya que ha adaptado una tradición o un ritual que ha logrado "elevarlo a otro plano, manteniéndolo y cambiándolo a la vez; afirmándolo y negándolo; anulándolo, pero no destruyéndolo, sino trascendiéndolo, elevándolo en una nueva plenitud de sentido (Mandianes Castro, 1989, p.42). Dentro de este escenario podemos entender la importancia de que cada ritual se vea bajo la propia lupa de la comunidad en donde se practica.

Entonces, las características propias del lugar nos brindarán las herramientas para entender a la comunidad en general y cómo sus singularidades pueden determinar periodos o sucesos que resultaron determinantes en un lugar. En este caso, la ciudad de Loja.

### **1.7 El rin del *angelito***

Con un origen probablemente español, el velorio del *angelito* fue una tradición asimilada y extendida en Latinoamérica, donde fue adquiriendo nuevas características hasta transformarse acorde al lugar dónde se lleva a cabo. En la mayoría de sitios aún se conservan registros fotográficos que han permitido que se generen diversos discursos e interpretaciones sobre el tema: “La práctica del velorio del angelito está extendida por todos los países de Latinoamérica y su práctica se desarrolla entre poblaciones mestizas, blancas y afro-descendientes, tratándose de una costumbre de origen español” (Pollack,1974, p.23). El velorio del “angelito” Cerrutti y Martínez,2010; Orellana,1990; Domínguez,1960; Guerra, Souto y Vessuri, 2004), fue tomando diversas dimensiones y creando distintos imaginarios dependiendo del lugar donde eran practicados los rituales; las áreas rurales tanto como las urbanas han sido estudiadas en forma distinta ya que lo local influyó en el cómo se practicaba el ritual:

“El velorio del Angelito era y es una práctica religiosa celebrada en extensas regiones de Argentina y Latinoamérica. Esta costumbre se halla presente en el continente desde los tiempos de la conquista, originariamente “... es hispana, y a España la llevaron los árabes. [En España, el velatorio del Angelito se ha encontrado principalmente en el sur de ese país, en las provincias del Mediterráneo, Extremadura y las Islas Canarias. En Valencia, Alicante y Murcia, esta práctica se conoce con el nombre de aurora. En un aurora el cuerpecito del niño se envolvía en un velo de gasa o chifón]. Lo demás es sencillo: con la cruz y la espada transplantáronse al Nuevo Mundo junto con el cancionero que siguió las huellas del conquistador o se superpuso a ellas, una y otra costumbre peninsular, que un aislamiento geográfico protegió favoreciendo su conservación hasta nuestros días”” (Coluccio,1992, p.227 en Cerruti et al, 2010, p.10)

El velorio del “angelito” podrá ser analizado dentro de un contexto de religiosidad popular y de las formas de afrontar pérdida y dolor en diversas sociedades. Esta práctica probablemente ayudaba a sobrellevar el dolor de los padres ya que el niño pudo ser visto como un mediador de la familia entre el cielo y la tierra: “El infante está considerado libre de pecado original y por lo tanto, su muerte prematura lo convierte en un mediador ante el Padre Eterno respecto de sus padres y parientes cercanos”” (Manns, 1987:95 en Cerruti et al., 2010 p.11).<sup>18</sup>

A pesar de que la tradición pudo haberse originado en España (a juzgar por una cantidad importante de pinturas de niños vestidos como angelitos), es en México donde la práctica relacionada con el ritual del angelito parece más importante, “la muerte niña” como se le llama: “tiene entre sus propósitos convertir a la tristeza en alegría, festejar la entrada “de un alma pura a una nueva vida”” (Sánchez, 25: 1992). Esta expresión no solamente se refiere a la muerte de infantes sino también a un “fenómeno cultural mexicano, al ritual en el que los niños que acaban de morir son considerados no niños sino angelitos, y como tales son festejados no llorados” (Sánchez,1992, p.25).

---

<sup>18</sup> La religiosidad popular fue una de las formas con las que se logró resolver problemas en el campo, en su aislamiento les dio la posibilidad enfrentar problemas como la falta de salud, deficiente alimentación, epidemias, muertes de los niños, entre otras “De ahí la importancia que adquiere el “velorio del Angelito”, práctica religiosa que se origina en Chile, que al ponerse en acto en Neuquén, coayudaron a la “chilenización” cultural-religiosa del territorio neuquino”. (Cerruti et al., 2010, p.10)

La muerte es interpretada como un nacimiento hacia otra vida y es celebrada con regocijo dentro de la ceremonia cristiana ya que se libera a los niños de una desdicha eterna (Sánchez,1992). Si bien en México se tiene una idea clara de lo que significa el velorio del “angelito”, lo que se propone en esta investigación es indagar cómo se explicaba dentro de la comunidad lojana. Por tanto se intentará reconstruir el contexto histórico de la ciudad de Loja, sus convenciones sociales, vida urbana y prácticas culturales a partir de la lectura de sus fotografías históricas, desde sus luces y sombras.

## 1.8 Barthes y la capacidad indexical

Hemos considerado a la fotografía como un ejemplo sugestivo de hechos reales o auténticos. Fuera del ámbito académico resultaría extraño separar a la imagen fotográfica de la idea de realidad que produce. Es a partir de Barthes (1915 – 1980) en que probablemente la técnica fotográfica comienza a desmenuzarse sobre la base de análisis que responde a la forma de ver la imagen, a quien realiza la toma fotográfica y al contexto que envuelve la misma. Este representa uno de los aportes teóricos más importantes con respecto a la fotografía:

“Una foto puede ser objeto de tres prácticas (...) hacer, experimentar, mirar. El Operator es el fotógrafo. Spectator somos los que compulsamos en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Y aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidolon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el Spectrum de la fotografía porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con el espectáculo y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”. (Barthes, 1990, p.37-39)

Se ha puesto en relevancia estos tres puntos de los que habla Barthes: *hacer*, *experimentar* y *mirar*, ya que éstos tres ejes conceptuales ayudarán no simplemente a mirar la fotografía como un testimonio, sino también interrogarla desde la perspectiva de quién la hizo y la sociedad que permitió que se la haga.

Los tres ejes también fueron indispensables para otorgar a este tipo de fotografía la posibilidad de permanencia de un ausente, lo que Barthes denominó



*capacidad indéxical* (Barthes, 1990), o la cualidad evocativa que posee la imagen y que en su debido contexto puede ser analizado como un método para afrontar la pérdida y el dolor en el espacio cotidiano. Así también, para leer convenciones sociales de un momento histórico determinado a partir de las posibilidades que tenía el fotógrafo para realizar la toma (nivel social, técnico y estético).

Las imágenes son generadoras de recuerdos que ayudan a recordar un momento o a un individuo específico, aunque también abren registros de memoria que pueden resultar incómodos dependiendo de quién las mire y quién sea el fotografiado: “esas fotografías de un ser ante las cuales lo recordamos peor que si nos contentamos con pensar en él” (Proust, 886 en Barthes, 1990, p.115). Como bien explica Barthes las fotografías pueden ser un registro visual de aquello que se ha perdido y perpetuarán lugares, rostros y escenas dentro de la memoria colectiva (imagen y veracidad), sin embargo, no logran reconstruir el rostro del amado ni nos darán la historia de cada una de las personas retratadas.

Necesitamos ver para recordar, pero ¿cuál es el lugar idóneo para colocar un retrato funerario? ¿álbumes familiares, lugares visibles de la casa? Jay Ruby (1935), uno de los principales teóricos visuales contemporáneos, en su indagación sobre retratos funerarios en los Estados Unidos, afirma que “varias de las fotografías de muertos que logré conseguir para este estudio me fueron entregadas por familias que los removieron de sus álbumes familiares porque las querían fuera de sus casas” (Ruby, 1995, p.52).<sup>19</sup> Como habíamos señalado, la muerte se volvió un tema tabú en las sociedades posmodernas, resultando incómodo para las familias hablar sobre aquel que ya no está y que se hace presente a partir de la imagen de su muerte.

Comparada con la escritura por su capacidad para mantenerse y trascender la fotografía no presenta más que movimientos congelados: “un retrato de un *muerto vivo*. La nueva imagen, que con tanto énfasis afirmaba la vida, produjo

---

<sup>19</sup> Traducción mía.

en realidad una sombra” (Belting, 2007, p.228). La sombra de la que habla el autor, es comparable con el instante muerto de Barthes y que se hace doblemente presente en un retrato *post-mortem*.

## 1.9 Soulages y la duda fotográfica

Todo es duda y actuación, las fotografías y lo que generan están siempre dirigidas por las convenciones y vivencias de aquel que esté interpretando la fotografía. No solo eso, cuando se realiza el acto fotográfico quien realiza la toma fotográfica está interviniendo con sus discursos e imaginarios, logrando que se vea lo que él considera necesario y pertinente. Actores, poses, disposición, obedecen a una serie de negociaciones y conveniencias que lograrán una imagen estática de un instante de realidad<sup>20</sup>. Estas dudas sobre la fotografía se habían analizado desde hace tiempo en la Academia, hay que recordar a Pierre Bourdieu (1930 – 2002) cuando afirma que: “nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica (...) las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición de las misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general” (Bourdieu, 45:1979). Al igual que en la pintura, la fotografía es una técnica que a pesar de captar instantes reales, estos están actuados y mediados acorde a los requerimientos de quien realiza el pedido y de quien ejecuta la toma, tal y como se hacía antiguamente con la pintura<sup>21</sup>.

François Soulages, otro de los principales teóricos de este campo, señala que la fotografía esconde más de lo que muestra y que ahí está su verdadero valor, lo real no puede ofrecerse en una sola toma fotográfica. Para entender el por qué

---

<sup>20</sup> Soulages afirma que todos los actos pertenecen a una actuación constante por parte de los individuos, sobretudo en lo que se refiere a la fotografía donde “todo el mundo se engaña o puede ser engañado en fotografía”. Por lo que cree que debe hablarse de la fotografía desde sus indicios de actuación, más no desde su realidad: “Frente a cualquier foto, somos estafados. Eso fue actuado, porque eso ocurrió y ocurre en otra parte distinta de la que se cree. (...) Acaso la fotografía sólo se refiere a ella misma: por lo demás es la única condición de posibilidad de su autonomía”. (Soulages, 2005, p.81)

<sup>21</sup> Soulages cita en este caso a Dom Bernety en su Dictionnaire portatif de la peinture de 1756 en donde se hablan de la posiciones que deben adoptarse al momento de realizar la pose “hay que adoptar siempre el momento, la posición más ventajosa para la persona”. Sin embargo la pose no debe ser llevada tan lejos, es decir, no puede sobreactuarse, ya que retrata de un retrato <<más asociado con lo real>> y no de una pintura <<asociada más con la ficción o la posibilidad de jugar con las escenas>>. (Soulages,2005)

de esta aseveración hay que puntualizar que la cámara fotográfica no funciona como un ojo humano y que nuestros ojos ven a través de sistemas de representación de una época determinada: “Frente a una foto, el espectador obedece a otra estructura de expectativa, en cuanto a la representación, el reconocimiento, la rememoración, la emoción, lo imaginario, el deseo, la muerte, etcétera”. (Soulages,93:2005) Todos estos elementos entran en juego cuando observamos una fotografía, esta serie de condiciones se pueden percibir aún mejor cuando nos referimos a instantes históricos donde los contextos sociales se nos escapan o nos son verdaderamente indiferentes, como puede suceder con las fotografías *post mortem*. Soulages también se refiere a la vigencia fotográfica, determinando que puede llegar a ser más mentirosa que la de una obra de arte, porque nos hace creer que es una realidad inmediata y sobretodo porque: “disimula los mecanismos a través de los cuáles sería comprensible”. (Soulages, 2005, p.94:)

Soulages, cuestiona la esencia de la práctica fotográfica y pone peso a una serie de críticas que han sufrido aquellos que defienden a la fotografía como una prueba fehaciente de la realidad cuando: “La fotografía no nos designa la transparencia de la realidad, por el contrario su opacidad, su enigma, su secreto” (Soulages,2005, p. 112). Tal y como afirma Barthes, la fotografía importa por aquello que no muestra, lo que para Poole (2000) representa una *fisura* o los *excesos* en la imagen. Estos conceptos se traducirán en los elementos que permitan ver más allá de lo que realmente muestra la fotografía y nos hablarán acerca de los discursos subyacentes en las imágenes (convenciones sociales, intenciones del fotógrafo, poses adquiridas y negociaciones sociales). Es decir, serán las características que nos ayudarán a desenmarañar las historias detrás de las imágenes.

### **1.10 Dubois y los espejos fotográficos**

Fue la ciencia la encargada de considerar a los documentos fotográficos como pruebas fehacientes de la realidad y elementos para mostrar circunstancias casi imposibles de acceder para el resto del mundo. Por lo tanto, la fotografía sirvió

como la prueba de la existencia de lugares, objetos y personajes de un mundo que estaba configurándose. No es raro entonces que Philippe Dubois plantee que: “Hay una suerte de consenso de principio que dice que el verdadero documento fotográfico “da cuenta fielmente del mundo”. Se le ha atribuido una credibilidad, un peso de real totalmente singular” (Dubois,2008, p. 21). En tanto nunca antes se había tenido una prueba tan palpable de un instante real, ni siquiera con la pintura.

Es precisamente desde ese momento en que se determina la necesidad de “ver para creer”, aún ahora, como señalan Deborah Poole (2000) y Allan Sekula (1986), los científicos sociales buscan archivos históricos para solventar contextos pasados y discursos científicos que han sido construidos a partir mecanismos de poder, hegemonía de ciertas élites o simplemente con afán de clasificación e invisibilización de hechos o individuos. No es de extrañarse entonces que Dubois afirme que “la foto es percibida como una suerte de prueba, necesaria y suficiente a la vez, que indudablemente atestigua la existencia de lo que muestra (Dubois,2008, p.22) ya que así fue concebida en sus inicios. Pruebas de esto son los testimonios que el mismo autor recoge por parte de Baudelaire, cuando el poeta afirma que no podría clasificarse a la fotografía como arte sino más bien como una unidad testimonial o como ayudante para la memoria<sup>22</sup>.

La postura desarrollada por Dubois es considerar y analizar a la fotografía como una *huella* de lo real. El concepto de *huella* fue desarrollado por el autor a partir de la división de los signos desarrollados por Pierce entre símbolo, ícono e índice. La fotografía será por tanto un *índice* que evoca al referente gracias a una huella o una impresión:

“signo que significa su objeto, con frecuencia en virtud del hecho de que realmente se halla en conexión con él”: la fotografía no pertenece al orden del ícono, ni del símbolo, sino al del índice. Por consiguiente, es menester interrogarse sobre el propio acto

---

<sup>22</sup> Dubois hablará también de las consideraciones que se le han otorgado a la fotografía como un espejo de la realidad: “la fotografía ya esté uno a favor o en contra (...) es masivamente considerada como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*”. (Dubois,22:2008).

fotográfico, es decir tanto sobre el dispositivo fotográfico instalado por un sujeto, como sobre el objeto por fotografiar” (Soulages,2005, p.97)

El autor deja claro que la fotografía no significa nada por sí sola, sino más bien interpreta de acuerdo a quien la está viendo, la huella de la que habla Dubois solo será un símbolo de existencia, que dependerá no solamente del que lee la foto sino también de la cámara, el objeto fotografiado y del que hace la fotografía. Los archivos fotográficos, por lo tanto, podrán certificar, ratificar y autentificar, pero no significan, ya que este es un proceso que se realiza a partir del que está observando e interpretando la fotografía (Soulages,2005; Dubois,2008).

Dubois duda de la fotografía, pero la considera una señal de existencia y le imprime un misterio al objeto fotografiado. En este sentido, el autor nos incita a ver huellas e índices que ayudarán a interpretar la fotografía. Sin intentar pasar por objetiva la lectura de los archivos fotográficos que son parte de esta investigación, se intentará observarlos desde su historia, contexto, fisuras o excesos y discursos ideológicos.

### **1.11 Deborah Poole, la economía visual y los billetes sentimentales**

Para hablar de las cargas representativas que contiene la fotografía, hay que nombrar a Deborah Poole (2000), quien en su libro *Visión, raza y modernidad* habla sobre las formas complejas de cómo se fueron configurando las formas de ver, producir, circular y asimilar las imágenes en los Andes, sobretodo en el Perú. Su estudio en el que hay una recolección importante de retratos, fotografías, pinturas, grabados y *cartes de visite* un “mundo de imágenes”, es un importante compendio para lograr entender cómo fueron cambiando las formas de ver del siglo XVIII al siglo XIX, y cómo los mismos fueron fundamentales para determinar las formas de representación de los pueblos andinos:

“El término “mundo de imágenes” captura la complejidad y multiplicidad de este mundo de imágenes que circuló en Europa, América del Norte y América del Sur. Con éste término, también espero revelar la naturaleza simultánea material y social de la

visión y la representación. 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 (Poole, 2000, p.15).

El “mundo de imágenes” del que habla Poole se refiere a la estrecha relación que hay entre los que producen y los que consumen estas formas de representación, citando a Griselda Pollock (1994): “la eficacia de la representación reside en un intercambio incesante con otras representaciones”. En estos vínculos se harán presentes relaciones de referencia, carácter social y discursivas, de los que tendrán que ser conscientes aquellos que entran dentro de los circuitos en donde transitan las imágenes.

Uno de los conceptos acuñados por la antropóloga, es el de economía visual, que gira su eje teórico en torno a la forma en que se pueden explicar las relaciones existentes dentro de las imágenes, ya que incorpora a personas, ideas y objetos. Para poder hablar de economía visual se deben tomar en cuenta tres niveles de organización: el primero relacionado a la organización, es decir a la existencia de un grupo de individuos que generen la producción de las imágenes. En este nivel no solo los individuos son importantes, “cada individuo e imagen constituye una instancia particular al interior del amplio rango de prácticas y discursos representacionales que han intervenido en la construcción del mundo de imágenes” (Poole, 2000, p.18). Estos son los que configurarán los discursos en una comunidad o en un lugar determinado.

El siguiente nivel se refiere a la circulación de las mercancías en el caso específico de las imágenes. Aquí “el aspecto tecnológico de la producción juega un rol determinante” (Poole, 2000, p.19), ya que fue gracias al carácter mecánico de la fotografía que se dio una mejora en los circuitos, es decir, que se permitió un mejor y mayor tránsito de las imágenes.

El tercer y último nivel, y que tiene íntima relación con la circulación de las imágenes, es el de “los sistemas culturales y discursivos a través de los cuáles

las imágenes gráficas se aprecian, se interpretan, y se les asigna valor histórico, científico y estético” (Poole, 2000, p.19). Es en este nivel donde la autora insiste en que hay que dejar de lado las preguntas sobre las significaciones de las imágenes y empezar a preguntarse en el cómo adquirieron un valor. Tanto el valor de uso como el valor de cambio que adquieren las imágenes está directamente relacionado “el valor de las imágenes no se limita al que adquieren como representaciones vistas (o consumidas) por observadores individuales. Por el contrario, las imágenes también adquieren valor a través de los procesos sociales de acumulación, posesión circulación e intercambio” (Poole, 2000, p.20).

Los tres niveles de los que nos habla la autora están presentes en las fotografías de J. Reinaldo Vaca Piedra, tanto las características de cómo fueron produciéndose, es decir los mercados accesorios que permitieron un escenario específico, las características de circulación y el cómo fueron adquiriendo no simplemente valores de uso y cambio, sino también sentimentales dentro de la comunidad lojana.

#### 1.11.1 *Cartes de visite* o tarjetas de visita

Año de 1854, en el mes de noviembre, André Adolphe Eugène Disdéri, pone a disposición de público un nuevo formato fotográfico. El nuevo tamaño de 6 x 10 toma el nombre de *carte de visite* ó tarjetas de visita ilustradas. Su tamaño pequeño, la facilidad de transportación y resguardo y su conveniente precio dieron como resultado que se produjeran grandes cantidades de fotografías de estas características.

Para 1860, según Deborah Poole (2000) se popularizó el uso de la tarjeta de visita en los distintos círculos sociales y poseía intrínsecamente una variedad de tareas relacionadas a la representación “su uso más común – y económicamente significativo- era el de tarjeta del recuerdo”, muy común es que las tarjetas contengan una inscripción del tipo dedicatorio en su parte superior, inferior o posterior. Tenían también, generalmente, el logotipo del taller fotográfico donde se habían realizado, que ayudaba a confirmar “el gusto y la posición social del comprador del retrato” (Poole, 2000, p.136).

Las tarjetas adquirieron tanta relevancia que estaban consideradas una especie de obligación social, que los visitantes debían dar como “pago” por hacer visita en determinada casa o salón “como portadores de status y prestigio, las *cartes de visite* circulaban a través de la sociedad de la clase media como una forma de capital simbólico o moneda social” fueron como explica la autora los “billetes sentimentales de la civilización” (Poole, 2000, p.137), este tipo de tarjetas fueron entonces fundamentales para la configuración de la sociedad burguesa del siglo XIX.

Hay que anotar la importancia ritual que adquirieron este tipo de fotografías, no simplemente en el ámbito del intercambio, sino también, en aquel relacionado en la producción. Las formas de posar y de pasar a la posteridad adquirieron un carácter trascendental “La imagen que sería captada e inmortalizada a través del lente (...) permanecería como testimonio inalterable de sus logros morales, espirituales y materiales” (Poole, 2000, p.137). Las tarjetas de visita serían por lo tanto las encargadas de dar posteridad y trascendencia, además de que para los individuos que se las hacían, este tipo de fotografía evidenciaban inclusive su alma.

La importancia de las tarjetas de visita para nuestro análisis será aquella relacionada con la capacidad evocativa y emocional que tiene la misma, muy similar al de los retratos de “angelitos” lojanos. Si bien los retratos no eran intercambiables, si tuvieron una circulación y mercado específico para poder realizarse. Aunque lo más importante está del lado de los sentimientos intrínsecos en la imagen y de las facultades que se confieren a los retratos. Poole será de los ejes fundamentales para los argumentos que puedan darse en esta tesis, ya que el concepto de economía visual, que lleva implícito producción, circulación y valores generados, y la de billetes emocionales, servirán para explicar la fotografía de “angelitos” desde distintas perspectivas.



### 1.12 Estado de la cuestión

Hemos encontrado una ausencia de literatura académica en el caso particular del Ecuador sobre la fotografía de “angelitos” e inclusive sobre el ritual funerario como tal. Algunos autores como Blanca Muratorio<sup>23</sup> y Schechter<sup>24</sup> han desarrollado temas que abordan la temática de la representación de niños muertos en pintura y sobre la música generada a partir del ritual funerario de un niño.

En el caso del Ecuador, la fotografía histórica ha sido estudiada desde distintas perspectivas conceptuales, intentando en la mayoría de los casos visibilizar construcción de discursos hegemónicos a partir de la imagen (Chiriboga y Navarrete, 2003; Muratorio, 1994; Chiriboga, Caparrini y Abraham, 1994; Bedoya, Novillo y Salazar, 2010; Cifuentes, 1999) también ha sido analizada para explicar relaciones y usos sociales que se les han otorgado a las imágenes para la construcción de cuestiones de clase, ideologías, discursos y prácticas culturales; en palabras de José Antonio Navarrete:

“la información proporcionada por la fotografía a partir de sus apariencias, sobre formas históricas de prácticas sociales y culturales, se basa en gestos, actitudes, comportamientos, entre otros rasgos que aluden a valores circundantes en tiempos pasados en la biografía de la nación ecuatoriana. El análisis crítico de esta información es importante tanto para el estudio en el país de la historia de la vida cotidiana como de las mentalidades o de las representaciones sociales de las ideas”. (Navarrete, 2003, p.17)

La fotografía permite delinear una ciudad moderna, ávida de progreso pero que mantiene una estrecha relación con su pasado. Desde su invención, la fotografía fue usada como medio y elemento para explicar regímenes escópicos (formas de ver y analizar las imágenes) y períodos históricos determinados, así como también, permitió entender cómo se configuraron el pensamiento y las ideologías particulares de una época.

---

<sup>23</sup> Artículo por publicarse y conferencia dictada en marco de seminarios: “Políticas de la Memoria: del país exótico al testimonio político en el Ecuador Bicentenario” en el año 2010, en FLACSO sede Ecuador

<sup>24</sup> *Corona y Baile: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present*

No fue únicamente la élite o los pensadores académicos quienes forjaron las formas de pensamiento en la sociedad, sino también los fotógrafos, quienes otorgaron la posibilidad de perpetuar hechos en imágenes que iban a interpretarse y observarse en el futuro. Dentro de esta perspectiva el fotógrafo también mantiene una relación cercana con la comunidad.

“Los fotógrafos de pueblo, empiezan a surgir en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX; se trataba de personas que no sólo fotografían a los pueblos y a su gente, sino que vivían y trabajaban en y con ellos. A veces son personas urbanas llegadas al campo para quedarse ahí; otras son personas originarias de estos pueblos que, tras una experiencia citadina, toman el oficio y lo llevan a sus pueblos. Su trabajo dio lugar a una nueva fotografía, en el sentido de que ya no era la visión del viajero ni del etnógrafo, hecha por y para él, siempre un tanto colonial, sino la del fotógrafo vecino del pueblo, una tanto más hecha al modo local”. (Ramírez, 171:2003)

Es interesante ver cómo estos personajes fotografían sus lugares de origen y residencia, ya que su entorno va determinando las formas de representación de los mismos. Ellos se alejan de la mirada y formas de retratar planteadas por etnógrafos y viajeros cuya finalidad es otra. Un ejemplo de estos fotógrafos es efectivamente J. Reinaldo Vaca Piedra.

A partir de los archivos fotográficos se explorará y analizará un contexto histórico específico de la fotografía en áreas rurales y cómo se genera una economía visual con sus respectivos circuitos de circulación y con formas de representación. Se explorarán entonces, los modos de producción de las imágenes y las prácticas relacionadas con la memoria y el enfrentamiento cotidiano de la ausencia.

### **1.12.1 Ecuador y las primeras fotografías *post mortem***

La fotografía otorga la posibilidad de permanencia del ausente y los altos grados de evocación que puede contener una imagen, ambas características pueden interpretarse como un método para afrontar la pérdida y el dolor en un espacio cotidiano. Las imágenes generan registros que ayudan a recordar un momento o una persona que no solo existió en la memoria colectiva o familiar. La forma de

perpetuarlo es mantener su imagen viva, ya que se ha asociado el recuerdo con la imagen. Si pretendemos hablar de fotografías *post mortem* en el Ecuador, hay que rastrear dos de sus más afamados ejemplos que pertenecen a personajes públicos significativos para la historia oficial ecuatoriana: la primera de Gabriel García Moreno (1875) en posición hierática presidiendo sus honras fúnebres y la segunda, de Monseñor Checa Barba, Arzobispo de Quito (1877) en similar pose<sup>25</sup>. Al respecto de fotografía *post mortem* de personajes públicos G. Cuarterolo (2005) señala que tanto las razones como los cánones estéticos cambian, cuando el fotografiado pertenece al ámbito público:

“su objetivo no era el recordatorio de un ser querido, como en el caso del retrato privado, sino el registro pretendidamente objetivo de un hecho de actualidad para un público masivo. (...) Si en las imágenes mortuorias privadas el objetivo de la puesta en escena era la estetización del recuerdo, en los retratos póstumos de personajes públicos, este objetivo pasa a ser paradójicamente la reorganización de la realidad para dar más verdad a la imagen y un mayor énfasis al mensaje que con ella quiere transmitirse” (Cuarterolo, 1:2005).

Vale recalcar que las formas de representar al personaje público difieren de aquellas que pertenecen a un circuito familiar. Probablemente esta variación esté asociada con lo que significa su ausencia [del personaje público] para el pueblo o para el círculo donde fue significativo o determinante. (Debray, 1992; Belting, 2007). Por ello, las fotografías mencionadas tienen una singularidad y es que ambos personajes (García Moreno y Checa Barba) tienen una carga simbólica dentro del plano religioso. Ambos son considerados, para un sector de la sociedad, una especie de santos y mártires, sobretodo el caso de García Moreno.

Si observamos la fotografía de García Moreno, podemos percibir que los rasgos de su trágica muerte son perceptibles a la cámara, dándole así la condición de mártir, tan explotada por la religión católica en un momento determinado: “del mismo modo que las reliquias hacen posible la comunicación entre el cielo y la tierra (...) su contemplación permitía el acceso a todo un universo de símbolos.

---

<sup>25</sup> Ver: Ed. Cuvi, P. (2009). 1809 – 2009 Historia Gráfica del Ecuador, Quito: Ministerio de Cultura del Ecuador.

(Eliade, 91:1999). La práctica de culto a los santos y mártires estaba bastante normalizada, tanto que hasta se les construían templos y se les rendía tributo con banquetes, fue con algunas reformas planteadas por la Iglesia que estos ritos dejan de hacerse por su parecido a los antiguos rituales paganos.

### 1.13 Objetivos y metodología

El objetivo principal de esta investigación es analizar las fotografías *post mortem* de “angelitos” de J. Reinaldo Vaca Piedra, en la ciudad de Loja entre 1925 y 1950, e indagar las relaciones generadas entre los modos de representación fotográficos y los usos sociales de la imagen en la cotidianidad de la comunidad lojana.

Como objetivos específicos se pretende realizar un estudio sobre el oficio de J. Reinaldo Vaca Piedra y su archivo fotográfico, para determinar las formas de ver y entender a la comunidad lojana entre 1925 y 1950. A partir de ello, se describirá y analizará el contexto histórico y social de la ciudad de Loja y la creación de mercados accesorios y circuitos de circulación para la producción fotográfica. Finalmente, se identificarán qué condiciones y fenómenos sociales permitieron la construcción de modos de representación alrededor la muerte a través de la fotografía *post mortem* de angelitos.

Durante tres meses se realizaron viajes regulares a la ciudad de Loja, para desarrollar una etnografía que combinó la búsqueda de archivo y testimonio cuyo hilo conductor es la fotografía *post mortem* de angelitos. Uno de los lugares en donde se pudo encontrar archivos de publicaciones antiguas en la ciudad de Loja es el archivo y biblioteca de la Casa de la Cultura Núcleo Loja (CE-L). Esta institución contiene una hemeroteca que data de aproximadamente 1890 y una serie incompleta de periódicos y revistas del período que comprende esta investigación (1916-1950). En base a este material se pudo formar una idea clara de que la Provincia de Loja, contaba con publicaciones tanto de corte conservador - católico como de tendencia liberal. Además, se revisó información

sobre las políticas públicas relacionadas al tema de la muerte, higiene, prácticas religiosas y registros acerca de la tasa de mortalidad infantil.

Los archivos que se lograron conseguir en ésta búsqueda fueron únicamente los que brindaron los periódicos en lo que respecta a políticas públicas de salubridad y los archivos eclesiales. Ni el municipio, ni la dirección de salud de Loja (D.S.L), poseen registros de los años estudiados, la mayor parte se perdió en el traslado de la oficina del municipio y en una inundación en la D.S.L. La Diócesis de Loja cuenta con archivos gracias a que cada Parroquia conserva aún las Partidas de Defunción y de Bautismo desde aproximadamente 1880.

Pese a que según varios informantes<sup>26</sup> incluyendo a la familia Vaca Aguirre, los archivos fotográficos originales de los “angelitos” de J. Reinaldo Vaca Piedra (donados por la misma familia), se encuentran en la UTPL, hasta el final de la investigación la Universidad negó la existencia de dicha información vía oficio y restringió el acceso al archivo, acción que es altamente reprochable. Las imágenes con las que cuenta este corpus investigativo pertenecen a copias de las placas originales que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

En lo que respecta los testimonios, a cada uno de los individuos seleccionados se les realizó una entrevista que interpeló a su memoria y recuerdos sobretodo cuando se les mostró los archivos fotográficos que forman parte de esta investigación: “La entrevista (...), introduce un elemento nuevo al *colocar* un intermediario entre el fenómeno y el investigador. El fenómeno examinado en una entrevista es conocido *a través* del relato (descripción – interpretación - explicación) del entrevistado que somete la realidad a un *proceso de reelaboración* a caballo entre lo que ocurre y el observador que lo quiere estudiar” (Ruiz, sf, p.127). A partir de las conversaciones con nuestros informantes, se pudo reflexionar sobre lo que significaba la representación del

---

<sup>26</sup> Patricio Estévez, quien conoce la colección del fotógrafo Reinaldo Vaca Piedra y quien tiene un artículo publicado sobre el fotógrafo en “Imágenes: Loja” denominado *Javier Reinaldo Vaca Piedra: un testigo afable*.

niño como “angelito” y aventurar las significaciones sobre su carga emocional y su procedencia o jerarquía social.

Sobre la base de la información recopilada, determinamos que algunas familias conservan aún las fotografías *post mortem* de sus “angelitos”. La forma en que se logró que la gente acceda a mostrar sus fotografías, fue a través del recuerdo que produjo mostrar las imágenes de J. Reinaldo Vaca Piedra con las que contamos inicialmente. Esto se realizó con el fin de *avivar* y *resemantizar* los recuerdos (Annette Khun, 2002). Las formas de memoria que despertaron las imágenes en nuestros informantes permitieron analizar discursos, convenciones, prácticas sociales y mercados accesorios del período estudiado.

Como afirma Anette Kuhn (2002) hay que intentar ver qué perspectivas de memoria ofrecen las imágenes y qué imaginarios se forman a partir de ellas, tanto en el momento de su producción como en el presente. Cabe recalcar que, como dice la autora, cada imagen abrirá distintos puntos de vista y la forma de recordar o de mirar a la imagen será distinta en cada una de los individuos que conforman una colectividad.

Como afirma María Fernanda Troya, al hablar de archivos fotográficos: “como todo documento, son rastros del pasado que no aspiran a ninguna objetividad” (Troya, 2012, p.28), hay que tener una cierta lógica para analizar textos fotográficos, ya que siempre logran comunicar más de lo estipulado, su contexto y el lugar desde fueron creados son esenciales para poder interpretar un archivo. Pierre Bourdieu (1979) señala que las imágenes siempre arrojarán características jerárquicas de clase y de roles que debe cumplirse dentro de la misma. Para el autor no hay fotos casuales, cada imagen tiene una razón de ser y cumple con un objetivo desde que ha sido tomada. Son estas grandes memorias que se generan alrededor de los archivos visuales y sus múltiples formas de interpretarlas las que provocaron el presente trabajo.

Cada uno de los autores que previamente se ha explicado y su respectivo *corpus* teórico ha servido para alumbrar aspectos tanto del trabajo de campo, búsqueda de informantes y el análisis fotográfico. Los datos recopilados forman parte de

un trabajo sistemático y analítico en dónde primero se hablará sobre el contexto social en donde se emplaza el fotógrafo, para posteriormente poder entender cómo se fue construyendo el discurso de representación que hizo posible que se gestara un archivo considerable de “angelitos”.

## 2 CAPÍTULO SEGUNDO

### La fotografía como posibilidad: J. Reinaldo Vaca Piedra

*“Mis imágenes no son una parte. conservada físicamente como por milagro. de experiencias en las que todos los sentidos. los músculos. el cerebro se hallaban implicados: no son más que indicios. Huellas de seres. de paisajes y de acontecimientos que sé que viví y conocí”*  
Claude Lévi Strauus, *Saudades do Brasil: A Photographic Memoir*

Las imágenes al igual que textos, objetos y testimonios orales son importantes documentos históricos, que reflejan formas de percepción de la realidad de una época determinada y que nos permiten “imaginar” vívidamente épocas pasadas. Peter Burke, afirma que al admirar y analizar una imagen nos ubicamos en “el hecho de que las imágenes fueran utilizadas en diversas épocas como objetos de devoción o medios de persuasión, y para proporcionar al espectador información o placer, hace que puedan dar testimonio de las formas de religión, de los conocimientos, las creencias, los placeres, etc., del pasado.” (Burke,2005, p. 17).

Esta realidad, aunque palpable, enfrenta uno de los problemas que tienen las imágenes ya que pueden interpretarse de forma equívoca y excesivamente conveniente para el investigador. Probablemente es por esta razón que para generar un diálogo con las fotografías, se ha recurrido al testimonio histórico de los documentos y a la memoria de los habitantes de Loja, para de esta forma lograr una reconstrucción histórica del período que enmarcan las imágenes de “angelitos”.

Es innegable que para que hayan existido las imágenes que forman parte de este *corpus* investigativo, debió existir un mercado específico no solo de consumo sino también de demanda que permitió que se genere un comercio y se produzcan las imágenes. Este mercado estuvo acompañado de negocios accesorios como decorados, servicios funerarios, reunidos a partir de la práctica fotográfica (Burke,2005; Ariès,2000; Bourdieu,1979) y que permiten leer de una u otra forma las características que tenía el valorio del “angelito” en la ciudad de Loja.

Los hábitos fotográficos y funerarios creados en las ciudades, no fueron inmediatos,



sino que resultaron de procesos modernizadores e higienistas en los que se enmarcaron varias ciudades del Ecuador y Latinoamérica. Estas variaciones dependieron de la influencia que los centros urbanos recibieron de ciudades más grandes y de la moda europea del momento (Romero,2001). Loja no fue la excepción, al mantener una dinámica de frontera, gran cantidad de productos se intercambiaban en la ciudad, cualidad que aún mantiene. Dado que un importante hábito de consumo en esta región fue la fotografía, este capítulo explorará cómo se fue formando el mercado fotográfico desde la perspectiva de producción, circulación y consumo. Adicionalmente se intentará analizar el contexto histórico en el que J. Reinaldo Vaca Piedra desarrolló su oficio.

## 2.1 Círculos fotográficos: la economía visual

Desde la perspectiva de la moderna economía de visual desarrollada por Poole y mencionada en el capítulo anterior, “el dominio de la visión está organizado alrededor de la producción y circulación continua de objetos- imagen y experiencias visuales intercambiables o en serie” (Poole, 2000, p.16-17). La antropóloga no solamente se queda en este aspecto sino que también añade al concepto de la economía visual, el de circuitos de circulación referidos a aquellos lugares por donde transita la fotografía, quién las conserva, quién las toma, dónde se custodian y cómo se archivan (Poole, 2000). Gran parte de los estudios de la antropóloga ligados a la visualidad y a la antropología afirman que la fotografía está ligada a discursos, prácticas sociales, circuitos y mercados económicos por lo que logra generar valores de uso y de intercambio:

“El concepto de economía visual nos permite pensar mas claramente en los canales globales (...) a través de los cuales las imágenes -y los discursos sobre las imágenes- han fluido (...). Utilizo el termino *economía* para aprehender mejor el sentido del entrecruzamiento entre las imágenes visuales y las fronteras nacionales y culturales” (Poole,2000, p.16).

En este sentido, parece prudente preguntar ¿para quién se producían, cuándo circulaban, cómo se conservaban y dónde se comercializaban imágenes de “angelitos” *post mortem*? Esta economía visual y sus circuitos pueden ser

analizados y explicados a partir un *habitus*<sup>27</sup> histórico en el que se desarrollaba la comunidad lojana y que fue determinante para la producción de estas fotografías. Justamente por ello, dichas imágenes, se convirtieron en un rastro de memoria<sup>28</sup> al que se le otorga el valor de la posesión y el incremento de su capacidad de intercambio. Hay que tomar en cuenta que la cantidad de fotografías encontradas sugieren un circuito y mercado determinado y una relevancia social:

“Cuando todo haría esperar que esta actividad son tradiciones y sin exigencias pudiera abandonarse a la anarquía de la improvisación individual resulta que nada tiene más reglas y convenciones que la práctica fotográfica (...) las ocasiones de fotografiar, así como los objetos, los lugares y los personajes fotografiados o la composición de la misma de las imágenes, todo parece obedecer a cánones implícitos que se imponen de forma general” (Bourdieu,1979, p. 45).

Las poses y decorados que se evidencian en cada imagen, no parecen improvisados sino más bien resultantes de una negociación. Este tema que se desarrolla a continuación, parte de su principal productor: el fotógrafo y de su influencia en la circulación y consumo de imágenes en Loja.

## 2.2 J. Reinaldo Vaca Piedra: de la instalación a la praxis

Javier Reinaldo Vaca Piedra, nació en Loja el 6 de julio de 1894, desde joven empezó a interesarse en la fotografía. Es difícil saber cómo llegó a tener su

---

<sup>27</sup> Hemos utilizado el concepto de *habitus* para determinar ciertas formas de actuar de la población lojana en el período específico determinado, el *habitus* se refiere a ciertas convenciones sociales presentes en épocas determinadas, así como a negociaciones y prácticas sociales que determinan una comunidad y la diferencian de otra, en su definición clásica un *habitus* puede ser entendido como: “los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas y predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por ello colectivamente orquestadas sin el producto de la acción organizadora de un director de orquesta” (Bourdieu,1991).

<sup>28</sup> Como afirma Alonso, la fotografía busca la construcción de lo visible, que no siempre va a ser simplemente lo evidente “No me refiero aquí ni a lo que el ojo identifica en la imagen fotográfica ni a ese inconsciente óptico descrito por Walter Benjamin, sino más bien a los múltiples dispositivos -visuales, imaginarios, culturales- que confluyen en una fotografía”. (Alonso, 2008, p.34) Refiriéndose así a lo que la imagen nos muestra a partir de nuestra propia subjetividad.

primera cámara ya que su familia, al parecer, no puso interés en conocer los detalles del inicio de su oficio. Lo único que comentaron es que tanto cámaras como negativos le llegaban directamente de Alemania. Susana Aguirre su nuera, sonríe mientras habla de Javier Reinaldo, al parecer ambos tenían una afinidad especial por la fotografía:

“Le mandaron de AGFA (laboratorio fotográfico alemán) los materiales y se interesó por la fotografía (...) todo le mandaban de Alemania, las fuentes, las cámaras, los reactivos, después cuando ya no hacía fotos les vendió algunas cosas a Víctor Palacios y el fotógrafo Loaiza, a quienes también les vendía los materiales, esto será hace unos cuarenta y cinco, tal vez más años” (Aguirre: 2013, audio).

Cuando se concertó la reunión con la familia, se pudo conocer mucho sobre la personalidad del fotógrafo y su pasión por el oficio. Sin embargo, gran parte de esta historia se quedará oculta con sus “angelitos”, puesto que no se pudo concatenar relaciones con otros fotógrafos, clientes o dilucidar sus influencias al momento de representar las imágenes. La familia de Vaca, se fue deshaciendo paulatinamente del archivo fotográfico: primero Alberto Sotomayor (uno de sus yernos) vendió aproximadamente 40.000 placas fotográficas y todas las cámaras de Reinaldo, al entonces Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador (actual Ministerio de Cultura y Patrimonio). Posteriormente, la totalidad de fotografías originales impresas fueron donadas voluntariamente a la UTPL, por su hijo Ángel Felicísimo Vaca. De ahí que el archivo de la Universidad debe contar con un número aproximado de 4.000 fotografías originales. Lastimosamente, como dijimos antes, se restringió el acceso a esta valiosa información que podía contener datos clave de las familias de los niños retratados.

J.R. Vaca inició el oficio de la fotografía muy joven y la practicó hasta los 80 años de edad, el rango periódico de veinte años, que cubre ésta investigación, 1930 – 1950, se enmarca dentro del momento de mayor producción tanto de imágenes de “angelitos” *post mortem* como de otras fotografías de la autoría de Vaca Piedra. Este dato ha sido confirmado por algunos informantes y también por su familia (Estévez, 2013; Familia Vaca, 2013). Durante estos años, Vaca fue el fotógrafo de toda ocasión de Loja, cubrió la mayor parte de eventos y

ceremonias en la ciudad gracias a su pericia en la cámara fotográfica y al reconocimiento de la comunidad lojana que consumió su trabajo y lo hizo posicionarse como el fotógrafo oficial<sup>29</sup>.

Es poca la gente de Loja que no posó para J. Reinaldo Vaca, la mayor parte de familias lojanas tienen un retrato de estudio, o requirieron de sus servicios para inmortalizar reuniones familiares, fiestas, aniversarios y ceremonias:

“El estudio fotográfico lo tenía en su propia casa, vivía en la Antonio Mercadillo y José Antonio Eguiguren. Tenía una casa hacienda en donde el estudio fotográfico tenía unos 80 m<sup>2</sup>, era de las típicas casa antiguas, con dos patios y una huerta inmensa y en la parte de atrás tenía una habitación inmensa que era el cuarto oscuro de él. Donde estaba el estudio fotográfico también tenía el cuarto, dividido por una mampara, todo el trabajo lo hacía él, dentro de la casa, toda la casa a veces arreglaba como un centro fotográfico, y de lo que yo me acuerdo la mayoría de gente iba a tomarse fotos ahí. (Vaca: 2013, audio)

Una de las pocas personas que lo ayudaba dentro del estudio fue su nuera, Susana Aguirre, quien durante más de veinticinco años se encargó de organizar el archivo, solicitar material fotográfico y arreglar las poses y el decorado de las fotografías de su suegro (Aguirre:2013, audio). La mayor parte de fotografías que se usan tanto en periódicos como en postales de la época (Foto No. 1 y 2) son de autoría de Vaca, e incluso ahora sus fotos pueden observarse en la mayor parte de cafeterías o restaurantes que quieren decorar su paredes con archivos visuales antiguos. El fotógrafo sería entonces el testigo del cambio de la ciudad y el retratista oficial de un pueblo<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> Susana Aguirre afirma que Vaca manejaba muy bien la técnica fotográfica, que posos poco fue volviéndose más hábil en el arte del decorado e incluso en el retocado de las imágenes: “hay una foto de la esposa de mis suegro, que la tiene mi hija en Quito, que está pintada a mano, con las técnicas que le mandaban de Alemania, esta foto tendrá unos setenta años, tal vez más, una linda foto de mi suegro”. Susana recuerda múltiples historias en torno a la fotografía, pues se pasaba varias horas trabajando con Javier Reinaldo en su estudio: “mi suegra me contaba que según los manuales al principio le ayudaba mi suegra, pero ella había muerto antes de que yo me case, pero cuando iban al estudio, las arreglaba, tenía muy buen gusto para las poses” (Aguirre:2013, audio).

<sup>30</sup> Según datos que se han recopilado, Vaca cubriría el período de 1920 a 1970 – aproximadamente- en los años cincuenta aparecería Chauvin quien no sería profesional simplemente un aficionado. Para la misma época también tenemos a Víctor Palacios y Loaiza, a quienes durante algunos años Vaca Piedra les vendería materiales y cámaras. En los setentas aparecería en la escena también el estudio de fotografía Universal de Hermenegildo Sivilaca Conde.



**FOTO NO. 1 SEÑORITAS**

J. REINALDO VACA

LOJA, 1965

ARCHIVO PARTICULAR

Este tipo de fotografías son comunes en el álbum familiar de Reinaldo Vaca, en donde guarda fotografías de casi todas las personas de la ciudad



**FOTO NO. 2 LA VOZ CATÓLICA**

LOJA, 1936

ARCHIVO CCE, NÚCLEO LOJA

Este tipo de fotografías empiezan a aparecer en los periódicos de la ciudad aproximadamente en 1924, sin ser permanentes, volviéndose constantes aproximadamente a partir de la década del cuarenta.

Dentro de la faceta de producción de retratos elaborados por J.R. Vaca, podemos decir que la similitud de ciertas características visuales (poses, accesorios, escenarios) nos dan a entender que existía un discurso alrededor de sus fotografías y que el intermediario de esas formas discursivas fue el mismo fotógrafo, cuyo interés era crear un circuito de comercio o intercambio.<sup>31</sup>

<sup>31</sup> Aquí apelaremos al sentido indicial que tiene la fotografía y también a la pose y las negociaciones que se generan a partir de ella, la pose como instancia de significación tiene intrínseco un alto valor para leer políticas de representación de un período y comunidad determinada: “como instancia de significación del retrato visual, la pose ha sido estudiada por diferentes disciplinas (...). En la práctica fotográfica, en particular, ella constituye un poderoso elemento de connotación en el que se manifiestan,

Es interesante notar que de J.R. Vaca, tenía un alto conocimiento de poses corporales y hábitos fotográficos en diversos escenarios, deducido a partir de la revisión de los archivos personales del fotógrafo, en donde se encontraron catálogos de papel fotográfico enviados de Alemania, que contenían diversos tipos de poses (Foto No. 3). Por otro lado, en los álbumes familiares se conservan varias fotografías de poses similares a las de los catálogos, con lo que se evidencia que Vaca ensayaba con los miembros de su familia. Las fotografías de los catálogos básicamente muestran las modas y usanzas de la época (Foto No. 4), imágenes que su familia conserva más por apego que por utilidad (Aguirre:2013, audio). Por el contrario, retomando el tema de la fotografía funeraria, las poses que Vaca adapta para los “angelitos” más que sacadas de un catálogo, se basan en varias imágenes o postales religiosas cuya iconografía será analizada posteriormente.



---

simultáneamente, las políticas de la pose impuestas por el orden sociocultural en una sociedad concreta, así como el grado en que los individuos asimilan estas políticas (Navarrete, 2003, p. 28).



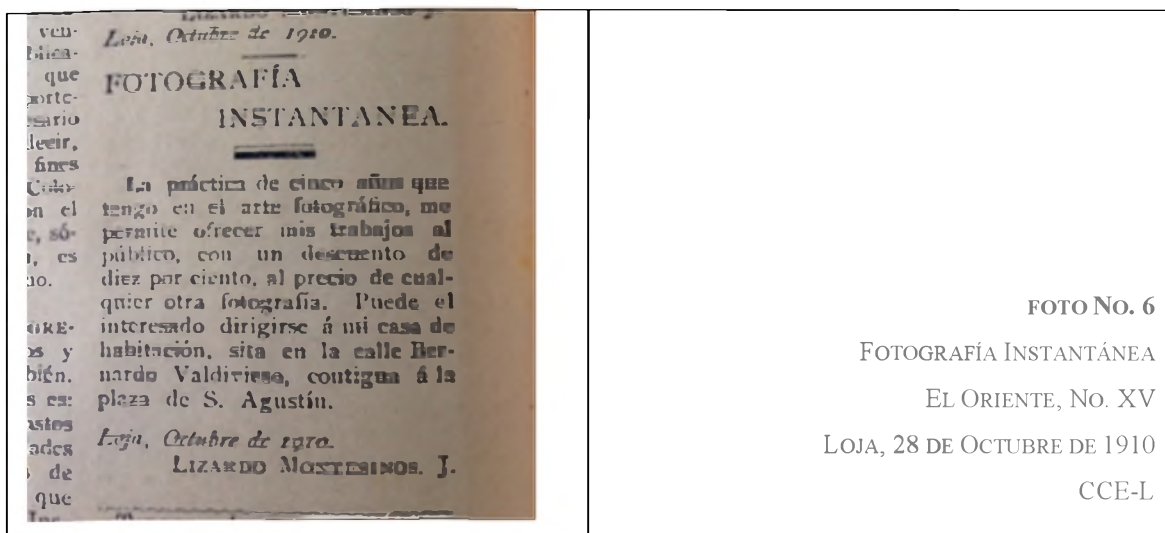
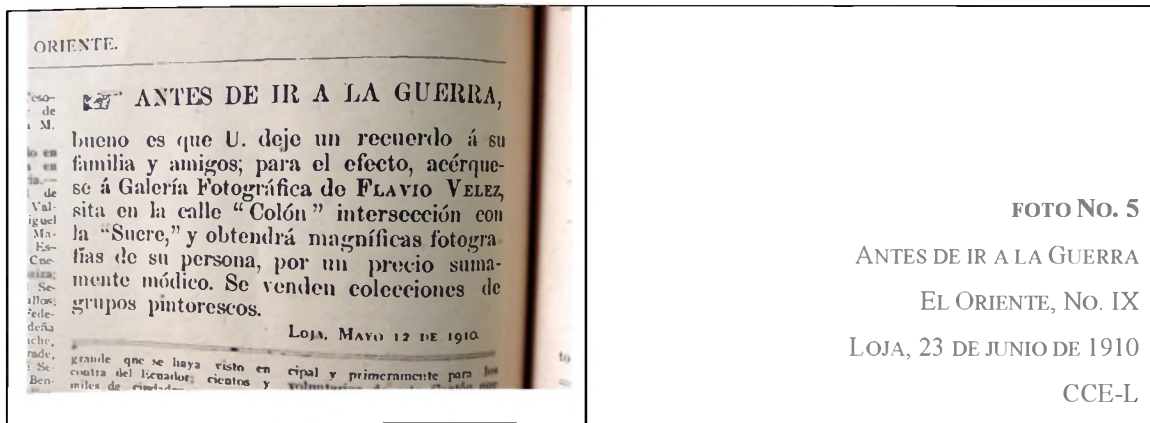
Las formas de representación funeraria, dieron paso a mercados específicos para artículos mortuorios como la oferta de tarjetas, coronas, banquetes y ataúdes cuyos anuncios son constantes en los diarios lojanos. Las publicidades son importantes ya que van delimitando el campo de oferta y el mercado en dónde se desenvuelven los profesionales que ofrecen sus servicios. Existen ya para la época en Quito y Guayaquil *Diarios de Avisos* o publicidades continuas en periódicos y magazines que cuentan con una guía pormenorizada de empleos y productos, así como también de bienes servicios<sup>32</sup>.

Aunque son muy escasas las ofertas de servicios fotográficos, se han logrado ubicar algunos anuncios de prensa, en los que se ofrece una alternativa de evocación del ausente, haciendo explícito que la fotografía ya era vista desde la perspectiva del recuerdo y posteridad (Burke,2003; Belting,2005; Barthes,2000). Los anuncios de fotógrafos o estudios fotográficos encontrados en Loja, se ubican desde 1910 hasta 1936, años en los que se oferta el servicio fotográfico.

---

<sup>32</sup> Cabe anotar brevemente que a inicios del siglo XX se impulsaron procesos de modernización en las ciudades y en la vida social, mismos que estaban amparados en políticas liberales y por los “adelantos” modernos traídos de Europa principalmente, que se configuró como el centro de producción de un sinfín de artefactos y mercancías y que llegaban al mercado local a través del comercio de importación. El auge en las exportación del cacao y la cascarilla, en la Costa y en Cuenca respectivamente; así como el fortalecimiento del sistema de haciendas y el mercado de tierras y propiedades en la Sierra Norte fomentaron actividades laborales e introdujeron nuevas costumbres, algunas de ellas relacionadas con la importancia de la higiene para la salud, una visión moderna sobre el cuidado del cuerpo y que encuentra una contraparte en la publicidad de productos para el “bello sexo” y para hombres: lociones, tónicos, jabones, medicamentos y moda moderna, por lo general de estilo francés, publicada en los periódicos locales en anuncios sobre la venta de telas y trajes”. Ver Larco, C. (2012). Monografía Histórica de la Comunicación en el Ecuador, Investigación no publicada, Ministerio de Cultura, Ecuador

Los primeros anuncios de estudios corresponden a Flavio Vélez (Foto No. 5) que aparece en 1910 (Periódico El Oriente) y Lizardo Montesinos (foto No. 6), quien empieza con su estudio aproximadamente en 1905, según su propio anuncio, que señala su experiencia que a su vez lo legitima en la práctica fotográfica y en la pericia con el manejo de la cámara.



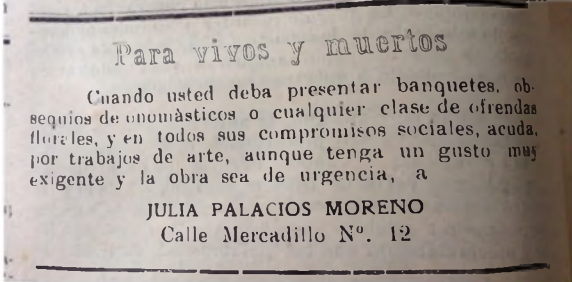
La oferta de J. Reinaldo Vaca, se activa a partir de 1936, año en el que empiezan a aparecer una considerable cantidad de anuncios de su trabajo tanto en diarios de Loja como en el Directorio Comercial del Ecuador, publicado en la ciudad de Guayaquil también en el mismo año.

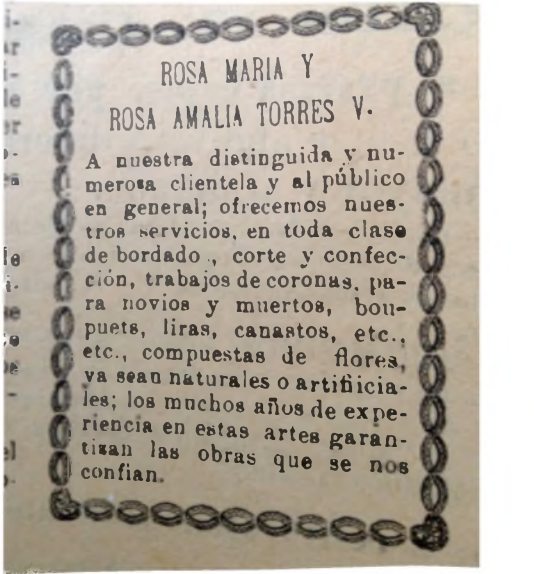
Los anuncios, que se han logrado recolectar y seleccionar van desde tarjetas funerarias, hasta ataúdes en forma circular (foto No. 7). Hay varias ofertas para banquetes, coronas (foto No. 8) y hasta ajuares, que eran preparados con ocasión



de velorios (foto No. 9). Este tipo de mercado accesorio, crea un comercio definido y si bien no sabemos si posibilita el trabajo del fotógrafo, hace que el mismo tenga los recursos necesarios para el ornamento fotográfico.

 <p><b>Gran Novedad</b></p> <p>Pongo al servicio del público las elegantes cajas cofres mortuorias completamente redondas de último modelo, forradas con piel de seda negra y de colores, entenderse con su propietario</p> <p>Guillermo Bailón G.</p>	<p>FOTO No. 7</p> <p>GRAN NOVEDAD</p> <p>LA OPINIÓN DEL SUR, No. 103</p> <p>LOJA, 12 DE SEPTIEMBRE DE 1948</p> <p>CCE-L</p>
---	---

 <p>Para vivos y muertos</p> <p>Cuando usted deba presentar banquetes, obsequios de onomásticos o cualquier clase de ofrendas florales, y en todos sus compromisos sociales, acuda por trabajos de arte, aunque tenga un gusto muy exigente y la obra sea de urgencia, a</p> <p>JULIA PALACIOS MORENO Calle Mercadillo N°. 12</p>	<p>FOTO No. 8</p> <p>PARA VIVOS Y MUERTOS</p> <p>LA VOZ CATÓLICA, No. 31</p> <p>LOJA, 25 DE OCTUBRE DE 1936</p> <p>CCE-L</p>
---	--

 <p>ROSA MARIA Y ROSA AMALIA TORRES V.</p> <p>A nuestra distinguida y numerosa clientela y al público en general; ofrecemos nuestros servicios, en toda clase de bordado, corte y confección, trabajos de coronas, para novios y muertos, bouquets, liras, canastos, etc., etc., compuestas de flores, ya sean naturales o artificiales; los muchos años de experiencia en estas artes garantizan las obras que se nos confían.</p>	<p>FOTO No. 9</p> <p>ROSA MARÍA Y ROSA AMALIA TORRES</p> <p>LA VOZ CATÓLICA, No. 126</p> <p>LOJA, 5 DE SEPTIEMBRE DE 1938</p> <p>CCE-L</p>
--	--

De los tres negocios descritos en las imágenes anteriores, la floristería Julia de Aura Palacios, se ha mantenido en el mercado durante 93 años<sup>33</sup> y continúa confeccionando coronas, vestidos y flores artificiales aunque ya no vestimentas de “angelitos”. Aura, hija de la primera dueña del local, afirma que el taller de su madre fue tan importante que el poeta Emiliano Ortega, le dedicó el poema *Manos de Artista*<sup>34</sup> que luego sería musicalizado por Leonardo Cárdenas Palacios, nieto de Julia.

Según Palacios, la publicidad se sacaba periódicamente en los diarios para ofertar la elaboración de mortajas y ajuares funerarios que eran bastante comunes en esa época. Como ya se había mencionado, Julia Palacios era de las pocas personas que confeccionaban flores artificiales y su trabajo era bien cotizado. Además, su abuelo era ebanista y confeccionaba ataúdes, “le voy a contar un cacho más bien, mi abuelo tenía un taller de media cuadra donde enseñaba ebanistería, él hacía los cofres, y le enseñó al Señor Jaramillo, que luego se puso la Funeraria Jaramillo, y él decía que por cada dos cofres de adulto damos uno de niño gratis” (Palacios:2013, audio).

Los anuncios determinan la presencia de un mercado constante alrededor de la muerte, perpetuado a través de la práctica fotográfica y del archivo histórico que los vuelve explícito, ya que se puede ver cómo los “angelitos” lojanos lograron, efectivamente, fluir dentro de un mercado específico de oferta y demanda dentro del contexto funerario.

### 2.3 El fotógrafo de “toda ocasión”

Roland Barthes (2000), en *La Cámara Lucida, notas sobre fotografía*, destaca la importancia de los fotografiados, la escena y el tiempo que en ellos se

---

<sup>33</sup> “Tenemos el negocio ya 93 años” (Palacios:2013, audio) un largo trecho para una floristería, alrededor hay miles de flores artificiales: rosas, no me olvides, margaritas, todas hechas a mano. hay vestidos para santos bordados, una es para la Virgen del Carmen, comenta la hija de Aura, llama la atención un estandarte, al preguntar qué es. responde que es su abuela, Julia Palacios, a quien hace poco hicieron un homenaje.

<sup>34</sup> Una de las estrofas reza: “Manos de madre, Oh manos de artista; manos que hacen flores, coronas guimaldas, que lucen las niñas, que lucen las novias y en los catafalcos son como plegarias” Emiliano Ortega. 1970.

contiene. Destaca además, la función del operador que al presionar el botón ó gatillo de la cámara, imprime su huella personal para crear lo que para Barthes es el *tiempo muerto* en relación a la toma fotográfica. Para Peter Burke (2005), por ejemplo, el oficio del fotógrafo será equiparable con el del historiador, ya que el es quien selecciona el instante a retratar desde su propia óptica. El fotógrafo toma la decisión de qué momento, objetos o personas serán retratadas y enmarcadas, siendo muy bien pensada la selección principalmente cuando en los inicios de la fotografía, no podía apretarse tantas veces el gatillo para lograr la toma adecuada:

“Los historiadores, al igual que los fotógrafos, seleccionan qué aspectos del mundo real van a retratar. Todos los grandes fotógrafos se han sentido perfectamente libres de seleccionar los motivos, el marco, la lente, el filtro, la emulsión y el grano, según su sensibilidad. (...) El fotógrafo Roy Stryker expresaba esta misma idea fundamental en 1940. “Desde el momento en el que un fotógrafo selecciona un tema”, decía, “está trabajando sobre una base e una actitud sesgada análoga a la que podemos apreciar en los historiadores”” (Burke,2005, p.25).

Los fotógrafos al igual que los pintores seleccionaban escenas y ubicaban a la gente, con poses y gestos que estaban previamente convenidos y mostraban ciertos rasgos de jerarquía social, asociados a la posteridad del recuerdo y prestigio futuro. Desde hace algunos años existe un interés especial por analizar los retratos de estudio que se ejecutaron en poblaciones alejadas de las urbes cosmopolitas. Esto parte de un interés general de conocer los discursos que se desarrollaban en distintos lugares de un mismo territorio y sus mecanismos de visibilización (Grandin,2000; Burke,2005; Bourdieu,1976).

Como afirma Navarrete: “En la historia de la fotografía latinoamericana ha sido frecuente, en el curso de los últimos veinticinco años, la emergencia de inestimables archivos de retratos de estudio” (Navarrete,2003). Así podemos dar ejemplos de compendios archivos fotográficos y fotógrafos estudiados en ciudades como: Guanajuato, Juchitlán, Medellín, Ayacucho, Michoacán, Quetzaltenango, Latacunga, Sucre, entre otros (Navarrete,2003; Grandin,2004; Zamorano,2012).

En este contexto, J. Reinaldo Vaca, como fotógrafo local, puede mostrar un sinfín de hábitos y costumbres que ayudan a interpretar y analizar el contexto social de Loja: “El común de los fotógrafos capta el mundo tal y como lo ve, es decir, de acuerdo a la lógica de una visión del mundo que toma sus categorías y sus cánones de las artes del pasado” (Bourdieu, 1979, p. 123).

Las escenas son múltiples, desde familiares y bucólicas, hasta los retratos de la ciudad en vías de desarrollo entre 1920 y 1930. Dentro de sus archivos fotográficos también hay varias postales o escenas de santos, algunas tomadas probablemente de postales llegadas a Loja (Foto No. 10) y otras de Iglesias cercanas a la ciudad (Foto No. 11).



**FOTO NO. 10**

NIÑO CON ESCENA DE ÁNGELES

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 193?

A.H, MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL

ECUADOR



**FOTO No. 11**

IGLESIA EN LOJA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 1938

A.H, MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL

ECUADOR



**FOTO No. 12**

PROCESIÓN DE LA VIRGEN DEL CISNE

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 1938

H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL

ECUADOR

Al observar el archivo fotográfico de Vaca Piedra se nota su tendencia a fotografiar a la Virgen del Cisne (Foto No. 12) y las celebraciones en su nombre. Otro aspecto interesante es la gran cantidad de fotografías en tamaño carné de militares, tal vez por la influencia de los conflictos limítrofes con el Perú y la necesidad de registro de soldados<sup>35</sup>. Vaca, al ser uno de los primeros en dedicarse al oficio de la fotografía pudo además, pasar por diversos empleos relacionados a su profesión. Se desarrolló en el Registro Civil de la Provincia (foto No. 13 y 14) y fue contratado por instituciones públicas y privadas, asociaciones y gremios para cubrir actos oficiales y ceremonias (Vaca Aguirre:2013, audio) (Foto No. 15).

---

<sup>35</sup> Se ha encontrado en el archivo varias referencias de llamados al pueblo lojano para defender la soberanía y las fronteras del país.



**Foto No. 13**

RETRATO DE HOMBRE MILITAR

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 193?

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR



**Foto No. 14**

RETRATO DE MUJER

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 193?

A.H., MINISTERIO DE CULTURA  
Y PATRIMONIO DEL ECUADOR



**Foto No. 15**

LA BANDA DE LOJA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 194?

A.H., DEL MINISTERIO DE  
CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

Entre las placas fotográficas, también llaman la atención muchas tomas de niños. En este contexto, Pierre Bourdieu (1979) afirma que las fotografías con infantes se vuelven populares cuando las escenas de bautismo o cumpleaños toman

fuerza y en tanto el mercado de cámaras fotográficas aumenta. Con ambos componentes la idea de recuerdo se vuelve tangible y palpable para la mayoría de segmentos sociales.

La colección producida por J. Reinaldo Vaca, contiene cientos de fotografías de niños en distintas poses. Su prolijidad y paciencia en la adaptación de cada escenario, marca una huella personal en cada una de sus tomas, tanto en escenas infantiles como de “angelitos”: “La significación de la pose que se adopta para la fotografía sólo puede ser comprendida en relación con el sistema simbólico en el que se inscribe” (Bourdieu, 1979, p.134). Según Ángel Felicísimo Vaca, su padre hacía uso de varios recursos para capturar la atención de los niños. Colocaba cachorros junto a los infantes, los distraía con juguetes u objetos que puedan resultar entretenidos y cuidaba la ubicación exacta de accesorios que complementarían la escena. Es esencial entender que las fotografías de niños se producen por el deseo de los padres por mantener el recuerdo de la inocencia de la infancia de sus hijos. Tanto así que el fotógrafo incluso asumía el rol de hacer visitas a las familias para la foto mensual del niño, hasta que cumpla su primer año (Foto No. 16 y 17).



**FOTO NO. 16**

NIÑOS Y GRUPOS DE NIÑOS

ARCHIVO PARTICULAR

Fotografías que se encuentran dentro del álbum de Javier Reinaldo en donde podemos ver a niños ubicados en la escena, para lo cuál el fotógrafo usaba ciertas “mañas”



**FOTO No. 17**

NIÑO CON PELUCHE

ARCHIVO PARTICULAR

Javier Reinaldo tiene un sin fin de poses para los niños, así como decorados en dónde ubicarlos para hacerlos tener una pose “natural” y espontánea

La diferencia con las fotografías de “angelitos” radica en la exaltación de recursos iconográficos más complejos, que construyen escenas religiosas relacionadas al Niño Jesús, ángeles, vírgenes y santos, cuya temática dependerá de la devoción que la familia posee por diversas advocaciones (Foto No. 18).



**FOTO No. 18**

VELORIO DE NIÑA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 19

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO  
DEL ECUADOR

En Loja, es considerado normal que cada familia tenga un apego devocional específico. Entrevistas realizadas a comunidades religiosas demuestran la definición de las advocaciones que cada una de ellas posee. En ello, se inscriben quienes veneren a la Virgen del Cisne, Virgen del Carmen, San Francisco, entre otros. Son comunes los “milagritos” o exvotos en las urnas que resguardan a los santos y vírgenes dentro de las iglesias, que con frecuencia son acompañadas con veladoras para que los fieles oren por sus peticiones.

Esta cultura devocional nos permite involucrarnos un poco más en el contexto social e histórico de la ciudad, puesto que a partir de ello, podremos conocer los



procesos de configuración del espacio urbano que permitieron la circulación de las fotografías de Vaca Piedra y sus respectivos mercados accesorios.

## **2.1 Al Sur de un Sur: contexto y recuento histórico**

Concebida por sus propios habitantes como la capital musical y cultural del Ecuador, es cuna de ilustres pensadores como Benjamín Carrión, Pablo Palacio, Ángel Felicísimo Rojas, Eduardo y Nicolás Kingman, etc. y de una extensa estirpe de músicos y compositores como Agustín Cueva Celi, Enrique Espín Yépez, Segundo Cueva Celi, etc. Además de ser el lugar de nacimiento de Matilde Hidalgo de Prócel, la primera mujer en América Latina que ejerció su derecho al voto en 1924.

Loja, primera ciudad en obtener la energía eléctrica, está ubicada en el extremo sur del país. Capital de la Provincia del mismo nombre, es considerada el centro urbano más importante de la frontera sur. Debe su nombre a la palabra de origen árabe *Loxa*, que significa “custodia” o “protectora”, denominada además “La Centinela del Sur”. Durante la colonia Loja, se convirtió en un importante centro de tránsito comercial que comunicaba a Quito con las minas de oro de Zaruma, siendo también un nexo hacia la Amazonía (Zamora). A raíz del descubrimiento de la quina o cascarilla<sup>36</sup> y de sus múltiples beneficios medicinales, el régimen colonial impulsó la explotación de “la más importante planta medicinal de ultramar”, que se impuso en el mundo europeo, como remedio absoluto. La “corteza milagrosa” se vendía a precio de oro y fue altamente demandada en los mercados internacionales, llegando así a su sobre explotación.

La quina, era utilizada en emulsiones, sulfatos, vinos, jarabes, aperitivos y fortificantes (hasta la actualidad es ingrediente fundamental del agua tónica) y fue la base de la bonanza económica de la región. Silvia Palomeque (1994) afirma<sup>37</sup> que el auge económico obtenido a partir de la planta de cascarilla

---

<sup>36</sup>La quina o cascarilla es un medicamento antipirético y antiséptico.

<sup>37</sup>La región era parte de un proyecto regional aglutinado por intereses sociales comunes, donde también pueden percibirse otros elementos como “discursos formales, escandalizados, como imagen frente al

permitió configurar a las actuales provincias de Azuay, Azogues y Loja (siglos XVII y XIX) como un eje económico y político estable. Lamentablemente la exportación del producto medicinal decreció ya que la planta fue llevada a Malasia y cultivada para uso exclusivo del mercado europeo. Es interesante la visión de Silvia Palomeque (1994) quien sostiene que el período de bonanza de la región fue comparable con el *boom* del cacao que tendría la región litoral posteriormente (1860-1910). Sin embargo, las ganancias estuvieron focalizadas en pocas familias que mantuvieron la hegemonía del mercado y que siguen conservando cierto nivel de poder económico y político hasta la actualidad<sup>38</sup>.

Además Palomeque, afirma que uno de los errores cometidos por los hacendados que poseían bosques de cascarilla, fue que acabaron con las plantaciones sin poner atención a un sistema de reforestación, llegando por tanto, a un declive en las exportaciones y su consecuente desaparición.

Luego de la cascarilla, la región basó su economía en la exportación minera y el creciente mercado de sombreros de paja toquilla entre otros productos. Un beneficio para la economía regional también fue la situación fronteriza de Loja (además que a partir de estos datos, empezaron a mejorarse los caminos que la conectarían con la Costa del país) por el que se introdujeron los productos que llegaban a los puertos peruanos o exportaban directamente de este país, como es el caso de la sal:

“Sin ninguna duda el pequeño comercio de la región de Cuenca se beneficia con la situación particular que se vive en Loja, no solo por la introducción de algodones,

---

gobierno nacional y la presencia paralela de una realidad regional cuya lógica es diferente, donde se va a conformar un "modus vivendi económico" que solo a fines del siglo tendrá fuerza para plantearse públicamente e imponer que se le respete”. (Palomeque,1994, p.81)

<sup>38</sup> En los inicios de la República la clase dominante de la región está conformada por grupos de distintos orígenes, de entre sus integrantes se destacan terratenientes relacionados por estrechos vínculos sanguíneos, que los convierten en familia. Este núcleo de familiares se mantendrán en el poder a lo largo del siglo XIX, con la inserción de algunos miembros nuevos, ya sea por lazos monetarios, de poder o familiares. Los miembros originales son de origen diverso, por un lado encontramos a aquellas familias relacionadas desde la colonia como son: “los Vintimilla, Astudillo, Muñoz, Moscoso, Arizaga, Cueva, etc”. Otro de los núcleos llega a la región a fines del XVIII: “los Carrión, Valdivieso y Vega que vienen de Loja y Piura, los Majo Borrero y Salazar que vienen de Nueva Granada y los García y Dávila, oriundos de España” Hay también un grupo de apellidos que ostenta el poder que está conformado por militares grancolombianos que se quedaron en la zona “el general Ignacio Torres, el general Antonio Morales, EA, Tamariz y José F. González entre otros”. (Palomeque,1994, p. 121)

jabones y efectos europeos, sino también por la de la sal. En 1848 se informa que para abastecer a Cuenca se necesitan 32.000 arrobas de sal (El Nacional. 17-10-1 R48, p. 5.463) (...) el estanco de la sal hace que su precio aumente considerablemente, que es artículo indispensable para la vida, y que dicha sal también se consigue en Loja proveniente del Perú, no veo ninguna dificultad en poder inferir que este es otro de los productos de los que se ocupa el pequeño comerciante y que su contrabando tiene que haber sido notable” (Palomeque, 83: 1994).

Loja se configuró como lugar de paso para comerciantes fronterizos, y a pesar de que la economía de la región no estuvo en permanente auge, puede decirse que gozaba de una economía estable gracias a su ubicación y a ciertas condiciones o acontecimientos que se desarrollaron a su alrededor. La provincia se beneficiaba de las peregrinaciones al santuario de la Virgen del Cisne, que generaban ingresos económicos durante todo el año, desde tiempos de la colonia<sup>39</sup>.

Uno de los acontecimientos políticos determinantes para Loja, se dio durante la crisis de gobierno pluripersonal entre García Moreno (Quito), Jerónimo Carrión (Cuenca) y Guillermo Franco (Guayaquil) en 1859. Loja (que comprendía las actuales provincias de El Oro, Loja y Zamora Chinchipe), liderada por Manuel Carrión Pinzano, se auto-proclama federal, es decir, forma un gobierno autónomo pero que respeta su pertenencia al Ecuador (Paladines:2006). Durante este período organizó su territorio, estableció la universidad, creó la corte de apelación y el obispado, habilitó el puerto de Jambelí y manejó sus propios recursos. Desde entonces, Loja experimentó un cambio radical respecto al centralismo al que estaba acostumbrado el territorio ecuatoriano, donde la mayor parte de recursos eran destinados a ciudades como Quito y Guayaquil. Su geografía fronteriza y su aislamiento político no impidió su crecimiento, en tanto dinamizó su economía, productividad y desarrollo social e intelectual.

---

<sup>39</sup> Las peregrinaciones al Cisne para visitar a la Virgen se daban desde tiempos coloniales en todas las fechas del año, siendo importantes las de Año Nuevo, Semana Santa, los meses de Mayo, Agosto y Septiembre, Noviembre y Diciembre. La fecha de peregrinación más importante es la que se enmarca en el traslado de la Virgen del Cisne hacia Loja, y que recorre un tramo de aproximadamente 72 kilómetros. La caminata empieza el 17 de Agosto a las 6 de la mañana y recorre poblaciones como San Pedro de la Bendita, Catamayo, hasta llegar a Loja en la tarde del 20 de agosto, donde se le celebra una fiesta.

### 2.3.1 *Los hitos a tomar en cuenta*

Para analizar de mejor manera a Loja, su devoción católica y su contexto social y político, se hará un recuento de varios sucesos que parecen determinantes para la comunidad. Esta serie de hitos que se disponen a continuación de ninguna forma pretenden ser un recuento histórico preciso, pero sí de alguna manera, contribuir a la mejor comprensión del entorno lojano, así como del fotógrafo. Hay que entender que durante el período de tiempo del accionar fotográfico de Vaca Piedra se encontraron gran cantidad de debates ideológicos entre liberales y conservadores. En la población de Loja, este debate resulta de lo más peculiar.

Para empezar, se hablará del Concordato entre la Iglesia y el Estado firmado por García Moreno para luego abordar cómo la llegada del liberalismo cambió el escenario del debate mediante la secularización del Estado y cómo ambos sucesos resultan influyentes para comprender la dinámica de acción de los lojanos, sobretodo con lo que tiene que ver con la religión católica.

La firma del Concordato entre la Iglesia católica y el Estado, está vigente desde 1862 y fue firmado por Gabriel García Moreno<sup>40</sup>: “por intermedio del Concordato se propuso distanciar a la iglesia de los vaivenes de la política diaria. En estas y otras formas trabajó para restaurar la autoridad de la institución religiosa porque según él solo la enseñanza de una Iglesia reformada podía dar legitimidad a las instituciones políticas del país como también poner las bases de una identidad nacional” (Maignashca, 1994, p.387). García Moreno, como

---

<sup>40</sup> Gabriel García Moreno (1821 – 1875) fue un estadista, abogado, político y escritor ecuatoriano, dos veces presidente constitucional del Ecuador, la primera de 1861-1865 y la segunda de 1869-1875. Este último año, fue elegido popularmente para un tercer período presidencial, pero fue brutalmente asesinado en las gradas del Palacio de Gobierno. Sus periodos presidenciales: se caracterizaron por la promoción de la unificación nacional. En el año 1869 expide la octava constitución, que el pueblo la denominó "**Carta Negra**", por la falta de libertades e imposición autocrática de García Moreno en el gobierno de la república. Entre sus disposiciones estaban: El Poder Ejecutivo lo ejerce el Presidente para un periodo de seis años, con reelección permitida por primera vez pero para otra, deberá haber el intervalo de un período. Para ser ciudadano se necesitaba saber leer y escribir y tener la edad de 21 años, agregando la condición de "**ser católico**". Se limitaba a su vez las libertades de pensamiento, de palabra y acción y el Presidente tenía atribuciones para apresar ciudadanos, ordenar allanamientos, confinamientos, es decir, todo aquello que a juicio del gobernante atentare contra el "orden público" (Bedoya:2010).

ningún otro, entendía a la perfección la gran influencia normativa que tiene la Iglesia y sus principios.

El Concordato firmado, sometía a la vida espiritual del Ecuador a una “sujeción y control absolutos de la Iglesia, inclusive la enseñanza pública y privada y la lectura de libros. Se establecía la religión única. Y se declaraba la fuerza pública a servicio de los obispos, para oponerse a la «maldad»” (Reyes, 1977, p.145). El documento unía la vida política y religiosa de manera permanente, tal y como lo quería García Moreno, ya que establecía la influencia e injerencia de la Iglesia sobre el Estado. Su existencia y la declaración del Estado como un espacio católico, ayudó a que en 1928, se concretara la Coronación de la Virgen del Cisne en la ciudad de Loja, Coronación que fue autorizada directamente por el Vaticano, suceso que se detallará con más profundidad más adelante.

Otro de los hitos históricos que se destacará es la llegada de Eloy Alfaro al poder y el triunfo de la Revolución Liberal en el Ecuador, con esto en 1895 se produjo definitivamente la entrada del liberalismo al territorio. Es innegable que con la revolución se produjeron varias transformaciones en la estructuras sociales, económicas y políticas del país, sin embargo, ni el liberalismo pudo contra el sistema hacendatario y las estructuras sociales adheridas al mismo. Una de las principales victoria de la revolución liberal sin duda fue la separación de la Iglesia del Estado y la declaración del mismo como laico, a partir de los último se puede hablar que empieza la secularización de la vida social e incluso de las mentalidades (Coronel, 2010; Goetschel, 2010).

Uno de estos procesos secularizadores fue por ejemplo el declarar la leyes de Registro Civil y Matrimonio Civil: “el Estado liberal puso bajo su control los mecanismos legales de celebración y disolución del matrimonio que antes fueran regulados por el Derecho Canónico. Esto provocó una intensa confrontación ideológica entre liberales y conservadores” (Goetschel, 2010, p.212). Esto último resulta importante porque se abrió el escenario a un debate público y sostenido entre liberales y conservadores y entre hombres y mujeres, la últimas lucharon desde aquella época por una participación y visibilización en el

escenario político y público, más allá de la esfera doméstica<sup>41</sup>.

Los debates entre conservadores y liberales tendrían lugar hasta muy entrados los años treinta como lo evidencia la prensa lojana, una de las discusiones que se sostiene entre ambos bandos es aquel que va relacionado con la modernización, el progreso, los nuevos tipos de asociacionismo obrero y las nuevas formas de plantearse la problemática estatal, entre otros :

“(…) la élite conservadora dirigía la mirada hacia otro de los espacios o fronteras donde se negociaba el conflicto revolucionario y donde ciertos sectores de las clases populares buscaban modificaciones en su posición de fuerza política y social. El espacio obrero empezaba a ser estratégico para la legitimidad del poder regional, circunstancia que no cambió hasta la década del treinta, cuando lo obrero empezó perfilarse como anti-hegemónico, ligado a izquierdas y a un trasfondo de luchas campesinas (Coronel, 2006 y 2009b)” (Coronel, 2010, p.179).

Los contrastes ideológicos son constantes entre los diarios y publicaciones lojanos, la revista *Erranzas*, por ejemplo, habla de una ciudad con “calles silenciosas, con casas todas con un aire inconfundible de romanza colonial (...) que parece sentirse grave y profundamente, en ella, la rancia vida del siglo de la conquista”, la revista sigue con una pequeña descripción de la población lojana a la que se refiere como “la clase media aliada con las masas populares mantiene hosco y agresivo sentido de lucha con la clase alta en un reto altivo y vibrante. Los nobles en cambio, desde su alto situar retraído, devuelven con desdén el altivo pesar de la burguesía adinerada” (Erranzas, 1924, p.16). Es decir hace una clara distinción social entre distintos segmentos poblacionales, hay que destacar que dentro de la Revista *Erranzas* destacan ciertas publicaciones de corte liberal y al arte literario.

---

<sup>41</sup> Varias más fueron las acciones del liberalismo en pos de la mujer y de su campo de acción, permitiendo por ejemplo por primera vez su ingreso al sector burocrático: “También, el gobierno liberal abrió cursos especiales para señoritas en el Conservatorio Nacional de Música y en la Escuela de Bellas Artes, y fomentó, por medio de becas, los estudios de obstetricia y el ingreso a la Facultad de Farmacia. Estas políticas permitieron que, por primera vez en Ecuador, se crearan fuentes de trabajo para las mujeres en el sector público, quienes comenzaron a laborar en Quito y Guayaquil en las oficinas de correos, telégrafos y teléfonos, el profesorado y los mandos medios de la administración pública” (Goetschel, 2010, p.212).

Otro ejemplo, lo puede dar, la *Monografía sintética de la Provincia de Loja*, que detalla la existencia de una heterogeneidad social, misma que se comportaría de formas relativamente distintas en relación a los fenómenos de la ciudad: “en Loja, no hay una clase ni dos, sino que el número varía con la posición económica, la cultura y el apego a la tradición colonial, en quienes la raza es el apellido (...) las clases sociales pudieran clasificarse así: la llamada “aristocracia” clase media y democracia” (Monografía sintética de la Provincia de Loja, 1944, p.28).

Ambas publicaciones coinciden en que hay una clara separación social en la ciudad, debida no solamente a que eran pocos los dueños de las tierras sino que también la extracción minera contribuyó a una presencia importante de migrantes en la ciudad. Otro de los factores influyentes también fue la gran cantidad de comercios formados a partir de la frontera, la actividad comercial fue determinante para que haya una diversidad poblacional, empeñada en la modernidad y progreso. El capital económico del comercio siempre ha sido considerado como dinamizador de las economías, José Luis Romero (2001) hace un análisis por demás interesante tomando el caso de las ciudades de América Latina y de cómo lograron su ingreso en la modernidad, el autor, sobre las clases altas, afirma que:

“A las antiguas familias que se sentían circunscritas con las tradiciones de la ciudad se agregaron grupos heterogéneos que aquellas juzgaron advenedizos; y el contacto trajo a la larga una renovación de las costumbres cotidianas, en las que se notó una creciente tendencia a imitar las formas de vida que prevalecían en las grandes ciudades de Europa. Quedó relegado a la vida provinciana el pasado colonial y patricio, del que solo de vez en cuando volvía el perfume hacia las grandes capitales y las ciudades que se enriquecían no querían la paz sino el torbellino de la actividad que engendraba riqueza y que podía transformarse en ostensible lujo” (Romero, 2001, p.249).

Las monografías y revistas lojanas y su descripción de las clases aristócratas, estaban totalmente separadas de las clases medias que habían surgido en las ciudades, despreciando sus nuevas costumbres de cafés y tertulias y sus deseos de progreso y desarrollo. Monografías como la expuesta destacan que la “aristocracia lojana” demuestra simplemente una devoción por el culto a

mantener el linaje y demuestra poco y nulo interés para la actividad intelectual y afirma que ha sido la clase media la que ha logrado resurgir a partir de la actividad cultural y el trabajo, se puede denotar que en la ciudad existía una heterogeneidad social: “todas las instituciones sociales están en su poder. La Administración, el Municipio, la Universidad, la Escuelas y Colegios, la Prensa, el Comercio, el Clero (...) la democracia (...) está representada por las clases obreras y la masa popular” (Monografía Sintética de la Provincia de Loja, 1944, p.30). Romero sobre esto también asegura que la aristocracia sentía cierta nostalgia de la “patria vieja” y una alto nivel de disgusto por los cambios y las transformaciones que sufrirían las ciudades (Romero, 2001), esta apatía por lo nuevo pudo haber sido lo que captaban las revistas.

Loja, para los liberales, debía ser construida bajo la gran masa del pueblo mestizo que no buscaba enmarañarse en el poder, sino sacarla adelante y encaminarla en el progreso con el trabajo duro y constante del pueblo y de la sociedad civil.

Por su parte, los diarios conservadores no hicieron esperar sus replicas ante las acusaciones antes detalladas. Se logró ubicar también material en donde se tildan a estos periódicos como incendiarios y hasta llaman a retirar su divulgación, sobre todo aquel llamado *Loja Contemporánea* (El Herald, 1 de agosto, 1920). Aunque ambos polos de pensamiento ideológico combaten incesantemente en la prensa lojana, hay un rasgo que llama aún más la atención, en ninguno la idea religiosa es ajena. La prensa liberal y posteriormente socialista<sup>42</sup> tiene una cosa en común con la conservadora y es que ambas son católicas y practicantes.

Es claro, hasta por los nombres de los diarios, que la prensa más apegada a la llamada “aristocracia” es más pegada a la Iglesia, en ella se encuentran hasta publicaciones oficiales de este organismo (El Herald y La Voz Católica). Sin

---

<sup>42</sup> El Comité Central del partido Socialista se conformó mediante actas en 1925, en donde se adscribió la Vanguardia Socialista de Loja, que agrupaba a varios intelectuales de Loja entre los que se pueden nombrar a Agustín Cueva Sáenz y Francisco Pérez Borja. (Mora Witt, 2008,19)



embargo, la prensa liberal<sup>43</sup> también expresa cierta advocación al catolicismo, un ejemplo, es que el suceso de la Coronación de la Virgen fue de los que más espacios recibe en la prensa lojana, foto, noticias, novenarios, indicaciones y una serie de pedidos y ofrendas se publican en los diarios de la época en torno a este hecho histórico.

Para nuestro caso, es interesante ver que Reinaldo Vaca Piedra, publica en periódicos con una filiación religiosa y política más pegadaza al conservadurismo. El pueblo lojano, parece adaptarse a la dinámica de una dinámica peculiar, como se había mencionado al inicio, de separar la corriente política pero no la advocación religiosa y devoción por lo que parece su lazo de unión, la Virgen del Cisne.

#### **2.4 La fotografía como espejo de lo moderno**

De la mano del desarrollo urbano que Loja experimentó en los albores del siglo XX, una identificación social con el territorio fue determinante para que la sociedad lojana iniciara un proceso de visibilización de la creciente obra pública y por ende su organización urbana (foto No.19). En ello, la fotografía cumplió un papel fundamental, puesto que abrió la posibilidad de difundir la idea de modernidad y progreso. No es de extrañarse que la mayor cantidad de fotografías de la ciudad, fueran capturadas por J. Reinaldo Vaca Piedra, quien, como hemos dicho anteriormente, fue contratado por varias instituciones públicas y privadas para registrar un informe de sus labores.

---

<sup>43</sup> Podríamos decir por ejemplo que uno de los personajes más nombrados de Loja, Pío Jaramillo Alvarado, descrito como “pulcro y brillante escritor, periodista combativo, político admirable en el ala izquierda del liberalismo radical, desde donde actuó mejor como un socialista moderado, como un ideólogo sincero, sin cálculos de intereses mezquinos; como un luchador infatigable a favor de los indios, de los cambios de propiedad de la tierra y a favor de la reforma agraria” (Rubio Orbe, 15, 1983), era también un católico devoto, tanto que uno de sus ensayos se titula: “Origen Histórico de la Advocación de nuestra señora del Cisne” escrito en Quito en agosto de 1944. La facción más liberal de Loja, era por lo tanto católica.



FOTO NO. 19  
ALCANTARILLADO,  
J. REINALDO VACA PIEDRA,  
LOJA, 1934  
A. H., MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR



FOTO NO. 20  
PUENTE EL BOQUERÓN,  
J. REINALDO VACA PIEDRA,  
LOJA, 193?  
A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

Se ha incluido esta fotografía para ver cómo el fotógrafo estaba llamado a fotografiar todas las obras que se hacían en pos de afirmar el discurso modernizador en el que se embarcó la ciudad

Entre las fotografías que se pueden ver en la publicación *Imágenes de Loja*<sup>44</sup> (Foto No. 20), la ciudad se presenta limpia y ordenada. Plazas, calles, iglesias y edificios públicos ausentes de gente, representan una constante en varios álbumes como *Quito a la Vista* (1911) y *Guayaquil a la Vista* (1920), *Monografías de Provincias* o la *Guía Comercial y Agrícola de Guayaquil* (1909). Este tipo de publicaciones se acompañaban de noticias relacionadas al progreso de las ciudades con fotografías que eran valoradas como pruebas irrefutables y que reafirmaban discursos hegemónicos encaminados al progreso: “la fotografía se convirtió en el principal medio de difusión de una mentalidad que privilegió determinados aspectos de la trama urbana, en detrimento de otras que prefirió ocultar” (Álvarez et al,2004). Los artículos servían también como

<sup>44</sup> Ver: Eguiguren, J. Comp. 2010. *Imágenes de Loja*: Fotografías de R. Vaca, Quito: Consejo Nacional de Cultura.

herramienta de legitimación frente a la sociedad cambiando los paradigmas de cómo ver y entender al mundo.

J. Reinaldo Vaca, fue uno de esos fotógrafos encargados de difundir el progreso de su ciudad a través de sus fotografías, varias de sus imágenes forman parte de diarios o publicaciones que exaltaban características peculiares del modelo modernizador como son el orden, aseo, ornato, higiene, entre otros. Su familia señala que: “al ser uno de los primeros y únicos fotógrafos de Loja era convocado a todos los eventos sociales, culturales, inicios de construcción de la mayor parte de edificaciones de la ciudad de Loja” (Vaca:2013, audio).

El alcantarillado se construyó en las primeras décadas del siglo XX, Loja estaba empeñada en iniciar la corriente progresista y modernista a la par de las urbes nacionales. Solo como ejemplo, a la ciudad de Quito el alcantarillado llegó aproximadamente en 1908, pero éste proceso no vino solo, el mismo estuvo acompañado de la apertura de nuevos espacios como cafés, plazas, teatros. En Guayaquil, para 1920 a más de obras relacionadas con el alcantarillado, se promovía también el dejar de lado las construcciones bajas y de madera apelando a que se debía dar paso a los edificios de cemento armado, altos y majestuosos (Espinosa Apolo,2003; Álvarez et al.,2002; Kingman,2006). En el caso de Loja, una de las monografías históricas consultadas, afirma que la ciudad “va camino a la grandeza de las ciudades cosmopolitas con modernos y viejos edificios” (Gallardo,1978) la idea de la modernidad está presente y como en los casos anteriores, el paradigma modernizador fue acompañado de abundante material fotográfico.

Las imágenes no solo deben ser vistas como legitimadoras o como sustentadoras de discursos modernizadores, sino también, como creadoras de formas de ver. Los análisis de los archivos fotográficos, por su parte, pueden ser vistos desde distintos enfoques y han servido en algunos casos para demostrar, comprobar, cuestionar, reflexionar y criticar los procesos históricos que los enmarcan (Soulages, 2005; Dubois,2008).

Podríamos aventurarnos a afirmar que el fotógrafo lojano cumplió la labor de un “fotógrafo de pueblo”, ya que acogió las ideas que en ese momento se tenían sobre estética, ornato, higiene y modernidad; y las hizo parte de sus paradigmas de representación. Sin embargo, también hay que analizar a Vaca Piedra, a partir de su visión de ciudad de característica post colonial, que confluye entre la tradición y la modernidad<sup>45</sup>. Es interesante notar entonces cómo la fotografía sirve para fomentar discursos relacionados con los procesos modernizadores y con la idea del recuerdo, puesto que no solamente fue el vehículo para visibilizar el progreso, sino también el de perpetuar sus antiguas tradiciones y costumbres.

## 2.5 Aseo funerario y modernidad

La muerte y sus convenciones, tienen una relación con lo que Ariès denomina aseo funerario, cuyo principio se basa en disimular las marcas de la muerte “y preservar en el cuerpo el aspecto familiar y gozoso de la vida” (Ariès,2000, p.249). Pero además se relacionan al manejo del ritual funerario y sus características de representación en cada localidad: “La idea de la muerte evoluciona, se transforma y se adapta (...) y a pesar de todo, la larga tradición del culto a los muertos se mantiene en todas sus variantes, a pesar de haberse transformado el escenario y los hábitos” (Marí,2005, p.58). El aseo a los muertos forma parte de una larga tradición que se mantiene hasta la actualidad, inclusive es un tema altamente investigado y promocionado tanto en series televisivas como en documentales<sup>46</sup>. El último paso del ritual y aseo funerario representa el lugar en el que es depositado el cuerpo y que corresponde al inicio de la construcción del recuerdo póstumo. El cementerio (palabra de origen griego que significa dormitorio) es el lugar en el que se puede recabar información sobre estadísticas de decesos, prácticas en torno a la memoria y

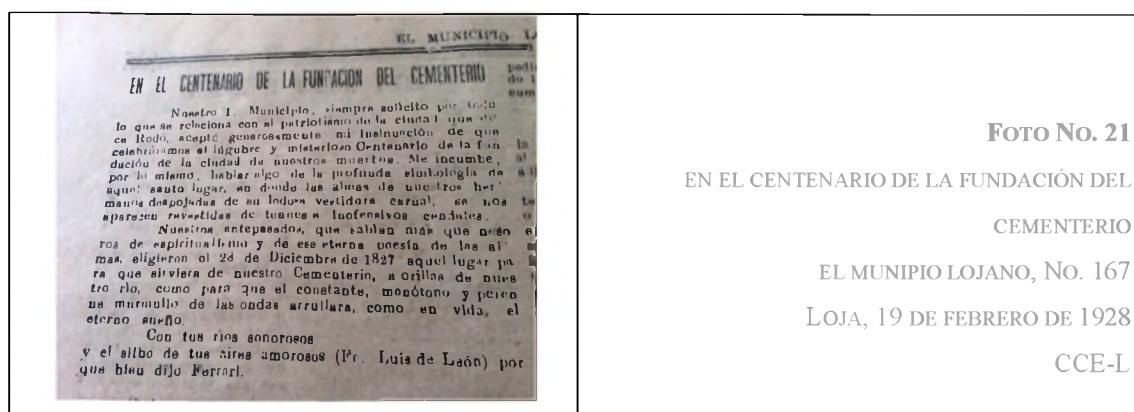
---

<sup>45</sup> Hay que recalcar que la tradición del velorio del angelito, tiene un origen español, pero fue una costumbre que traspasó las fronteras hasta instaurarse en América. Es importantes mencionar de paso a los registros pictóricos que se hicieran antes de que se el ritual se fotografiara: Manual Antonio Caro, *Velorio del Angelito* de 1873, Ernest Charton, *Velorio el Angelito* de 1840, ambos en Chile, *El velorio del angelito* de 1893 del puertorriqueño Francisco Oller y Cestero, *Entierro de un niño. Valle de Tenza* de 1878 del colombiano Ramón Torres Méndez. Este compendio pictórico denota que la práctica no sólo llamaba la atención sino que ya formaba parte de costumbres asimiladas por la población latinoamericana (Pedersen,2008); su registro visual se lo realizó como una demostración de la celebración ritual y también como fue usada como un Registro de viajeros.

<sup>46</sup> Six Feet Under, (2001-2005), *Tabú* National Geographic.

registros familiares o jerarquías sociales, puesto que en la gran mayoría de casos, los cementerios tradicionales eran considerados como el último reducto familiar<sup>47</sup>.

En Loja, pocos datos se han logrado recopilar sobre el cementerio antiguo. Se conoce que fue inaugurado en 1827 por una publicación en la Revista Mensual *El Municipio Lojano* de enero de 1928, en la que se menciona el decreto del Cabildo, al conmemorarse 100 años de su creación y en tal virtud informa la realización de algunas obras y la puesta de una placa conmemorativa (Foto No. 21).



Las obras alcanzaron una suma de 8.021,80 sucres y estuvieron enfocadas principalmente al reforzamiento de “muros y defensas”. La placa rezaba: “En esta fecha cumplió este cementerio 100 años de existencia – Recuerdo Conmemorativo – Loja, Diciembre 28 de 1927 – El Municipio cantonal” (El Municipio Lojano, 1928). El decreto otorga también datos importantes que permiten dilucidar cómo los funcionarios se empeñaban en guardar un ornato y en propender la higienización de la ciudad, prácticas que para la época resultaban modernizadoras:

“Que es de especial significación y trascendencia para la ciudad la celebración del centenario de tan importante obra pública, ya por el sagrado objeto a que está destinada como por su largo período de duración. (...) Honrar la memoria de los cabildantes de

<sup>47</sup> Hasta la primera mitad del siglo XX, los cementerios representaban lugares de visibilización de tradiciones familiares. Las élites especialmente optaban por adquirir panteones familiares en los cementerios.

hace un siglo i la del Gobernador de Loja, Don Manuel Carrión i Valdiviezo, quienes fueron factores principales de su construcción tributándoles pública gratitud por el patriotismo i amor al progreso local que supieron valorizarlos realizando una obra de gran importancia cuyos beneficios hoi recibe la población entera; así como dejar constancia de tal agradecimiento como una enseñanza estimuladora para la generación del porvenir” (El Municipio Lojano,1928).

En los años posteriores, se encontraron pocas o nulas noticias sobre el Cementerio u obras relacionadas, una de ellas data de 1941 y señala las labores de reforzamiento del puente que había sido destruido por efectos del invierno (El Municipio Lojano,1941). Este dato es corroborado con el Informe del Sr. Presidente del I. Concejo Municipal (1945), donde se detalla esta y otras obras como parte de las labores cumplidas por la Alcaldía.

Debido al crecimiento demográfico y urbanístico que Loja experimento hasta 1950 y a la falta de espacio y mantenimiento del cementerio municipal, para 1945 ya se había planteado la inminente necesidad de su reubicación a un nuevo espacio. Sin embargo, este traspaso se concretaría recién en 1983 cuando ya se encontraba en muy mal estado e invadía una parte de la centralidad urbana. Según informe del Sr. Presidente del Ilustre Consejo Municipal de Loja de 1945:

“careciendo el cementerio municipal de bóvedas para los cadáveres, debido al aumento de la población, se ha sentido verdadera necesidad de intensificar este lugar, y entonces se ha trabajado un tramo que ha dado como resultado doscientas bóvedas para el servicio, debiendo, eso sí, continuarse con la construcción de otro tramo igual a fin de que haya servicio; por algunos años” (Informe del Sr. Presidente del I. Concejo Municipal,9:1945).

En una de las mejores contribuciones académicas acerca de cómo se fueron adaptando los cementerios a la modernidad, Ariés (2000) desarrolla la idea de que el ser humano poco a poco se da cuenta que hay que alejar a los cementerios de los espacios poblados y mejorar sus condiciones. Esta idea no sólo tenía que ver con una política pública relacionada a la higiene, sino también, a que los campos santos debían cumplir con cierta normativa de prevención de problemas de salubridad pública.

Es interesante observar que en la ciudad de Loja el Concejo Municipal ya se preocupaba por temas como el espacio y la distancia que había entre cementerio y la ciudad: “De desear sería el cambio del sitio del Cementerio donde hubiera otras condiciones como las de higiene para la ciudad y la amplitud; pero mientras esto se resuelva y practique, es de absoluta necesidad atender a las sugerencias que he planteado” (Informe del Sr. Presidente del I. Concejo Municipal, 1945). Dentro del documento también se sugiere la implantación de una fábrica para la elaboración de mausoleos particulares, en donde podríamos ver un indicio, que hay cierta jerarquización social a nivel de lápidas y tumbas.

Si el Cementerio Municipal, era uno de los lugares emblemáticos de la ciudad y uno de los reductos de su memoria<sup>48</sup>, habría que preguntarse porqué al intentar encontrar datos sobre sus registros, hay un vacío en la información. Según varios informantes, durante el cambio, se trasladó “lo que se pudo”, lo demás fue ubicado en fosas comunes sin datos certeros de qué se enviaba y que no, lo demás fue entregado a los estudiantes de medicina de la Universidad.

Leonardo Maldonado, encargado del nuevo cementerio municipal afirma que las únicas tumbas y mausoleos certeros que conoce del antiguo cementerio, son los de “vicentinos” y “vicentinas” (tipo de sociedad masónica de Loja de la que no se encontraron registros). Comenta además, que el cementerio Antiguo contaba con un *carnero* o chimenea donde permanentemente se quemaban restos de gente que no pagaba por las bóvedas, que ya no recibía atención por parte de sus familiares, ó cadáveres que no se reclamaban (Maldonado: 2013, audio).

El traspaso duró aproximadamente 20 años, el primer entierro según los registros del Nuevo Cementerio, es del año 1983 y pertenece a Hugo Guillermo González. Como se había mencionado, solo se trasladaron algunas de las tumbas. Uno de los problemas que enfrentó el cabildo para el traspaso fue la resistencia a la mudanza de algunos Gremios o Sindicatos que habían comprado

---

<sup>48</sup> Según datos recolectados en el Archivo de El Sagrario, esta parroquia y otros dos templos San Francisco y Santo Domingo, poseían criptas, pero eran pocas y estaban reservadas, por tanto el 90% de personas debían ser enterradas en el órgano Municipal.

varios lugares “hasta que no vieron las nuevas bóvedas, no querían dejar sacar los cuerpos”. (Maldonado:2013, audio)

El alcalde Eloy Torres, inauguró el nuevo cementerio municipal en 1983 y siguiente burgomaestre Bolívar Guerrero, realizó algunas mejoras cuyo informe se publicó en la *Revista del Ilustre Municipio de Loja* 1984-1988:

“El cementerio nuevo, denominado también Parque de los Recuerdos, se han construido 450 bóvedas y 200 tumbas subterráneas, pues conforme a ley, el servicio de inhumación lo debe presentar exclusivamente el Municipio. Para brindar facilidad en el acceso al campo santo, se construyó una nueva vía partiendo de la Avenida Pío Jaramillo Alvarado, la que se adecuó en sus dos carriles con adoquinado y espacios verdes centrales”. (Ilustre Municipio de Loja,1988 p.37).

En la misma revista, hay una fotografía de la maqueta del nuevo Coliseo Plurideportivo *Ciudad de Loja*, obra que se construyó sobre el que fue el antiguo cementerio. Este coliseo es hasta la actualidad, el escenario deportivo de la población lojana.

Efectivamente, al hacer un breve recorrido por el Nuevo Cementerio<sup>49</sup> y buscar la parte destinada a niños (que siempre puede hallarse en los campos santos de ciudades pequeñas) la tumba más antigua data de 1968, haciendo imposible ver la cantidad mausoleos que pudieron haber existido en el período que le compete a esta investigación. Lo que si dejó claro el encargado del nuevo cementerio, es que la mudanza no se realizó de un día para el otro, a pesar del clamor popular por que se lo haga: “toda la gente quería que salga de la ciudad, porque ya quedada muy en medio” (Maldonado:2013, audio).

Tanto el largo período de traspaso y la nulidad de registros hacen imposible que se tengan datos certeros de cuántos niños morían para ese entonces, la ciudad se movía entre el paradigma de la modernidad, pero los pocos registros que existen impiden ver cómo fue el proceso exacto. La Iglesia entonces se convierte en el

---

<sup>49</sup> En la actualidad existen varios campos santos más: *Motupe* (ubicado cerca de la terminal de autobuses), luego el de *Yanacocha* (el Valle, por la vía a Zamora), el de *Obrapia* y el último es *Los Rosales* de carácter privado. También hay tres criptas en las Iglesias de El Sagrario, Santo Domingo y San Francisco.



único lugar en el que reposan actas de defunción, pese a que los datos no son exactos, por lo menos pueden dar una idea de cuántos niños morían en los años estipulados.

## 2.6 El “angelito” y la Iglesia

Buscar “angelitos” en Loja no fue tarea fácil, el primer paso fue el cementerio, pero dada la ausencia de material, se intentó buscar tumbas o registros mortuorios de niños en criptas de iglesias, ya que para los años que abarca esta investigación, era la única institución encargada de levantar actas de defunción<sup>50</sup>. Las parroquias que aún conservan esta información son El Sagrario y San Sebastián desde 1930 a 1950 con lo que podemos hacernos una idea del porcentaje de mortalidad infantil<sup>51</sup>. En la Parroquia de El Sagrario el número de niños muertos de entre 0 meses a 5 años de edad, en el período de 1930 a 1950, es de 123, contrastado al número de bautizos que llegan a 740 en el mismo período (fotos No. 22 y 23). En San Sebastián, existen 76 defunciones y un total de 615 bautizos.

Pese a que la información es escasa (solo en dos parroquias estudiadas) los datos encontrados determinan un importante nivel de muerte infantil. Según información obtenida en el Hospital de Loja, en este período no se contaba con un servicio integral que pudiera satisfacer las necesidades de la ciudadanía y menos aún de la provincia. En este sentido, las distancias y escasez de recursos económicos, sumado a una falta de interés por parte de las familias constituían factores determinantes para que los niños no recibieran atención médica inmediata y por tanto se produjeran muertes prematuras.

---

<sup>50</sup> Nos acercamos a la Dirección de Salud Pública de Loja, así como al Hospital Público de la ciudad, en donde nos informaron que todo registro anterior a 1976 es inexistente debido a una inundación en el Hospital en el año 2010. El departamento de Archivo y Estadística solo maneja datos desde esta fecha.

<sup>51</sup> Se recogieron los datos de las partidas de bautizo ya que para la época, los niños eran bautizados máximo quince días después de su nacimiento, lo que hace que estas actas sirvan como índice de natalidad.

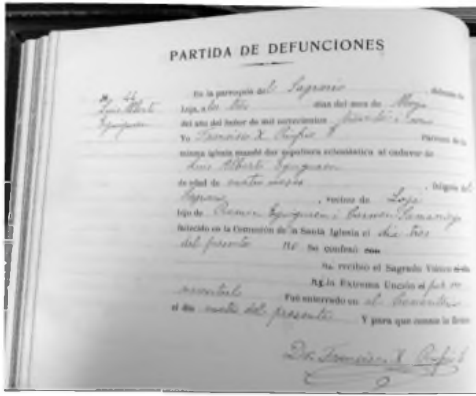


FOTO NO. 22

LIBRO DE DEFUNCIONES DE LA PARROQUIA EL SAGRARIO

En las actas de detalla el nombre del niño, la fecha de la muerte y la edad aproximada, así como el lugar dónde se los entierra que en la mayoría de casos es el Cementerio Municipal.

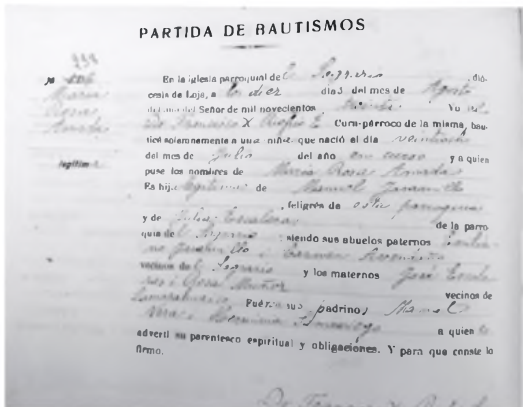


FOTO NO. 23

LIBROS DE REGISTROS DE BAUTIZOS

Los datos que generalmente se manejan en éste libro es el nombre que se le pone al niño, el nombre de los padres y si es hijo legítimo o ilegítimo

Hay que mencionar también que en El Sagrario hay una cripta que se amplió en el año de 1939, tal y como lo muestra un anuncio en el periódico *La Voz Católica* (foto No. 24).



FOTO NO. 24

LOS SARCÓFAGOS DE LA CRIPTA

LA VOZ CATÓLICA N. 170

LOJA, 6 DE AGOSTO DE 1939

CCE-L

La cripta en la actualidad cuenta con algunas bóvedas disponibles y se pueden encontrar alrededor de cinco tumbas de niños en el rango del período investigado. Esto corrobora que las bajas infantiles no eran precisamente

escasas. Un dato que se logró recabar a partir de la revisión de los libros eclesiales, es que la mayor parte de niños fueron enterrados precisamente en el antiguo cementerio municipal.

Las tradición eclesial en torno a la muerte y al ritual funerario resulta determinante en esta investigación puesto que es el medio a través del cual se valida la práctica del velorio del “angelito”, tomando en cuenta además el considerable número de muertes infantiles en la época. Es interesante conocer la postura de la iglesia con respecto a la denominación de “angelitos” que se otorgaba a los infantes muertos. En conversación con el Padre Eugenio Hidrovo (parroquia de San Sebastián), en relación a este tema, afirma que el “angelito” se convierte en una representación angelical: “los ángeles son entes espirituales, puros, sin cuerpo; estos niños, no son ángeles pero la gente en el común dice son “angelitos”, que por su pureza están glorificando a Dios”<sup>52</sup> (Hidrovo:2013, audio).

En el siguiente capítulo veremos el por qué el “angelito” tiene una importante carga emocional dentro del contexto tradicional lojano y sobretodo, qué circunstancias fueron determinantes para que se logren ciertos tipos de representación particulares en la ciudad como: decorados, inscripciones y elementos iconográficos católicos, relacionados a ceremonias religiosas y prácticas de rememoración, que definen un proceso de identificación social.

---

<sup>52</sup> Según el sacerdote: “Hay que explicar a los padres que si el niño ha sido bautizado no necesita misa de acción de gracias por el misterio de esa vida. (...) Así no estén bautizados están el cielo, son seres inocentes (...) obviamente tienen el pecado original, la carencia de la gracia, pero como mueren y no tiene voluntad ni deliberadamente han pecado, Dios es infinitamente bueno y los recibe” (Hidrovo: 2013, audio).

### 3 CAPÍTULO TERCERO

#### **Observar y recordar: análisis iconográfico y perspectivas de recuerdo en los “angelitos”**

*“En el siglo IV aparecen coronadas las imágenes no solo de Los Mártires, sino además de los confesores, vírgenes y demás Bienaventurados de gloria, e introdúcese la costumbre de llevar a los sepulcros de los mismos, coronas de oro, perlas y flores” (La Coronación,1928)*

Necesitamos ver para recordar y alejarnos por tanto de varios otros sentidos. Lo curioso de los retratos funerarios es su circulación: ¿se colocaban en los álbumes familiares, o en algún lugar visible de la casa?<sup>53</sup>. Puede ser que los circuitos de paso de las imágenes se hayan quedado en un ámbito más bien familiar donde se pueda hablar de la memoria del ausente (Debray,1992; *Belting*, 2007). Al tener la imagen y existir la contemplación el cuerpo ausente puede hacerse presente (Barthes,1990) aliviando la pena de aquel que se quedó, o para recordar al menos la memoria de un tiempo pasado. Las evocaciones y los recuerdos son ejes fundamentales en las construcciones familiares cotidianas.

Son comunes las historias que rememoran no solo a aquellos que están, sino también a los que han partido y continúan formando parte del legado familiar. Alrededor de esta memoria, no solo visual sino oral se construyen imaginarios alrededor de núcleos fraternos. Dentro de este contexto, hay que entender que los niveles de representación y posteridad son cambiantes en el tiempo. Estudios como los de Peter Burke (2005) y Pierre Bourdieu (1976), son esenciales en este aspecto. Burke, desde la historia del arte explica dichas transformaciones asumidas por niños y mujeres en la pintura, mientras que Bourdieu, hace un análisis de la representación humana en determinadas clases, enfocándose principalmente en la adopción de patrones de moda (Burke,2005; Bourdieu,1976).

El álbum familiar o fotográfico es, sin lugar a dudas, un contenedor que evidencia las diferentes poses y formas de representación de un grupo. Abre además, la posibilidad de

---

<sup>53</sup> Jay Ruby señala en *Secure Shadow. Death and Phtography in America* afirma: “Varias de las fotografías de muertos que logré conseguir para este estudio me fueron entregadas por familias que los removieron de sus álbumes familiares porque las querían fuera de sus casas” (Ruby, 52:1995). *Traducción mía.*

entender las dinámicas del recuerdo y las maneras en que la familia evoca a los miembros ausentes en sus poses cotidianas o preestablecidas (Khun, 2000; Silva,1999; Morcate,2012; Rodríguez,2012)<sup>54</sup>.

Como una perspectiva de análisis se formula la siguiente pregunta: ¿cuál era la carga simbólica que la pose deliberada, dentro de una imagen fotográfica, representaba dentro de un grupo social? ¿influyen en las formas de representación, hechos o sucesos significativos para un grupo social?<sup>55</sup>

### **3.1 Desmembrando a la foto: el análisis iconográfico como herramienta**

Las imágenes de “angelitos” tienen un alto contenido religioso, cuya simbología usualmente va acompañada de recursos iconográficos. Esto determinó una forma de representación que quedó perennizada en la toma fotográfica. Al observar las imágenes se percibe que el fotógrafo tiene implícitas convenciones religiosas adaptadas a eventos trascendentales de la comunidad, que en gran parte de casos, se relacionan a la práctica religiosa. En este sentido, es importante estudiar las formas de representación de estas imágenes a partir del análisis iconográfico. De esta forma se develará cómo la tradición religiosa influye directamente en los mecanismos de visibilización de una comunidad.

Como se menciona en el primer capítulo, los orígenes del velorio del angelito provienen de España, especialmente de los territorios andaluces de tradición mozárabe. Su paso a Latinoamérica, hizo que el ritual sea adoptado y resignificado de acuerdo a las manifestaciones simbólicas del lugar donde se practica, conservando eso sí, sus características fundamentales.

---

<sup>54</sup> Las fotografías abren registros de memoria que pueden resultar incómodos dependiendo de quién las mire, a su vez pueden también ser un registro visual de aquello que se ha perdido y evocar una época en particular, pero ¿pueden las imágenes ser testigos fieles de una historia? Hay cientos de preguntas que se pueden hacer a las imágenes y hay también un centenar de emociones que nos pueden proporcionar las mismas.

<sup>55</sup> Como afirma Debray: “Posiblemente fue a la vista de la muerte cuando el hombre tuvo por primera vez la idea de lo sobrenatural y decidió esperar más allá de lo que veía. La muerte (...) eleva sus pensamientos de lo invisible a lo visible, de lo pasajero a lo eterno, de lo humano a lo divino” (Debray,1992, p.26)

Numerosos registros pictóricos como el de Manuel Antonio Caro, *Velorio del Angelito* de 1873, Ernest Charton, *Velorio el Angelito* de 1840, ambos en Chile; *Velorio del angelito* de 1893 del puertorriqueño Francisco Oller y Cestero, *Entierro de un niño en el Valle de Tenza* de 1878 del colombiano Ramón Torres Méndez; y el extenso legado mexicano entre los que se pueden nombrar a las obras de *Leona Julia de Jesús López de RHLZ* (1847), *Marquitos González* de Gerónimo de León (1893), *Retrato de padre con hija muerta* de Miguel Espinosa (primera mitad del siglo XIX) y *Niña Viva, Niña Muerta* de David Alfaro Siqueiros (1931); demuestran que esta práctica formaba parte de una tradición asimilada y asumida por la población latinoamericana (Pedersen, 2008) que prevalece hasta el siglo XX:

“el término angelito, por lado, pone de manifiesto la pureza extrema del pequeño ser libre ya del pecado original por el bautismo recibido y, por otro, la firme creencia de que el niño entrará de manera inmediata al Paraíso. Esta convicción es precisamente la que hace aparecer como natural la coexistencia de sentimientos contradictorios en los padres que han perdido un hijo: el dolor por la ausencia y la alegría de saber que el niño vive para la eternidad” (Gutiérrez, 1992, p.29)

Los ángeles y su representación iconográfica tienen un origen netamente religioso, son considerados los seres benéficos y ejecutores de la voluntad de Dios, aunque su misión específica es ser su mensajero directo (pueden ser comparados con Hermes si nos remontamos a la tradición griega y a Mercurio en la romana). Esta idea del mensaje, anunciación o intersección que se les ha atribuido, parece remontarse a una larga tradición zarathústrica de los “amesha sientas” o *inmortales salvadores*, muy presentes cuando de la muerte se trata: “En sarcófagos paleocristianos, lo que en sus precedentes paganos eran Victorias portadoras de la efigie del difunto se convirtieron en ángeles: por lo cual quedó condicionada la iconografía de estos” (Revilla, 2007, p. 39).

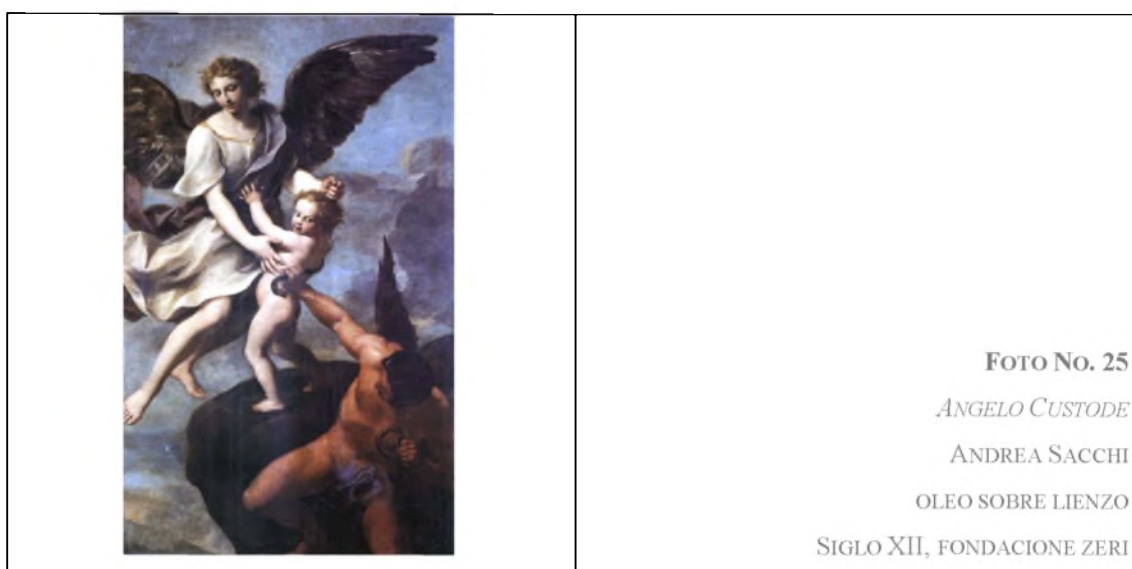
A partir de los Concilios de Éfeso (431 D.c.) y Calcedonia (451 D.c.), los ángeles obtienen su propia iconografía, sobretodo para diferenciarlos de las representaciones del hijo de Dios. Su principal atributo desde entonces son las alas, característica que no fue asimilada rápidamente por los devotos, ya que,

hasta para ese entonces este recurso pertenecía a las representaciones de la *Victoria* (Victoria de Samotracia – 1900 A.c.) y al dios romano *Mercurio*:

“A partir del siglo V, se puede decir que ya va a ser una constante que el ángel se represente con forma humana, pero alada. Una vez que el prototipo de la imagen del ángel se establece, evoluciona con rasgos que impiden confusión con el Padre o el Hijo (...) tomando nuevas formas según lo que con él se quiera representar”. (Revilla,2007, p.38)

Tanto la vestimenta como la apariencia física angélica también fue evolucionando dentro del lenguaje iconográfico, por ejemplo el vestido blanco o el halo de luz con el que se representan en algunas imágenes parece originarse en la tradición judía ya que “los judíos no podían imaginar a los espíritus sin el revestimiento de un cuerpo etéreo”. (Revilla,2007, p.40).

Es así que los ángeles representan un vínculo entre lo divino, un contacto directo con Dios, portadores de mensajes, guías y guardianes tanto de la vida como de la muerte. Una de sus tareas es la de elevar al cielo a las almas, así como, ser guardaespaldas celestiales o custodios, muy populares en las representaciones de la Edad Media (Foto No. 25).



Esta es la representación iconográfica que al parecer influyó en J. Reinaldo Vaca, para ser plasmada en la mayor parte de niños fotografiados. La vestimenta

blanca, propia de los ángeles, la presencia de alas son algunas de las características que se encuentran en las fotografías de “angelitos”. En algunos casos, se acompañan de flores denotativas de pureza como azucenas o rosas. Las últimas son la representación de la sangre de Cristo (la primera rosa nace de la sangre que derramó Jesucristo en el *Via Crucis*).

Un rasgo interesante que puede ayudar a establecer algún tipo de distinción, es que si bien la mayoría de niños se relacionan con la representación y el imaginario del ángel, hay algunos casos en que sus elementos pueden estar más bien vinculados con otro tipo de advocaciones católicas.

Aura Palacios (floristería Julia), quien junto a su madre confeccionaba gran parte de los ajuares que se ven en las fotos de “angelitos”, comenta que hay diferencias simbólicas en los elementos u ornamentos, acorde al sexo del niño. Los varones están más relacionados al niño Jesús o ángeles, mientras que las mujeres están más asociadas a la representación de la Virgen: “En niño se ponía las alitas, la túnica, azucenas también y en las niñas se hacía una palmita de hojitas y una guirnalda de flores finitas, como de reina, pero de flores blancas, cuando las vestían de Inmaculada Concepción ó como la Virgen de Lourdes con un lacito celeste, pero dependía de la familia” (Palacios: 2013, audio). Las advocaciones de la Virgen son comunes para la comunidad que tiene en esta imagen un símbolo protector.

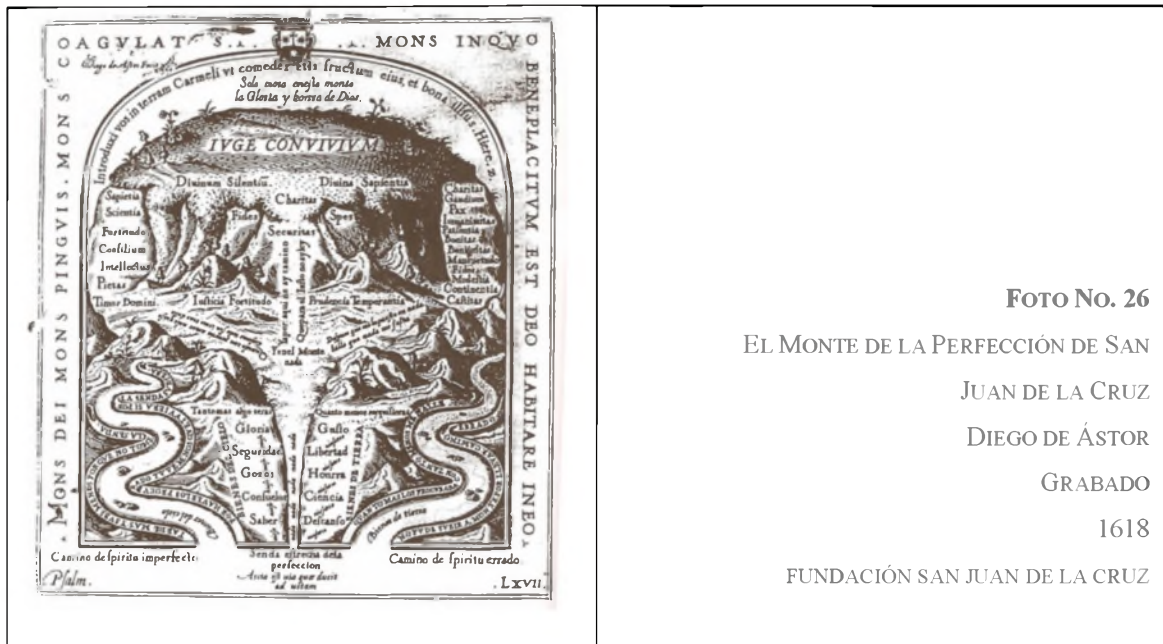
Encontramos varios casos dentro de las imágenes de Vaca, en que los elementos como figuras alusivas a lugares y esculturas que se disponen alrededor del niño, podrían hacer alusión o representar una suerte de idea de camino o el paso que debería dar el niño para alcanzar la gracia de Dios, una suerte de escalera simbólica (Foto No. 26). La escalera<sup>56</sup>, elemento por la que suben y bajan los ángeles, es uno de los símbolos más usados cuando se habla de la pasión, ya que representa la elevación y el descendimiento de la cruz, aunque en algunos otros casos la escalera también es usada para representar la presentación de la virgen:

---

<sup>56</sup> Eliade señala varios ejemplos bíblicos en donde la escalera es vista como el único método para lograr el ascenso al cielo, cita por ejemplo que: “Jacob sueña igualmente con una escala cuya cima alcanzaba el cielo, y los ángeles del señor subían y bajaban por esa escalera (Génesis,28,12)”. (Eliade,1964, p.119)



“Dante ve también en el cielo de Saturno, una escala de oro que se eleva de una manera vertiginosa hasta la última esfera celeste y sobre la cuál subían las almas de los bienaventurados (Paraíso, XXI – XXII). El simbolismo de la “marcha”, de las “escalas” y de las “ascensiones” se ha conservado también con la mística cristiana. San Juan de la Cruz representa las etapas de la perfección mística con una *subida del Monte Carmelo* e ilustra él mismo su tratado con una montaña de largas y fastidiosas ascensiones” (Eliade,1964, p.119).



Santuarios, relicarios y Santos forman una escenografía compleja que puede traducirse como un intento visual de representación del camino que el alma transita hasta llegar a la morada final, evocando tal vez, grados espirituales. Muy probablemente desde la inocencia del fotógrafo y de su conocimiento de la filosofía cristiana, las fotografías pueden ser explicadas como hechos espirituales relacionados a imaginarios religiosos y ligados ciertamente a la tradición (foto No. 27). Es decir, que lo que hacía Vaca Piedra, al representar y fotografiar al niño de esta forma era darle intrínsecamente un camino a seguir y otorgarle una intención de salvación arreglada y convenida.



**FOTO NO. 27**

VELORIO DE NIÑA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 19

ARCHIVO MINISTERIO DE

CULTURA Y PATRIMONIO DEL ECUADOR

Esta fotografía es una de las más interesantes, se evidencian los pasos que debería seguir la niña para llegar a la morada final. Nótese el parecido con los altares de monjas, por lo complejo del decorado.

### 3.2 ¿Virgen o ángel?

Las fotografías de J. Reinaldo Vaca, no solamente traducen la identificación del niño con el ángel (por la presencia de alas y ajuar blanco) sino la evocación de varios símbolos alusivos a la virgen. La presencia de dos ángeles custodios a los costados del niño conjugados con coronas, estrellas y gran cantidad de flores, aluden específicamente al episodio de la ascensión de la Virgen<sup>57</sup>. La corona, rasgo característico de varias fotografías, incluso mantiene cierta similitud a los cuadros de monjas coronadas, muy populares en el siglo XVIII especialmente en México, cuyo principal símbolo representa el emblema de la soberanía del cielo

---

<sup>57</sup> Sobre la coronación de la Virgen no nos queda más que dar una explicación completa de cómo nace su representación y cómo fueron adaptándose sus convenciones en la pintura: “Fue bastante frecuente a finales de la Edad Media y durante el siglo XVI la coincidencia en la misma obra de ambos motivos de exaltación mariana: en efecto la Virgen es coronada – a menudo por el Padre Eterno – simultáneamente al hecho maravilloso de su remonte cultural a los cielos. La nomenclatura de estas obras suele referirse, empero, solamente a la Ascensión, aunque en algunos de ellos en más potente, si cabe la coronación: tal es el caso de la pintura de Robledo de Chavela (h. 1490), donde la abundante corte angélica conduce la mirada hacia la parte superior de la composición para detenerse en la digna figura de Dios Padre coronando a María, mientras que es preciso fijarse mucho para advertir, parcialmente oculto, el sepulcro vacío en la parte inferior izquierda. En otras obras son ángeles quienes coronan a María mientras la ascienden: así, en la “Ascunción” de Berruguete que se conserva en Wellesley (Massachusetts). En consecuencia, hubiera sido más adecuado titular a estas obras genéricamente “Glorificación de María””. (Revilla, 2007, p. 65)

y la tierra. Estos retratos, *post mortem* muestran a las religiosas con una corona y ataviadas con ropas y accesorios cargados de flores “muestra que el alma se presenta con toda su pureza y sus mejores galas en los desposorios místicos” (Barragán en Revilla, 412:2007).

El uso de rosas, en varias de las tomas fotográficas, hace alusión a la sangre, al renacimiento y a la victoria sobre la muerte o sobre el dolor. En la iconografía cristiana, se considera a la rosa como la representación de la sangre de Cristo, nacida a partir de su derramamiento, o como cáliz que la recoge: “desde la Edad Media es también símbolo mariano: la Virgen es llamada “rosa sin espinas” (Revilla,2007, p.521). Las rosas (Foto No. 28) parecen estar haciendo alusión a lo sagrado de los niños, por eso las constantes puestas en escena de las mismas. También se analizaron algunas imágenes donde se ha encontrado la presencia de azucenas (Foto No. 29), otra de las flores relacionadas y que simbólicamente representan pureza.



**FOTO NO. 28**  
VELORIO DE NIÑO  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 19?  
A.H, DEL MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR



**FOTO NO. 29**  
VELORIO DE NIÑO  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 19?  
A.H, DEL MINISTERIO DE  
CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

La corona, símbolo del acceso a un estado superior, está asociada de forma directa a María, “en cuanto coronada en el cielo, cuya gloria habrá de compartir si es fiel a su vocación” (Revilla,2007, p. 412).

La coronación de la Virgen, es una consecuencia posterior a la Asunción. Su nombramiento como la *Emperatriz de los Cielos* hace explícita la unión entre el mundo terrenal y el mundo celestial. Dante describió a la coronación de la Virgen en uno de los relatos más simbólicos escritos sobre el hecho: “... desde el interior del cielo descendió una llamarada que tenía la forma de un círculo como una corona, y rodeó a la estrella girando en torno suyo” (Dante, Paraíso 23). La Asunción en sí representa el comienzo y la culminación de la misión mariana, de la vida dedicada a Dios (Foto No. 30). María asciende en cuerpo, su entrada al reino de los cielos como la *regina coelli* es también interpretada como la representación de la Iglesia misma y de su reino en el Cielo.



FOTO NO. 30  
ASUNCIÓN DE LA VIRGEN,  
MANUEL SAMANIEGO, CATEDRAL  
METROPOLITANA DE QUITO

La complejidad de las decoraciones, poses, forma de iluminar al niño y toda la simbología religiosa presente en las fotografías de J. Reinaldo Vaca, nos lleva a pensar en interpretaciones relacionadas a la tradición religiosa característica en la sociedad lojana y al papel del fotógrafo como conocedor y mediador del recurso iconográfico. Esta posibilidad nos remitió a indagar nuevamente, dentro del archivo personal de Vaca, en donde se encontraron postales, estampas y

demás imágenes vinculadas al tema mariano, lo que puede ayudar a la elaboración de la conjetura de que el fotógrafo observaba dichas representaciones para posteriormente reproducirlas en sus fotos (Foto No. 31 y 32).



**FOTO NO. 31**  
NIÑA CORONADA EN VELORIO  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA. 19  
A.H. MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR



**FOTO NO. 32**  
NIÑA CORONADA CON ÁNGELES  
CUSTODIOS  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA. 19  
A.H. MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR

Por otro lado, el discurso implícito en las fotografías, especialmente de niñas, demuestra la enorme vinculación de la sociedad lojana con la Virgen del Cisne, la presencia religiosa más importante de la región. Conocida como *La Churona* esta advocación se instala en el imaginario popular desde el siglo XVI. El 12 de octubre de 1594, la Virgen le concedería el beneficio de las aguas a la población

del Cisne y con ello la fecundidad de la tierra. El pueblo agradecido con la Virgen por haberlo sacado de una gran etapa de sequía, manda a traer de la Capital una imagen de La Virgen de Guadalupe: “esculpida en cedro y con la mayor brevedad, erigiéronle santuario pequeño y humilde, donde comenzaron a tributarle culto, desde el año de 1596 (...) fue el comienzo de los portentos que obraría la Madre de Dios en beneficio de la raza autóctona y de la iberoamericana que moraban al Sur de la República del Ecuador” (Rodríguez,1934, p. 15). Los milagros de la Virgen desde aquella época no se hicieron esperar y su devoción empezó a ganar adeptos sobretudo al Sur de Ecuador y al Norte de Perú, desde donde llegan, hasta la actualidad, peregrinos para buscar el favor de la milagrosa imagen<sup>58</sup>.

Para 1919, la Diócesis de Loja, empieza a manejar la idea de otorgar aún mayor relevancia a la Devoción del Cisne, y busca la forma de premiarla por los favores concedidos a la región y al pueblo, que se traduce en pedir la coronación simbólica de la Virgen al Vaticano: “El Excmo. Obispo de la Diócesis (...) publicó una *Comunicación Episcopal* para que sus diocesanos y todos los devotos de Ntra. Señora del Cisne tengan conocimiento del privilegio de la coronación canónica de la sacrosanta imagen” (Rodríguez,1934, p. 41). La comunicación presentada por el Diocesano también incluyó una convocatoria para que se formen comités de recaudación de fondos para la elaboración de la corona de la Virgen y del Niño que sostiene en sus brazos, la corona, debía entre otras cosas, gozar de “brillo y esplendidez de magna solemnidad”. (La Coronación, 1928). Para la comunidad lojana, la imagen religiosa de la Virgen del Cisne es esencial desde los meses de junio en que se planifica la procesión que trasladará a la imagen desde el Cisne hasta Loja en el mes de agosto.

Julio Eguiguren, católico devoto y personaje público fue el responsable de la preparación de varias fiestas en honor a Virgen: Bodas de Oro y Diamante de la Coronación o los 400 años de la Advocación de la Virgen. Don Julio comenta:

---

<sup>58</sup> Un dato curioso es que la imagen de la Virgen del Cisne fue esculpida por Diego de Robles, quiteño, quién también fuera el creador de las imágenes de la Virgen de Oyacachi, posteriormente trasladada al Quinche y de la Virgen de Guápulo, tres de las imágenes más milagrosas del territorio ecuatoriano. (Salazar,2000)

“para la Celebración de las Bodas del Cuarto Centenario de Advocación de la Virgen del Cisne, vinieron periodistas del todo el país y el 20 de agosto que venía la Virgen del Cisne, los periodistas en esa masa de gente, una masa que camina que no tiene fin, a la gente los periodistas le preguntaban, ¿y usted por qué viene al encuentro de la Virgen?, los periodistas de todos los periódicos regados, ahí se dieron cuenta que el 60% de la gente, venía porque la Virgencita les hizo un milagro, un 30% dijo que estaban pidiendo algún tipo de favor o un milagro y un 10% iba simplemente por devoción, por acompañar a la Virgen. Por ahí puede ver la cantidad de favores que la Virgen le concede a la gente, ahí yo creo que el problema es que hace tantos milagros que aquí en Loja ya no se da importancia, los milagros de la Virgen parecen ser cosas trilladas”. (Eguiguren: 2013, audio)

El acto de la Coronación fue en efecto un episodio fundamental para la vida de los lojanos, y es catalogado como el hecho más importante de la provincia en el siglo XX (Foto No.33, 34, 35) :

“La ceremonia fue la más grande del Siglo XX, fue le único acto que llegó a conocimiento de todas las personas de Loja, en ese tiempo la Provincia de Loja tendría entre sesenta y ochenta mil habitantes, tal vez un poco más. Ningún ejercicio espiritual, religioso o político ha llegado a todas las capas sociales, a los campesinos más remontados, los que nunca habían salido a la ciudad y que viven aislados, pero para la coronación lo misioneros llegaron a todas las casas y a todos los campos de la Provincia. Fue una misión de dos años y medio que recorrido palmo a palmo para convocar gente, y toda la gente vivió la coronación, no sólo fue una ceremonia de la ciudad sino de la toda la Provincia. Para mi concepto es el acto más importante de Loja para el Siglo XX”. (Eguiguren:2013, audio)



FOTO NO. 33  
CORONACIÓN DE LA VIRGEN DEL  
CISNE  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 1928  
A.H. MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR



**FOTO No. 34**  
CORONACIÓN DE LA VIRGEN DEL  
CISNE  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 1928  
A.H. MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR



**FOTO No. 35**  
DETALLE DE LA CORONA DE LA  
VIRGEN DEL CISNE  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 1928  
A.H. MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

El acto tuvo una preparación de aproximadamente tres años<sup>59</sup>, en dónde no simplemente se pidieron fondos para la fabricación de una corona para la Virgen sino que también se enviaron misioneros a promover el magno evento en toda la provincia. En la búsqueda de archivo se encontró la revista *La Coronación*

---

<sup>59</sup> El programa que enmarcaba la ceremonia duró aproximadamente un mes, como lo confirma Eguigüren. La Coronación de la Virgen como Reina y Señora de todo lo creado, fue el 8 de septiembre de 1930: “la Virgen llegó como de costumbre un día antes, llegó a su pedestal y fue una noche santa, de hora santa, la tuvieron desde que llegó hasta la mañana siguiente en oraciones y misas permanentes, toda la noche y el gentío que entraba a todas horas. Al otro día fue la procesión solemne, la ceremonia principal en la Catedral, ocho días antes como en toda fiesta. El programa que había para cada día era diferente, porque cada día se lo encargó a un ramo de la sociedad lojana, entonces había distintos programas (...) yo fui paje de la Virgen, tenía 9 años, la Virgen tenía un grupo de niños vestidos a la usanza de la Edad Media, vestidos con pantalones bombachos y sombreros con pluma y espada de guarnición que custodiaban a la Virgen, mi padre era padrino de la Congregación Episcopal de Monseñor González lo hizo padrino a papá porque era el único hermano del único y segundo obispo de Loja que era José Antonio Eguigüren, quien fue un obispo que duró apenas cinco años, porque lo mataron. El Obispo lo visitaba en la casa a papá una vez a la semana y se quedaba unas dos tres horas, como mi papá me llevaba todos lados y yo iba callado yo de la Coronación y de los preparativos oí mucho, no creo que fuera de las protagonistas del acto alguien que haya conocido tanto sobre esta ceremonia”. (Eguigüren:2013, audio)



donde se explica, en ensayos extensos, el significado de la corona<sup>60</sup>, tanto en la Virgen cómo su interpretación simbólica en el tiempo:

“Entre los romanos, se extendió notablemente el empleo de las coronas, destinándolas no solamente como emblema simbólico del poder, sino que se multiplicaron en distintas clases y para diversos usos; así por ejemplo, la coronación radiada, como insignia de los dioses, solo podía ser usada por los héroes y emperadores a quienes se concedían honores divinos, (...) la fúnebre, dedicada a los muertos, pues que, conforme a las creencias paganas se los divinizaba y se hacían acreedores al mismo honor de los dioses, habiéndose adaptado desgraciadamente ésta costumbre aún en pueblos católicos”. (La Coronación,1930)

Es pues la influencia de la advocación del Cisne en la comunidad lojana tan importante, que inclusive se hace presente en el ritual del velorio del “angelito”, dando énfasis a lo analizado anteriormente, de que la tradición absorbe o se transforma de acuerdo a las identificaciones simbólicas locales. La costumbre de coronar a las niñas muertas, presente en varias de las fotografías de J. Reinaldo Vaca, demuestra que el hecho histórico de la Virgen del Cisne, transformó la forma misma de representación de la comunidad.

Por otro lado, la creciente producción de imaginarios alrededor de la Virgen del Cisne, otorgó la posibilidad de que las prácticas funerarias, especialmente con niños, lleven la impronta de la memoria local inserta en las convenciones sociales de las familias lojanas. Además, que se involucre esta identificación con los procesos de circulación de mercados accesorios relacionados a la Virgen y que permean hacia la tradición funeraria.

---

<sup>60</sup> En una de las revistas dedicadas a tratar el tema de la Coronación de la Virgen se puede encontrar varias explicaciones sobre el significado de la corona y de su importancia para la comunidad católica: “La corona es un símbolo. La iglesia siempre ha usado el simbolismo en su liturgia, culto y elocuencia, así como el salvador se servía de él en innumerables ocasiones ya hablando del misterio de su amor, ya tratando del establecimiento de su reino” (La Coronación,1928).

### **3.3 La importancia de la corona en los asuntos de la Virgen**

Una imagen puede resultar determinante o influyente para un pueblo, es así por ejemplo que, desde el cisma protestante y las luchas reformistas (Siglo XVI) la primacía de la iglesia católica influyó en la producción de imágenes como un derroche de elementos propagandísticos, para expresar su poderío y atrapar la devoción de los fieles (Anderson,1993). La sobrecarga de imágenes que presentan los templos construidos durante esta época y la enorme producción literaria que determinó el denominado siglo de oro de la literatura española, son un claro ejemplo de lo que la iglesia católica de la mano del sistema monárquico, quería lograr para entonces. Al ubicar la representación simbólica del mundo bajo influencia de la iglesia, el templo se convirtió en el centro de su operación, sin el cuál era imposible pensar en una relación con Dios: “lo que interesa desde nuestro punto de vista no es sólo la instrucción religiosa del pueblo, sino su papel en el desarrollo de la imaginación y por consiguiente, del pensamiento simbólico. La contemplación de semejante iconografía fabulosa familiariza al cristiano con múltiples universos simbólicos, religiosos y para religiosos”. (Eliade,1999, p.138)

En América, el panorama colonial no se diferenció del que se vivía en la metrópoli, la iglesia se encargó de construir un escenario propicio y significativo para iniciar el proceso de evangelización sobre la base de la persuasión a través del uso de la imagen. Una de las advocaciones religiosas con mayor aceptación en la América colonial fue la representación de la virgen María en sus múltiples posibilidades, puesto que para el mundo indígena la simbología femenina estaba relacionada a la tierra. En nuestro caso, dentro de la búsqueda de investigaciones referentes a la imagen de la madre de Dios, se ha encontrado varias publicaciones de Mireya Salgado (1997) Richard Salazar (2000), Carmen Fernández – Salvador (2010), Alexandra Kennedy (2002), Cumandá Sáenz (s.f), entre otros.

La Virgen fue acogida y adoptada por las comunidades casi sin resistencia, sus distintas advocaciones son una prueba de ello, Carmen Fernández Salvador afirma que cada una de sus representaciones fue utilizada, no simplemente, para

lograr un emplazamiento dentro del paisaje que les rodeaba, sino también, fueron estratégicamente ubicadas en lugares donde había un mayor número de presencia indígena que podía poner resistencia a la llegada del catolicismo y colonización: “A partir de 1880, los santuarios de peregrinación ecuatorianos cobran una singular y renovada importancia. Así lo atestiguan la construcción de nuevas iglesias, la proliferación de imágenes milagrosas y la circulación de innumerables textos impresos que narran la historia de diversas devociones” (Fernández-Salvador, 2008, p.55).

Muchas de estas advocaciones tuvieron su origen en la Colonia, entre las que destacan Nuestra Señora del Quinche (Pichincha), Nuestra Señora del Cisne (Loja), la virgen de la nube de Guápulo, virgen de Guayco, entre otras. Las aseveraciones de Fernández-Salvador, son compartidas por Mireya Salgado (1997) y Richard Salazar (2000), quienes ven en la figura de la Virgen un recurso fundamental para lograr la evangelización de la población indígena y el dominio colonial. Los milagros que se les atribuían para emplazarlas en estos lugares tenían mucho que ver con la cosecha, sequías o plagas de osos como en el caso del Quinche.

Como señala Fernández-Salvador, los santuarios generalmente estaban ubicados en lugares alejados de los centros urbanos más importantes, con el fin de afinar los vínculos de unión tanto económica, política y religiosamente en el territorio. Las peregrinaciones, como se había mencionado, funcionaban también como generadores de ingresos para las poblaciones que poseían la imagen sagrada, en el caso de El Cisne, no solamente su población se benefició con la presencia de la Virgen sino también Loja, poblado que acogía a gran cantidad de peregrinos que acudían a visitarla.

El 2 de febrero de 1928, el Vaticano concede el permiso de coronación de la virgen del Cisne, los preparativos de la ceremonia durarían aproximadamente dos años, durante este período, se toman diversas acciones a más de las recaudaciones y visitas a poblados que incluían la información e invitación al evento. También se desarrollaron publicaciones que a más de su objetivo evangelizador era el de instruir a los devotos sobre la virgen, sus múltiples

significaciones y milagros concedidos. Entre ellas, *La Coronación*, encargada de la recaudación permanentemente fondos para la corona, agradece públicamente a aquellos que ya han dado su contribución.

La importancia de la coronación de la virgen fue explicada desde distintas perspectivas: “La corona es un símbolo. La Iglesia siempre ha usado el simbolismo en su liturgia, culto y elocuencia, así como el Salvador servía de él en innumerables ocasiones ya hablando del misterio del amor, ya tratando del establecimiento de su reino” (La Coronación,1928, p. 5), de esta forma se introducía el tema religioso y también se demostraba la importancia que tenía la población en el marco de la construcción de la corona y su financiamiento<sup>61</sup> (Foto No. 36 y 37).



FOTO NO. 36  
CORONACIÓN DE A VIRGEN DEL  
CISNE  
J. REINALDO VACA PIEDRA  
LOJA, 1928  
A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

---

<sup>61</sup> En medio del ensayo *La corona como símbolo a través de la historia*, se dice también que: “En el siglo IV aparecen coronadas las imágenes no solo de los Mártires, sino además las de los confesores, vírgenes y demás Bienaventurados de la gloria, e introdúcese la costumbre de llevar a los sepulcros de las mismas coronas de oro, perlas y flores” (La Coronación, 5:1928). La corona también es explicada como “dice un arqueólogo cristiano que ésta costumbre se deriva del disco del sol (a disco solis videtur derivare) como enseña de excelencia y dignidad insignes” (La Coronación, 5:1928). La corona, es descrita como la mayor dignidad que puede otorgarse a la Virgen en este caso, la recompensa por los favores concedidos al pueblo lojano.



FOTO NO. 37

CORONACIÓN DE A VIRGEN DEL  
CISNE

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 1928

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

El 8 de septiembre, en medio de grandes celebraciones y de un programa de festejos que duró alrededor de una semana, se corona a la Virgen del Cisne como *Reina y Señora de todo lo creado*, distinción concedida por el Vaticano a través del Sumo Pontífice el Pío IX, la coronación es llevada a cabo en la ciudad de Loja para después en medio de una gran procesión ser llevada al Santuario del Cisne. La Corona, al final resultó de la donación de la Alcaldía de Loja, mientras que las contribuciones fueron usadas para los festejos.

Este acto que forma parte de la identidad lojana, penetró tanto en el imaginario de la población, que se evidencia en la cultura cotidiana de esta ciudad. La necesidad coronar a los “angelitos” se volvió casi un asunto transcendental, es decir, el hecho de la coronación cambió las formas de representación de toda una comunidad en un período determinado. Un fenómeno similar es el que explica Poole (2000) en su estudio sobre las tarjetas de visita o *cartes de visite* en donde sus características peculiares cambiaron los paradigmas sobre el intercambio de imágenes e influyeron en las formas de representación. Así también puede entenderse la ceremonia de la coronación en la población lojana, dónde los símbolos de la iglesia son apropiados por la comunidad y desplazados hacia diferentes aspectos de su vida cotidiana, en éste caso específico el del ritual funerario.

Si la coronación de la Virgen justamente se da a inicio de la década del treinta, la población tenía aún muy cerca el imaginario sobre lo que representaba, probablemente por esta razón se populariza el uso de las coronas en los

“angelitos”. Dadas las explicaciones y la circulación de información que representó el hecho de la coronación, el fenómeno de la Asunción estaba arraigado en la sociedad y podía ser vinculado a la tradición del velorio del “angelito” a fin de trasladar en el ritual el deseo de llegar a Dios a través de la corona, tal y como la virgen se presentaba ante ellos. Este vínculo con lo sagrado y palpable para la familia, sin embargo, no estaba al alcance de todos ¿cómo se podía acceder a la corona? ¿quién la poseía y por qué?

### **3.4 La jerarquía social del velorio: la distinción del lugar**

Pese a que hablar de la muerte de un niño, resulta un tema doloroso, para efectos de este trabajo de investigación, es necesario medir a partir de la imagen del ritual funerario, las jerarquías sociales. Como se había dicho, en algunos casos los niños más que ángeles parecen vírgenes coronadas en el misterio de la asunción. Estos niños representaban la posibilidad de interceder ante Dios por el bien de la familia o de velar por su protección. El niño, al ser considerado puro, posee la carga simbólica de santidad, en este sentido su representación visual en la fotografía evidencia una diferencia sustancial con lo que habíamos descrito en torno a la *memorial photography*.

Tal y como se representa el arte de la persuasión dentro del período barroco, ya que nada en él es gratuito y todo tiene un fin expreso, la fotografía contiene también excesos y fisuras que nos permiten interpretar connotaciones que se ocultan a simple vista, pero que a partir del ojo del fotógrafo se pueden dilucidar. Retomamos entonces lo dicho por Soulages (2005) y Dubois (2008) con respecto a la toma fotográfica que va más allá de lo que se observa, pues al ubicarla dentro de un contexto determinado, nos devela otro tipo de significados.

Roland Barthes, ayuda a pensar la imagen desde distintos puntos de vista, por un lado desde el escenario que la compone, como desde la postura del observador en tanto la imagen fotográfica no es más que conjunto enorme de signos que “significan” y que pueden ser manipulados de acuerdo a distintos contextos. Así

lo demuestra su más claro ejemplo tomado de la revista *Paris Match*<sup>62</sup> (Barthes,1972; Burke,2005). Desde esta perspectiva, la fotografía llegó a ser el medio que mayor credibilidad poseía, pero a la vez la que más engaños y manoseos puede contener, ya que todo dependerá del ordenamiento lingüístico y estructural que pueda otorgarse a los elementos que la conforman.

La imagen fotográfica, en este caso los retratos de los “angelitos” lojanos, pueden ser considerados un índice, el cuál es la representación de la conexión entre el signo y el referente real que “estuvo colocado ante el objetivo de la cámara en un momento determinado, y sin el cuál no habría habido fotografía, ya que ésta sería su huella luminosa , el sitio inmediato de su marca” (Navarrete, 2003, p.26). Este índice es el que atestiguará su existencia y el que lo diferencia de ser llamado símbolo o ícono, ya que éste tipo de signo establece con una conexión singular con su referente, ya que de una u otra forma garantiza su presencia en un momento determinado.

Esta característica de la imagen es la que ayudará a entender cómo se puede obtener ciertas características etnográficas en las fotografías de Reinadlo Vaca Piedra, relacionando e interpretado, por ejemplo la vestimenta, ubicación y varias características más para medir posiciones socio culturales y relacionarlas con el contexto local de Loja, la pose en las fotografías, es particularmente importante, “como instancia de significación del retrato visual, la pose ha sido estudiada por distintas disciplinas (...) ella constituye un poderoso elemento de connotación en el que se manifiestan, simultáneamente las políticas de la pose impuestas por el orden sociocultural en una sociedad concreta, así como el grado en que los individuos asimilan estas políticas” (Navarrete, 2003, p.27 -28) que se logra también gracias la relación permanente entre fotografiados y el fotógrafo y en la negociaciones de los mismos.

---

<sup>62</sup> Parece importante anotar el testimonio que anota Burke sobre el encuentro de Barthes con la portada de la revista: ““Estoy en la barbería” decía Barthes, “y me ofrecen un número de *Paris Match* (...) en la portada un joven vestido con el uniforme francés saluda, levantando los ojos, probablemente fijos en un pliegue de la bandera tricolor. Barthes leía la imagen – que no reproducía – como si significara “que Francia es un gran imperio, que todos sus hijos, sin distinción de color, sirven fielmente bajo su bandera” (Burke,2005,p. 219)

Desde este punto, se intenta observar sí, efectivamente, a partir de las imágenes de “angelitos” se evidencia la existencia de jerarquías sociales, a partir de las poses y de características peculiares encontradas en las fotografías. ¿Cómo se pueden leer estas relaciones o jerarquías sociales?. Se pueden elaborar conjeturas sobre la observación de la pose, los movimientos y el lugar de la toma o de la escena de la que representa. Por un lado, acorde a Bourdieu (1979): “la estética popular que se expresa en las fotografías y en los juicios sobre ellas, depende lógicamente de las funciones sociales que se otorgan a la práctica fotográfica y del hecho de que siempre se le otorgue una función social”<sup>63</sup>, es decir que cada fotografía de “angelito” lleva dentro de sí un objetivo social implícito. Mientras algunas fotografías parecen estar pensadas y realizadas dentro de un marco puramente devocional (relacionadas a escenas religiosas), otras más bien parecen carentes de recursos iconográficos que las relacionen con una carga devocional, sino que están hechas únicamente para evocar el recuerdo del niño ausente. Estos dos rasgos permitirán analizar la condición social de los fotografiados.

El Padre Cristóbal Espinosa (Espinosa,2013, entrevista), afirmó que los velorios y sus respectivos ajueres dependían de cuánto los padres estaban dispuestos a gastar por el funeral, del nivel de sus relaciones sociales, situación económica, devoción religiosa y de la condición religiosa de la familia en función del significado de salvación. Otro dato obtenido con otro sacerdote, Eugenio Hidrovo, afirmó que los niños no necesariamente debían ser llevados a la Iglesia para que se realice el ritual funerario, probablemente por esto, algunos de los velorios pueden haberse llevado a cabo en casas o en las primeras funerarias de Loja<sup>64</sup>.

---

<sup>63</sup> Aquí habría que señalar también a Deborah Poole, quién a partir de un conjunto de fotografías en los andes peruanos logra observar características especiales sobre la clase, pose, distinción y jerarquías sociales a partir de archivos fotográficos encontrados tanto en la zona como en Europa. Poole insiste en que la tarjetas de visita servían y tenían una especie de valor que generaba una economía visual en donde la imagen tenía un valor similar al del dinero.

<sup>64</sup> Hay que recalcar también que los niños no necesariamente necesitan estar bautizados para poder acceder al ritual funerario en la Iglesia, aunque si hay una diferencia de liturgias en éstos casos específicos como señala Hidrovo: “hay liturgias especiales para niños no bautizados y para niños bautizados, (...) lecturas y oraciones propias, aunque yo pienso que Dios como es infinitamente bueno, y que con o sin bautizo ellos van al cielo, con el bautizo qué mejor, pero siempre hay el bautizo de deseo de los padres, de los abuelos, e inclusive la gente conoce que en casos de emergencia, cualquier fiel cristiano



En Loja, es común que los velorios se realicen en los hogares de los familiares o amigos. En las fotografías tomadas en casas, se evidencia una disparidad con respecto a los decorados y al uso de recursos visuales para la imagen, lo que posiblemente denote un estatus económico diferenciado. Sin embargo, la selección de la iglesia como escenario para el funeral, sí determina una mayor condición social, puesto que la familia hace público su dolor y posibilita el acceso a un mayor número de personas al velorio. Adicionalmente, cumple con la finalidad religiosa que se publicita a través de esta práctica.

En la colección de J. Reinaldo Vaca, varias fotografías ejemplifican la distinción de lugar y nos permiten analizar el contexto basándonos en las categorías de físuras o exceso y en la sospecha de la representación *per se*. Es decir, determinadas en el juego de poses (que se repiten), en la tradición de la decoración y en las reglas impuestas por el fotógrafo. Al respecto, Bourdieu (1979) afirma que las reglas sociales y las formas de conducirse socialmente en un individuo son más explícitas que los sentimientos, voluntades o pensamientos “donde los intercambios, estrictamente establecidos por convenciones consagradas, se producen en la obsesión por el juicio de los otros, bajo la mirada de la opinión” además, afirma el autor, que las personas están siempre sujetas a presentar la mejor imagen de sí mismo, y están siempre dominadas por la preocupación de dar de sí la mejor imagen, la más conforme con la idea de dignidad y honor.

La sociedad en representación que queremos analizar a partir de las imágenes, tiene ciertas convenciones cuando se trata de retratar a los niños, en los cuáles hemos descubierto dos instantes: uno aquel que se enmarca en el rito religioso como tal y otro que parece haberse deslindado de la práctica religiosa. Una de las entrevistadas, tuvo una respuesta certera acerca de la jerarquización del lugar, al preguntar sobre sus perspectivas sobre la representación, distinción social del espacio y decorado respondió “es un niño que se muere y que va al cielo, es un “angelito”, en las casas grandes de la nobleza, había estos adornos

---

puede bautizar derramando agua pura en la cabecita”. (Hidrovo:2013, audio) El bautizo al parecer es el paso esencial para que los niños accedan al cielo, dentro de las creencias cristianas.

grandes que usted ve aquí (lo hace señalando las fotografías que tienen alrededor varias coronas y que están enmarcadas generalmente en las iglesias), en la clase baja, había el cofrecito y también lo vestían de “angelito”” (Palacios: 2013, audio) hay una clara alusión entonces a que sí había una distinción a partir del velorio y del ritual y los ornamentos que se ubicaban alrededor del niño.

Las representaciones y las imágenes de funerales en la Iglesia pone a este lugar como protagonista y como única intermediaria entre los hombres y el reino de los Cielos (Echeverría,2000). El templo, desde la edad antigua fue considerado como un reflejo del mundo, una copia del arquetipo celeste:

“Esta idea es probablemente una de las últimas interpretaciones que el hombre religioso ha dado a la experimentación primaria del espacio sagrado por oposición al espacio profano (...) Recordemos lo esencial del problema: si el templo constituye un *Imago mundi* es porque el mundo, es tanto que es obra de los dioses, es sagrado. (...) lugar santo por excelencia, cosa de los dioses, el templo resantifica continuamente el mundo porque lo representa y al mismo tiempo lo contiene” (Eliade,1998, p. 48)

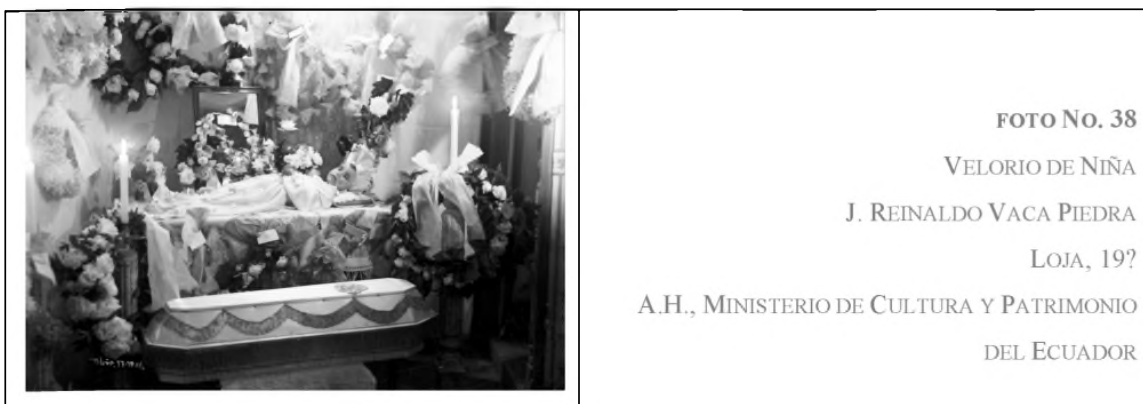
El hombre religioso como señala Mircea Eliade, no puede separarse ni pensar vivir por fuera de un mundo sagrado, porque el caos que representa vivir fuera de él le provoca terror. Así que también señala que todo tiempo litúrgico es una reactualización de “un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en un pasado mítico, al comienzo” (Eliade,1998, p. 53). Como se había señalado en el primer capítulo de ésta tesis, los ritos son básicamente una serie de actos que performa una comunidad, que le representan a la misma el paso de un estado a otro, sea este paso concretizado por un solo individuo, por la naturaleza o por toda la comunidad. La muerte en la mayoría de sociedades ha sido vista como un paso indispensable, un hecho ritual primordial dentro de la vida de cada individuo, y un acto que simbólicamente será representado como la entrada a otro mundo y la salida de este, un umbral<sup>65</sup>. Así, los ritos funerarios son indispensables y

---

<sup>65</sup> Eliade explica de forma ilustrada lo que representa el umbral en la mayor parte de sociedades y sus connotaciones ya sea con la muerte o con la vida misma: “El *umbral*” caracteriza la delimitación entre el “fuera” y el “dentro” como la posibilidad de paso de una zona a otra (de lo profano a lo sagrado) pero son las imágenes del *punte* y de la *puerta estrecha* los que sugieren la idea de *pasaje peligroso* y los que por esta razón, abundan en los rituales y las mitologías iniciáticas y funerarias. La iniciación como la muerte, como el éxtasis místico, como el conocimiento absoluto, como el judeo cristianismo, la fe equivalen a un tránsito de un modo de ser a otro y operan una verdadera mutación ontológica” (Eliade,1998, p. 132)

celebrados de distintas formas en distintas sociedades, como ya se había sugerido anteriormente<sup>66</sup>.

Un rasgo que salta a la vista es que los niños que se encuentran en la iglesia o que dan señales de aquello, poseen mayor cantidad de flores y objetos tanto religiosos como ornamentales (Foto No. 38), mientras que los niños que se encuentran por fuera parecen más bien estar escuetos de los mismos, salvo algunos casos donde los artículos religiosos que se disponen a su alrededor señalan una claro camino hacia lo sagrado o la ascensión: “la doctrina de la ascensión de las almas a los siete cielos – ya sea en la iniciación, ya sea *post mortem* – gozó de inmensa popularidad en los últimos siglos de la antigüedad” (Eliade,1964, p.119).



La sociedad americana acogió a la religión católica y a sus diversos elementos como una parte fundamental de su vida, a su vez, los religiosos que había venido a la labor de evangelización usaron por sobretodo la imagen como un método educativo y de inmersión dentro de la perspectiva religiosa: “Nos sentimos tentados a seguirla al releer los cronistas, pródigos en atisbos sobre el origen de la idolatría y el amor a las imágenes (...) sobre el poder tranquilizador de la imagen, ante las situaciones de angustia y estrés, su papel de sustituto ante el duelo, ante la ausencia” (Gruzinski,1990, p. 133). Los adocrinadores en la disciplina católica estaban claros de lo que se podía lograr a partir de una

---

<sup>66</sup> Las formas de enterrar a los muertos es una claro ejemplo de cómo las sociedades han interpretado a la muerte, por ejemplo: “En algunas civilizaciones, las urnas funerarias se construyen en forma de casa: presentan una abertura superior que permite al alma del muerto entrar y salir” (Eliade,1998, p. 131).

imagen, factor que también era conocido por los que posteriormente heredarían este arte de la perpetuación, los fotógrafos. La imagen como sinónimo de reemplazo ante lo que no está, lo que se ha perdido, se ha dejado, o simplemente imagen de lo que se desea o se anhela.

Probablemente este tipo de imagen es la que simboliza una vínculo de fortaleza y protección para quien la posea. Esta idea de reliquia es esencial para poder entender el posible significado de las fotos de “angelitos”, puesto que ellas hacen “posible la comunicación entre el cielo y la tierra (...) su contemplación permitía el acceso a todo un universo de símbolos (Eliade, 91:1999) (Foto No. 39 y 40).



**FOTO NO. 39**

VELORIO DE NIÑA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, CA 1940

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y  
PATRIMONIO DEL ECUADOR



**FOTO NO. 40**

VELORIO DE NIÑA

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 1939

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL  
ECUADOR

Si comparamos las imágenes hay un rasgo esencial, mientras la una llena el espacio con adornos y flores, la otra ubica a los familiares para complementar el espacio

Llama la atención que aquellas fotografías, realizadas en iglesias o en casas, que tienen una gran decoración y poseen variedad de recursos visuales, retratan únicamente al niño. Paradójicamente, en aquellas que no poseen excesiva decoración, el niño aparece rodeado de familiares. La explicación sencilla, probablemente, tenga que ver con el lugar desde dónde era más sencillo inscribir las imágenes o donde el fotógrafo tenía la posibilidad de realizar la toma. Si bien

en la Iglesia los decorados pueden ubicarse de formas más pomposas, no todas las casas ofrecían estas mismas posibilidades. También puede haber intervenido el costo, si bien, ninguno de los informantes recuerda el precio de los ajuares, ni de la fotografía, debe haber tenido algún tipo de variación si la imagen del niño quería hacerse con ajuar, catafalcos o coronas, que sin ellos.

Sin embargo, dados los escenarios en los que Vaca Piedra se desenvolvía y observando la prolijidad de sus composiciones, nos atreveríamos a decir que las fotos de “angelitos” en los que la familia rodea al niño, tienen que ver con una finalidad puramente estética, de composición fotográfica. Es decir, al no tener recursos visuales que rellenen la composición, el fotógrafo se valía de los miembros de la familia para completar así el escenario visual. Esto determina la autoridad de que representa el fotógrafo con respecto a la decisión de cómo tomar la fotografía y cómo ubicar los recursos visuales (Foto No. 41 y 42).

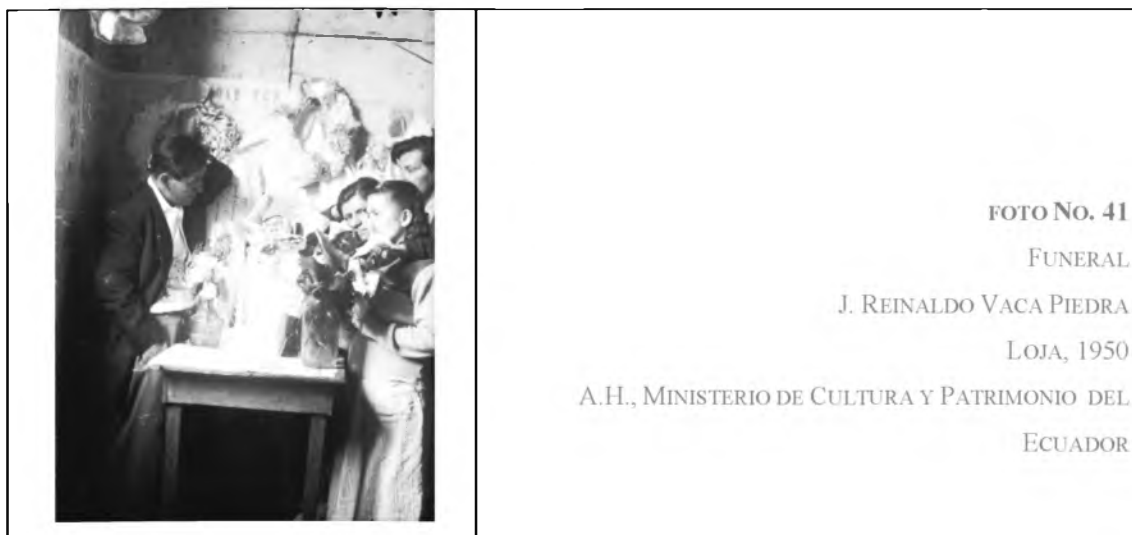




FOTO NO. 42

RETRATO DE NIÑO DIFUNTO

J. REINALDO VACA PIEDRA

LOJA, 1939

A.H., MINISTERIO DE CULTURA Y PATRIMONIO DEL

ECUADOR

Por otro lado, si leemos la fotografía fuera del contexto de la colección, pensaríamos que las que involucran a los familiares tienen una finalidad rememorativa más íntima y mucho más ligada al seno familiar. No obstante, entenderíamos que todas las fotografías tienen un grado de cercanía y emotividad con el fotografiado, pero en distintas posibilidades de recursos. Todo dependerá de los circuitos donde hayan circulado y bajo qué parámetros (Poole,2000). En la mayor parte de entrevistas hechas a los informantes<sup>67</sup> todos recuerdan haber visto fotografías de “angelitos”, hubo inclusive una informante que sacó una fotografía, de la que afirmó que sus suegros la guardaban de forma devota, como imagen sagrada (foto No. 43).

---

<sup>67</sup> En la entrevista con el Padre Hidrovo también pudimos recavar información sobre los “angelitos” el sacerdote al ver las imágenes señaló: “yo también tengo fotografías de hermanos pequeñitos fallecidos” a Hidrovo, no solo se le murió un hermano sino tres, una varón y una mujer “guardamos la foto en el álbum familiar, sobretodo de uno, de los otros dos no, del que se llamaba Carlos Milton” al parecer la foto que más se conservaba era la del mayor de todos los hermanos “mi mamá narra ciertas cosas, porque el más grandecito ya había estado hablando, y que de la noche a la mañana amaneció muerto, la mitad negro, la mitad bien, jugó en una quebradita de agua y no se sabe que pasó?”. La muerte infantil abre miles de interrogantes, la idea de la pureza del niño acompaña a realizar afirmaciones como esta: “ya hubiera querido morirme yo de pequeñito, entre más se vive, más deuda, en cambio un niño, se va directo al cielo”. (Hidrovo:2013, audio)



FOTO NO. 43  
HIJOS DEL SEÑOR MANUEL CARRIÓN Y ROSARIO  
OCAMPO  
LOJA. 1961  
ARCHIVO PARTICULAR

### 3.3 De la protección y otros intercambios

En este apartado se pretende analizar las formas de representación, tomando como herramienta su circulación. Esto nos puede dar una idea clara de lo que representan los niños dentro del imaginario del pueblo lojano católico. Según Stuart Hall “los signos visuales son signos icónicos. Esto es, tienen en su forma cierta semejanza con el objeto, persona o evento al cual se refieren. Una fotografía de un árbol reproduce algunas de las condiciones actuales de nuestra percepción en el signo visual” (Hall, 1997p.7), en verdad se puede afirmar que, sin importar que los niños representen a un ángel o una Virgen, poseen una connotación religiosa a su alrededor, pero sobretodo tienen implícita una idea de intersección en pos de la protección:

“El infante está considerado libre de pecado original y por lo tanto, su muerte prematura lo convierte en un mediador ante el Padre Eterno respecto de sus padres y parientes cercanos” (Manns, 1987:95 en Cerruti et al., 2010, p.11).

Esta mediación con lo sagrado es la que hace pensar que fue su carácter religioso las que las puso en un circuito específico de oferta y demanda. Esta afirmación puede respaldarse con lo que señala Appadurai (1986), quien explica que para que un objeto pueda entenderse como mercancía debe tener un valor de uso social que solamente puede ser agregado por el hombre<sup>68</sup>. Además

---

<sup>68</sup> En un largo análisis de lo que significa la mercancía y cómo han ido variando sus características acorde a la época, Appadurai rescata lo que Marx afirmaba desde El Capital: “De acuerdo con su formulación, a

podríamos añadir que para la época, Loja era una ciudad conservadora y apegada a la fe católica (Espinosa: 2012, entrevista)<sup>69</sup>, lo cual logra que la representación de angelitos tenga un mercado fotográfico y religioso.

Hay que entender que hay una multiplicidad de significados que pueden entenderse a partir de las devociones de una localidad particular, así las imágenes religiosas no solo deben verse como un objeto de culto ya que “expresan postulados, valores y discursos institucionales, (...) además acogen la interpretación y los sentidos de una colectividad que depositará en ellos, como en un recipiente, sus demandas y sentimientos, sus aspiraciones y deseos, subjetividades y exigencias propias de la vida cotidiana en el contexto de la ciudad y sus dinámicas” (Cabrera Hanna, 2007, p. 21). Estos valores religiosos de la ciudad de Loja se suman a que J. Reinaldo Vaca es recordado como un católico comprometido y militante, no simplemente por sus allegados sino también por su familia “bien católico era papacito” (Vaca: 2013, audio). Tanto él como sus imágenes fueron un vehículo para conseguir protección y la demanda sobre ese tipo de fotografías pudo haber generado un mercado a partir de este imaginario o creencia milagrosa. Si la tradición del velorio del “angelito” generó una demanda de insumos (bienes y servicios) se pudo haber instaurado un mercado en donde la transacción pudo haber sido una especie de trueque según lo que Appadurai explica:

“El trueque, como una forma de comercio, vincula pues el intercambio de mercancías a circunstancias sociales, tecnológicas e institucionales muy distintas. En consecuencia, el trueque puede verse como una forma especial de intercambio mercantil; una forma en la cual, por diversos motivos, el dinero no desempeña ningún papel o uno completamente indirecto (...) En apariencia, el trueque es la forma del intercambio mercantil en la que la circulación de cosas está más divorciada de las normas sociales, políticas y culturales. Con todo, dondequiera que se disponga de evidencias, la determinación de qué puede trocarse, dónde, cuándo y entre quiénes, así como qué conduce a la demanda de los bienes del "otro", es una cuestión social” Appadurai, 1986, p.26).

---

fin de producir no meros productos sino mercancías, el hombre debe producir valores de uso para otros, valores de uso sociales (Marx 1975: 50). Esta idea fue comentada por Engels en un paréntesis que introdujo en el texto de Marx: "Para transformarse en mercancía, el producto ha de transferirse a través del intercambio a quien se sirve de él como valor de uso" (Marx 1975: 50)." (Appadurai, 1986, p.23).

<sup>69</sup> Entrevista hecha a Carlos Espinosa, profesor de FLACSO en marco de la realización de la de tesis



A través de este tipo de trueque, se otorgó valor a la imagen, que a su vez generó un circuito que perfilaba otros círculos específicos de mercado (floristas, costureras, entre otros)<sup>70</sup>. El posible trueque se daba alrededor de una fotografía entendida como mercancía con grandes dotes significativos y vocativos. Esta imagen representaba un intercambio sentimental entre el que hacía y el que recibía la foto. Esto parece asimilarse, por ejemplo, al billete emocional del que habla Poole (2000) cuando asegura que las tarjetas de visita representaban también una forma de intercambio y hasta ascensión social. Dentro de la etnografía realizada las fotografías tienen un valor simbólico sin precedentes para el que las observa, el obtener la foto y conservarla significaba atesorar una estampita familiar<sup>71</sup>.

Tanto el ritual como el niño, perpetuados en una toma fotográfica pudieron adquirir una valor social y de uso, transformándose en un objeto mercantil. Por sórdida que pueda sonar esta afirmación, el niño al volverse imagen adquiere otro tipo de características, en el caso de los niños que intentan ser “angelitos” los infantes dejan de estar ligados al recuerdo y adquieren una connotación de

---

<sup>70</sup> Dentro del trabajo realizado en la ciudad, se ubicó una funeraria que exhibe ataúdes blancos para niños pequeños. El negocio tiene ya varias décadas de historia y trayectoria, al preguntar específicamente por los cofres mortuorios: “Hay en tres tamaños, para niños recién nacidos, de meses, de un año y de tres años, todos tienen los mismo adornos”. Todos son blancos, pulcros, Eliade señala que “en algunas civilizaciones, las urnas funerarias se construyen en forma de casa, presentan una abertura superior que permite el alma del muerto entrar y salir”. (Eliade, 1998, p. 131) Los ataúdes que están contruidos a una vieja usanza, “bajo medidas y como los hacía Don Carrión, el dueño del almacén, son especiales, porque son para los niños chiquitos”, al observar las fotografías de “angelitos” la dependienta responde: “para estos niños mismo se hacían los ataúdes que tenemos aquí”. ¿Y la vestimenta? “la verdad no sé si les sigan vistiendo así, porque nosotros solo vendemos mortajas”, las mortajas son vestimentas con las cuales se envuelve un cadáver antes de enterrarlo, “las que tenemos aquí son las de San Francisco”, saca de un armario un atuendo franciscano, que incluye un rosario, una cruz y una cuerda, “pero estas son para mayores. las otras ya no se hacen, hay alguna gente que consigue éste tipo de vestimenta en tiendas de artículo de Navidad, aunque dicen que con el ataúd dicen que basta”. (Figuerola:2013, entrevista) De esta forma se puede ver que sí existía un mercado accesorio específico para los “angelitos”.

<sup>71</sup> En una de las entrevistas realizadas pudimos observar el carácter emotivo y sentimental que pueden llegar a tener las imágenes uno de los informantes (Leonardo Maldonado) mientras observa las fotografías dijo recordar a su hermanita, aunque afirma que en ese caso no había foto. Eso sí, recuerda una fotografía en especial, que le perteneciera a su primo. Recuerda que al morir pidió ser enterrado junto con sus fotografías, entre ellas había una de un “angelito”: “era como ponerle la vida en la caja”. Leonardo se queda pensativo y pasa una y otra vez las imágenes “qué lindas”, me dice por último, “igualitas a mi ñañita”. (Maldonado:2013, audio) No se percibe en él ningún rastro de miedo, de extrañamiento, es como si al ver las imágenes volviera a recordar a su hermanita, a su “angelito”.

elemento de devoción<sup>72</sup>, similar al sentido simbólico de las estampillas, reliquias, rosarios, entre otros objetos<sup>73</sup>.

Efectivamente, al considerar a estas imágenes como un objeto, inscritas en un circuito determinado, se cree que tenían un valor de uso y un valor de intercambio, no entre individuos, como un objeto intercambiable que denota status o jerarquía social, sino más bien entre fotógrafo y familiares para alcanzar un ideal de salvación o de protección divina. La imagen pudo servir como una especie de *chiringa* tribal del que habla Durkheim: “Según Spencer y Gillen el *chiringa* serviría de residencia al alma de un antepasado y sería la presencia de esta alma lo que le conferiría sus propiedades. Otros la explican como una imagen del cuerpo del antepasado o su cuerpo mismo, sentimientos que genera el antepasado los que recaerían en el objeto material volviéndolo un fetiche” (Durkheim, 1993, p.213). La fotografía pasa a ser un fetiche entre la familia y el fotógrafo, fetiche que otorgó un ideal de salvación, muy común en sociedades conservadoras, apegadas a la tradición religiosa y que buscaban inexorablemente el perdón y la entrada al reino de los cielos.

Este tipo de salvación o protección que se le otorgaba al niño era bien conocida por Vaca, ya que él también perdió una niño pequeño, su hijo Javier Reinaldo murió en las manos de una de sus niñas<sup>74</sup> (Vaca:2013, audio). La familia dice que él también tenía una foto del niño ataviado de esa forma, la imagen la guardaba el propio fotógrafo, luego de la muerte de su esposa; ahora está en

---

<sup>72</sup> “Las devociones populares no están localizadas solamente en las iglesias sino que tienen el poder de convertir espacios cotidianos de trabajo en lugares sagrados, ya sea con imágenes que los acompañan todos los días, o celebrando fiestas y procesiones en honor de sus santos y vírgenes protectoras.” Museo de la Ciudad, 43:2003).

<sup>73</sup> “Vamos a abordar las mercancías como cosas que se hallan en una situación determinada, la cual puede caracterizar muchos tipos distintos de cosas, en diferentes puntos de su vida social. Esto significa centrarse en el potencial mercantil de todas las cosas, en lugar de buscar inútilmente la distinción mágica entre mercancías y otros tipos de cosas. representa romper con la perspectiva marxista de la mercancía, dominada por la producción, y retomar su trayectoria *total*, desde la producción hasta el consumo, pasando por el intercambio/distribución” (Appadurai, 1986, p.29)

<sup>74</sup> Al respecto su nieto, Paúl Vaca señala: “cuando yo vi las fotos, me impresionó, porque pensé que era mi tío que falleció de 3 o 4 años y era mayor a mi papá”, el dato del nieto de Vaca Piedra, es sustancial al parecer el fotógrafo tenía un vínculo emocional especial con este tipo de representaciones, Vaca perdió un hijo, sabe la importancia del retrato y del símbolo protector y sagrado del niño.

manos de una de sus hijas mayores Nelly<sup>75</sup>. Aunque no se ha podido recabar datos sobre el costo de una fotografía de ésta índole, la mayor cantidad de informantes por no hablar de todos, dan a las imágenes un alto valor emocional<sup>76</sup>.

Una protección o conexión sagrada bien conocida por el fotógrafo al ser el protector de una imagen equivalente, es probable, que esta sea una de las razones por las cuales se haya cuidado tanto el trato de este tipo de representaciones y la razón por la cual se hayan encontrado tal cantidad de imágenes en el archivo de Vaca Piedra.

Entonces, yo (como fotógrafo) tomo una fotografía al niño vestido como angelito, le otorgo a la imagen una carga significativa enorme: la vuelvo una estampa religiosa que le señalará un camino de protección. Usted (como familia) obtiene su amuleto de salvación y a través de este yo cumplo con mi labor de buen cristiano.

---

<sup>75</sup> Nelly Vaca se encuentra en un delicado estado de salud, por lo que su familia ha preferido que no la entreviste.

<sup>76</sup> Las cascadas de memoria a las que estamos apelando se refieren a los recuerdos que logra despertar una sola imagen, en el trabajo de campo realizado no fueron pocos los que recordaron a amigos, hermanos o cercanos vestidos a la usanza. El Padre Hidrovo quien había perdido varios hermanos a edades tempranas (de uno sólo se había hecho el retrato como “angelito”). El sacerdote repasaba una y otra vez las fotografías, como si el recuerdo de su hermanito fotografiado estuviera siempre presente, como si las fotos le abrieran un dique de recuerdos, en donde, no hay asombro, hasta que por fin logró decir: “igualita esta foto a la de mi hermanito, ojala mi mamacita la siga conservando” (Hidrovo:2013, audio)

## 4 CAPÍTULO CUARTO

### Conclusiones

*En su libro La Guillotin et l'imaginaire du Terreur, Daniel Arasse establece una conexión entre el acto de tomar una fotografía y la acción de la guillotina. Ambos son veloces, y ambos realizan un corte: tomar una foto es recortar un pedazo de realidad. Pero la decapitación no es un corte menor. Es un adiós al cerebro, un adiós a la razón y a la vida humana como la conocemos. Una eliminación de lo que tradicionalmente hemos considerado la sede, la fuente, la ventana hacia la conciencia e identidad humana.*

*Salvador Olgún, Beyond Horror: Taking Pictures of the dead in México*

El parafraseo que logra Olgún parece esencial en este punto, la fotografía capta un momento, un corto espacio temporal que intenta ser el reflejo de la identidad, la conciencia de todo lo que se representa en ella. ¿Qué hay más allá? Es esta la premisa que ha dado lugar a esta tesis, leer a partir de la fotografía características de representación, cargas simbólicas, iconográficas y emocionales, así como, mercados accesorios a las imágenes, es decir ir más allá del instante captado. Observar cómo este meticuloso corte, plasmado en la toma fotográfica tiene un responsable directo, el fotógrafo, quien logra cristalizar sus propias creencias, convenciones e identidad en las imágenes.

Esta investigación pretende ser una contribución a los estudios de análisis de imagen, sobretudo a aquellos que tomen como base a las fotografías históricas. También puede catalogarse como un primer intento en el Ecuador, por ahondar en el tema de la fotografía *post mortem*, y servir como un inicio para generar muchos otros trabajos académicos que develen nuevas preguntas e hipótesis sobre este tópico.

El trabajo que se realizó utilizó principalmente como base los conceptos desarrollados por Deborah Poole en quien se encontró el sustento necesario para establecer los parámetros sobre los cuales se ha conceptualizado esta tesis. Para comprender las formas de representación de la comunidad lojana fue necesario entender como funcionaba la economía visual, los excesos y las fisuras en las imágenes y sobretudo las cargas emotivas y sentimentales con las que puede cargarse a la fotografía. Además, sus circuitos de circulación fueron claves para interpretar cómo pudieron moverse las imágenes dentro de la comunidad y los mercados accesorios relacionados a ellas.

Se debe mencionar la importancia del archivo de J. Reinaldo Vaca, como eje transversal de toda la investigación, sin los datos relacionados a su praxis fotográfica habría sido imposible entender como el fotógrafo fue adquiriendo parámetros y peculiaridades a la hora de representar y de ubicar a los fotografiados. Sin duda, el operador en este punto es crucial, ya que gracias al mismo se puede leer un contexto específico y los paradigmas de representación de una sociedad.

La imagen y la muerte son dos categorías fuertes de análisis que han estado permanentemente ligadas, una de las primeras frases que llamó la atención al empezar la redacción de esta investigación fue la relacionada con la imagen y el culto a la muerte ligado a ella: “El nacimiento de la imagen está unido desde el principio a la muerte. Pero si la imagen arcaica surge de las tumbas, es como rechazo de la nada y para prolongar la vida. La plástica es un terror domesticado. De ahí que, a medida que se elimina a la muerte de la vida social, la imagen sea menos viva y menos vital nuestra sociedad de imágenes” (Debray, 1994, p. 19). Hay razón en esta afirmación, cada vez encontramos más imágenes, pero menos vitalidad en las mismas, hay más fotografía y videos, que dan como resultado menos contacto social. Si a lo que afirma Debray, añadimos lo que señala Barthes sobre el instante muerto al que se refiere la fotografía, podremos decir que la imagen revive, pero no de las mismas formas ya que el tiempo no es recuperable. La imagen hace perdurable, vuelve visible lo invisible, pero sobretodo alarga el recuerdo y contiene memoria. La muerte y la imagen, al menos en esta investigación, nos abren una puerta para la reconstrucción histórica del accionar de un pueblo, traducido en el ritual funerario de los niños lojanos.

El ritual, a su vez se vuelve una clara representación de las convenciones y modos de operar de una comunidad. En el caso de la muerte específicamente, el rito funerario será siempre interpretado bajo parámetros específicos, particulares y significativos de cada sociedad. En el trabajo de campo se pudo constatar que los lojanos asumen el ritual funerario del “angelito” de formas distintas y características, probablemente debido a que el ritual ha sido transformado y asimilado, logrando un sincretismo interesante que mezcla características comunes con rasgos propios de la región. Poses, escenarios y actos que acompañan al ritual tienen una singularidad en la población lojana que

resultan contextuales a la zona y a sus formas de efectuar la práctica funeraria<sup>77</sup>, logrando así constatar que efectivamente el velorio y sus formas de representación en este caso la fotografía, dependen del lugar de inscripción y toman características peculiares, al menos en lo que se refiere a Loja.

En el caso lojano, la ciudad y el campo brindan singularidades distintas, distinguiéndose para esta investigación la toma fotográfica en la urbe, sin embargo, este aspecto es directamente proporcional al acceso, factor decisivo para el consumo fotográfico. En Loja, el ritual se ha situado preferentemente en Iglesias, mientras que los funerales de los niños en los pueblos cercanos a la ciudad, se hacían acompañadas de celebraciones y bailes y estaban enmarcados en los hogares. Es decir en las áreas urbanas el contacto con el fotógrafo era más asequible y rápido.

La ciudad fue la encargada de emplazar la costumbre del retrato fotográfico, sea desde una perspectiva de recuerdo, en forma de protección o administrándole cierto potencial de intersección con lo sagrado. Más allá de la tristeza por la partida del niño, al parecer hay una cierta alegría provocada por las significaciones con las que se le carga al infante al momento de su muerte. A través de la fotografía, la población lojana obtiene y atribuye a la imagen más que un simple significado de recuerdo, sino también lo vuelve un símbolo icónico fortísimo que da cuenta de su historial católico y de convenciones sociales generadas alrededor de símbolos eclesiales y de sus formas de enfrentar la pérdida.

Los niños son proferidos con características y particularidades relacionadas a la intersección divina o con la protección familiar, ambas características de ángeles o de la propia Virgen dentro del imaginario católico. El ritual funerario, en el caso de los “angelitos”, por tanto, está relacionado iconográfica y simbólicamente a la Ascensión de María a los Cielos o del paso que pueden realizar los ángeles del cielo a la tierra como intercesores o mensajeros de Dios.

---

<sup>77</sup> “hay familias que acostumbran a velar así a los niños cuando mueren de blanco y en caja y en ataúd y otros vestidos sobre mesas o camas, yo sí he visto y he participado en la ceremonia pero no nos hemos tomado las fotos (...) en los pueblos en donde generalmente voy, es muy religioso, yo soy de Chuquiribamba, ellos les velaban con fiesta, pero bueno yo ya no he vuelto hace tiempo y aquí las relaciones en Loja, son distintas, me imagino que por eso aquí más bien les vestían y no les hacían fiesta, además de que aquí eso se hace en la Iglesia” (Aguinsaca:2013, audio)

Como se ha dicho, una de las escenas religiosas que se representan continuamente dentro de las fotografías *post mortem* es sin duda, la ascunción de la Virgen. Se ha relacionado este hecho con La Coronación de la Virgen, que fuera el suceso que marcó a la población y que resultó determinante para analizar ciertos hechos asociados a las poses de las fotografías y los elementos que se usan dentro del cortejo funerario. Este acápite de la investigación es fundamental porque se relaciona la visión del fotógrafo con un hecho particular que puede lograr un cambio dentro de la praxis social y los paradigmas de una comunidad determinada, así como también influir de manera definitiva en las formas de representación.

Al fotografiar y cubrir un evento como la Coronación, Javier Reinaldo demuestra que los fotógrafos locales son decisivos al instante de mostrar los hechos que le son importantes a la comunidad de dónde provienen y que habitan. Si a esto se agrega la posterior ubicación de las niñas en su cortejo fúnebre asemejándose de vírgenes coronadas, se puede dilucidar cuán importante es la santa madre de Dios para la organización social y cómo su protección se vuelve básica en la vida de los lojanos. Que en las fotografías se halle tan presente la imagen de la Virgen es porque la sociedad lojana le confiere poderes relacionados con la armonía y estabilidad de su pueblo y la vincula con la buena o mala suerte que tenga la comunidad.

Dentro de éste acápite es necesario mencionar que la representación es esencial ya que se crearon los mercados accesorios necesarios para poder hablar de un complejo sistema de economía visual, donde la fotografía generaba las necesidades para que se produzcan ajuares, coronas y demás accesorios que acompañaban al niño en el velorio. De esta manera era más fácil que las imágenes tengan un circuito determinado y generen un mercado específico, muy relacionado de nuevo con las preferencias religiosas de Loja.

Javier Vaca Piedra no sólo será el responsable de una variedad enorme de retratos *post mortem*, sino de un sinnúmero de fotografías que permiten analizarlo como el intermediario para conocer cómo funcionaban las convenciones sociales y las negociaciones entre las distintas clases sociales para cuestiones del recuerdo y el ritual. Siendo así, el fotógrafo es el mediador entre la comunidad y lo que queda a la posteridad de ella.

Al aprender a partir de poses europeas, Javier Reinaldo asimiló estas formas de ver para su propia comunidad. A partir de las entrevistas también hemos podido concluir que el fotógrafo no sólo arreglaba a sus clientes sino que también preparaba cuidadosamente el escenario con el cuál iba a fotografiarlos, cuidando así la pose: “mi suegra me contaba que seguía los manuales y que ella le ayudaba, (...) entonces cuando iban las personas al estudio, las arreglaba, tenía muy buen gusto para las poses”. Así, probablemente lograba que los fotografiados puedan ascender socialmente o que se demuestre lo bueno o el porvenir que gozaba la familia para la época (Bourdieu, 1976; Poole,2000).

La modernidad tampoco se le escapa al fotógrafo y sus imágenes se vuelven instrumentos para posicionar a su ciudad en el discurso del progreso, al ser el único fotógrafo era llamado permanentemente para dejar a posteridad las obras que se estaban haciendo para la ciudad y que generalmente estaban relacionadas con la higiene, el ornato o las mejoras en la ciudad. Vaca Piedra no desaprovechó ésta idea clave, hay gran cantidad de sus fotos que adornan no solo los diarios de la época sino que también reposan en las paredes de cafeterías y establecimientos lojanos que hablan o son testimonios del cambio generado en la ciudad a partir del Siglo XX.

Otro de los puntos que se pudo constatar a partir de las fisuras de las imágenes, fue el carácter evocativo, sagrado y protector que representan y que provocan las fotografías *post mortem* de Vaca Piedra. A su vez, las mismas, pueden ser categorizadas como billetes sentimentales porque la gente los guardaba o conservaba esperando una suerte de protección o salvación a partir de la imagen, una intersección a partir de la pureza que representa el niño y del juego con su ajuar funerario.

Esta investigación, no pudo enfrentar la búsqueda de familiares ni logró dar nombres propios a los niños, este tipo de información se perdió entre el fotógrafo y los familiares imposibles de rastrear al no tener a la mano los pies de fotos<sup>78</sup> de las fotografías originales. Quedan pendientes las preguntas sobre quiénes aún conservan en sus álbumes las fotografías y cómo estas familias particulares los recuerda actualmente.

---

<sup>78</sup> Como se había mencionado la Universidad Técnica Particular de Loja se negó a abrir el archivo donde constan los archivos originales de J. Reinaldo Vaca.



La información recopilada a partir de los demás informantes, sin embargo, nos ayudó a dilucidar cómo las imágenes si despiertan procesos de memoria y desentierran recuerdos, las comunidades en sus archivos y álbumes familiares guardan micro historias que ayudan en la reconstrucción de ciertos hechos, estos micro cosmos ayudaron a comprender cómo se manejaba el ritual funerario, los mercados accesorios al mismo, cómo se negociaban las poses y los escenarios, el trueque implícito de fe contenido en una fotografía *post mortem* y cómo una persona a partir de la técnica fotográfica capturó una particular forma de tradición funeraria que refleja el accionar simbólico de una comunidad.

Si bien se han logrado aclarar la mayor parte de preguntas que se hicieron al principio y en el transcurso de esta investigación, quedan abiertas las suficientes puertas para emprender nuevos enfoques y nuevas preguntas sobre la fotografía *post mortem*, una de ellas por ejemplo es la diferencia entre el área urbana y rural. Otra de las interrogantes es sí en las poblaciones indígenas se llega a algún tipo de sincretismo con el ritual y si hay fotografías que respalden estas preguntas. Por otra parte la práctica del velorio del “angelito” se halla presente en todo el territorio ecuatoriano, sería interesante buscar las fuentes necesarias para observar si en todo el territorio se repiten las características de representación y quiénes eran sus artífices. Probablemente se descubran nuevos caminos, nuevas hipótesis y metodologías para lograrlo, el camino está ya abierto.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, R. (2008). El Descubrimiento de América No Sucederá: Latinoamérica como Parodia, *No Sabe/No Contesta: Prácticas Fotográficas Contemporáneas en América Latina*, Buenos Aires, Arte por Arte
- Álvarez, G. Bedoya, M. Hidalgo, A. 2002. *Umbrales del Arte en el Ecuador*, Quito, Banco Central del Ecuador
- Aceves, G. (1998). Imágenes de la inocencia eterna, El arte ritual de la muerte niña, *Artes de México*, 15, México, Refosa, p.57-50
- Álvarez, C. Buxó i Rey, J. Rodríguez Becerra, S. (1989). *La religiosidad popular: antropología e historia*, Barcelona, Anthropos
- Álvarez, C. Buxó i Rey, J. Rodríguez Becerra, S. (1989). *La religiosidad popular: vida y muerte*, Barcelona, Anthropos
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México, Fondo de Cultura Económica
- Andrade. X. y Zamorano. G. (2012). Antropología Visual en Latinoamérica: Presentación del dossier en Dossier Antropología Visual en Latinoamérica, *ICONOS*, 42, Quito, FLACSO
- Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas: perspectiva cultural de las mercancías*, Cambridge, Cambridge University Press
- Barthes, Roland. (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la Era de la Reproductibilidad Técnica*, Quito, Rayuela Editores
- Belting, H. (2002). *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz Editores
- Bourdieu, P. ed. (1979). *La fotografía: un arte intermedio*, México, Nueva Imagen
- Bourdieu, P. (1991). *El sentido práctico*, Madrid, Taurus
- Bedoya. M. Novillo. V. Y Salazar. B. (2011). *El oficio de la fotografía en Quito*, Quito, Museo de la Ciudad, Series de Documentos No. 17
- Bedoya. M. (2010) *Estudio par el Centro Interactivo de la Asamblea Nacional, Quito*, Asamblea Nacional
- Burke, P. (2005). *Visto y no visto*, Barcelona, Crítica
- Cadwallader, J. (2008). Spirit Photography Victorian Culture of Mourning, *Modern Language Studies*, 37 /2, North Carolina, University of North Carolina

- Cabrera, S. (2007). “Yo Reinaré” Cultura, Identidades y Memoria en la Devoción al ‘Divino Niño’ en Quito”, Tesis de Maestría, Quito, UASB
- Cerruti, A. y Martínez, A. (2010). El velorio del angelito. Manifestación de la religiosidad popular del sur de Chile, transplantada en el territorio del Neuquén, (1884-1930). *Scripta ethnologica*, 32, Buenos Aires
- Coronel, V. (2010). *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación Ecuatoriana*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador - FLACSO
- Cuarterolo, A. (2006). La muerte a cinco columnas: fotografía mortuoria de personajes públicos en el Río de la Plata en Historias de la Ciudad, *Historias de la Ciudad*, 35, Buenos Aires
- Chiriboga, L. y Navarrete, J. (2003). *Vecinos: fotografía de Fernando Zapata*, Quito, Taller Visual
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Editorial Gedisa
- Costa, F. (1945) *Informe que presenta el Sr. Dn. Francisco Costa, Presidente del I. Concejo Cantonal de Loja, acerca de las labores desarrolladas en el periodo de junio de 1944 a noviembre de 1945*, Loja, Imprenta Universitaria
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA:MIT
- Debray, Régis. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós
- Domínguez, L.A. (1960). *Velorio del Angelito*, Caracas, Ediciones del Ejecutivo del Estado de Trujillo
- Durkheim, E. (1993). *Las formas Elementales de la Vida Religiosa*, Madrid, Alianza Editorial
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*, México, Ediciones Era
- Eliade. M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*, Fondo de Cultura Económica, Barcelona, Paidós
- Eliade. M. (1964). *Tratado de historia de las religiones*, Barcelona, Paidós
- Eliade. M. (1999). *Historia de las creencias y las ideas religiosas III: de Mahoma a la era de las Reformas*, Barcelona, Paidós
- Eguiguren Burneo, J. comp. (2010). *Imágenes de Loja: fotografías de Reinaldo Vaca*, Quito, Consejo Nacional de Cultura

- Fernández-Salvador. C. (2008). “Siguiendo el camino del peregrino: como imaginar una geografía cristiana y moderna (1880- 1910)” en Kennedy. A. (comp.) 2008 *Escenarios para una Patria: paisajismo ecuatoriano (1850-1930)*, Quito, Museo de la Ciudad
- Fortuny, N. (2011). Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 17, Santiago
- Freud, S. (1998). “Duleo y melancolía”, *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores
- Gallardo Moscoso, H. (1978). *Presencia de Loja y su Provincia*, Loja, Casa de la Cultura Ecuatoriana
- García, J. 1989. “El contexto de la religiosidad popular” en Álvarez, C. Buxó i Rey (ed.) *La religiosidad popular: antropología e historia*, Barcelona, Anthropos
- Guerra, D. (2010). Con la muerte en el álbum: La fotografía de difuntos en Buenos Aires durante la segunda mitad del siglo XX, *TRACE*, 58, Buenos Aires
- Guerra, D. Souto, F. y Vessuri, A. (2004). *¿Angelitos a la europea? Fotografía y muerte infantil en la Argentina del Siglo XIX*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”
- Grandin, G. (2004). Can the Subaltern be seen? Photography and the Affects of Nationalism. *Hispanic American Historical Review*, 84, Durham
- Gruzinski. S. (1990). *La Guerra de las Imágenes: De Cristóbal Colón a “Blade Runner”*, Barcelona, Paidós
- Gallegos, G. (1924). La nobleza, *Erranzas*, Librería e Imprenta La Reforma, Loja
- Goetschel, A. (2010). “Las paradojas del Liberalismo y las mujeres: coyuntura 1907 – 1909” en Coronel, V. (comp.), *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación Ecuatoriana*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador - FLACSO
- Hopkinson, A. (2001). *Martin Chambi*, London, Phaidon Press Limited
- Herrera, G. (2010). “El Congreso católico de mujeres en 1909 y la regeneración de la nación” en Coronel, V (comp.), *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación Ecuatoriana*, Quito, Ministerio de Cultura del Ecuador - FLACSO
- Jaramillo Alvarado, C. (1920). *Loja Contemporánea*, Loja
- Jaramillo Alvarado, P. (1974). *Crónicas y documentos al margen de la historia de Loja y su Provincia*, Guayquil, Casa de la Cultura Ecuatoriana

- Jáuregui, J. (2002). Los ritos de paso en la actualidad, *Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, 68, México, Nueva Época
- Kuhn, A. (2007). Photography and Cultural memory: a methodological exploration, *Visual Studies*, 3, sc
- Kingman, E. (2006). *La Ciudad y Los Otros, Quito 1860-1940: Higienismo, Ornato y Policía*, Quito, FLACSO
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, London, Sage Publications
- Lagache, D. (1977). “El trabajo del duelo. Etnología y psicoanálisis”, *Las alucinaciones verbales y trabajos clínicos 1932 - 1946*, Buenos Aires, Paidós
- Lewis, O. (1963). “Nuevas observaciones sobre el “continuum” folk-urbano y urbanización, con especial referencia a México” en Bassols, M; Donoso, R & Massolo, *Antología de la sociología urbana México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México
- Lévi Straus, C. (1996). *Saudades do Brasil: A photographic memoir*, Washington, University of Washington Press
- Mâle, E. (1952). *El arte religioso*, México, Fondo de Cultura Económica
- Manguashca, J. (1994). *Historia y Región en el Ecuador, 1830 – 1930*, Quito, Corporación Editora Nacional
- Marí. A. (2005). *Tumbas, criptas, cementerios y otras formas de recogimiento en Seis miradas sobre la muerte*, Barcelona, Paidós
- Mora. G. (2008). *Pío Jaramillo Alvarado, Pensamiento histórico, político y social*, Quito, Corporación Editora Nacional – banco Central del Ecuador
- Morcate, M. (2012). Duelo y fotografía post mortem. Contradicciones de una práctica vigente en el Siglo XXI, *San Soleil*, No. 4, 168-181
- Morton, C. y Edwards, E. (2009). “Introduction”. *Photography, Anthropology and History, Expanding the frame*, Ashgate, Farnhame
- Olgún, S. (2012). Beyond Horror: Taking Pictures of the dead in México, *San Soleil*, No. 4, 182 -195
- Orellana, M. (1990). Versos por Angelito: Poetry and Its Function at the Wake of a Peasant Child in Chile, *Journal of Folklore Research*, 27, Indiana, Indiana University Press
- Palacios, J. (1928). La corona como símbolo a través de la historia, *La Coronación*, 5, 3-6

- Palacios, J. (1930). Sentir religioso de la coronación, *La Coronación*, 21, 13 -16
- Park, R. (1999). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*, Madrid, El Serbal
- Paladines, F. (2006). *Loja de arriba abajo*, Loja, s.e
- Palomeque, S. (1994). “La Sierra Sur:1825-1900”, en Maiguashca, J. (ed.), *Historia y región en el Ecuador 1830 – 1930*, Quito, FLACSO – CERLAC
- Pedersen, B. (2008). *Entrada al cielo, arte funerario popular en Ecuador*, San Sebastian, Nerea
- Poole, D. (2005). ”An Excess of Description: Ethnography”, *Race and Visual Technologies. Annual Review of Anthropology*, 34
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y Modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*, New Jersey, Princeton University Press,
- Pinney. C. (2003). “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula” en Naranjo. J. (ed).( 2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845 -2006)*, Barcelona, Gustavo Gil
- Pollack, A. (1974). *El concepto de múltiples lamas y algunos ritos fúnebres entre los negros americanos*, Caracas, Instituto de Investigaciones Históricas
- Ramírez, L. (2003). La vida fugaz de la fotografía mortuoria: Notas sobre su surgimiento y desaparición, *Revista Primavera*, 94, Michoacán, Colegio de Michoacán,
- Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra
- Reyes, E. (1977). *Breve Historia General del Ecuador*, Tomo II, Quito, Imprenta de la Universidad Central del Ecuador
- Riofrío. R. (1996). *La advocación de Nuestra Señora del Cisne*, Quito, Banco Central del Ecuador
- Riaño, P. (2004). Encuentros artísticos con el dolor, las memorias y las violencias, *ICONOS*, 21, Quito, FLACSO
- Rodríguez. M. (1934). *La Coronación Canónica de la Santísima Virgen del Cisne*, Barcelona, La Hormiga de oro
- Rodríguez, M.E. (2012). La fotografía y la representación de la memoria de las víctimas de desaparición en Colombia, *San Soleil*, 4, 216-223
- Romero, J. (2001). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI

- Ruby, J. (2003). *Secure the Shadow. Death and Photography in America*, Cambridge, MIT Press
- Sáenz, C. (s.f). *La Virgen de Quito, su origen, evolución e iconografía*, Quito, s.e
- Salgado, M. (1997). *La imagen de María, la historia en una imagen*, Tesis de maestría, Quito, FLACSO
- Salazar, R. (2001). *El santuario de la Virgen del Quince: peregrinación en un espacio sagrado milenario*, Quito, Abya Yala
- Samaniego, J. (1944). *Monografía sintética de la Provincia de Loja*, Quito, Talleres gráficos del Ministerio de Educación
- Sánchez Lacy, A. (1998). El arte ritual de la muerte niña, *Artes de México*, 15, México, Refosa
- Sánchez, J. (1989). “Religiosidad cristiana popular andaluza durante la edad media” en Álvarez, C. Buxó i Rey (ed.). *La religiosidad popular: antropología e historia*, Barcelona, Anthropos
- Silva, A. (1999). “La familia en el álbum de fotografías”, Bayardo, Rubens y Lacarieu, Mónica (comps.), *La dinámica global/local, Cultura y comunicación: nuevos desafíos*, Buenos Aires, Ediciones CICCUS
- Schechter, J. (1983). Corona y Baile: Music in the Child's Wake of Ecuador and Hispanic South America, Past and Present, *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, 1/4, Texas, Universidad de Texas
- Sekula, A. (1986). *The Body and the Archive*, October 39, Winter
- Troya, M. (2012). Un segundo encuentro: la fotografía etnográfica dentro y fuera del archivo en Dossier Antropología Visual en Latinoamérica, *ICONOS*, 42, Quito, FLACSO
- Velasco. M. (1989). “Las leyendas de hallazgos y de apariciones de imágenes. Un replanteamiento de la religiosidad popular como religiosidad local” en Álvarez, C. Buxó i Rey (ed.). *La religiosidad popular: vida y muerte*, Barcelona, Anthropos
- Wirth, L. (1988). “El urbanismo como modo de vida”, Fernández, M (comp). (1988), *Leer la Ciudad*, Barcelona, Icaria Editorial
- Zamorano, G. (2012). “Fisonomía de traidor”: producción de tipos fotográficos de los indígenas bolivianos en la expedición Crequi-Montfort (1903), Sucre, Anuario de la Biblioteca y Archivos Nacionales de Bolivia

## Periódicos

- (19 de febrero de 1928). Primer centenario del cementerio, *El Municipio Lojano*, 167, Loja
- (9 de febrero de 1941). Puente del cementerio, *El Municipio de Loja*, 229, Loja
- (25 de octubre de 1936). Para vivos y muertos, *la Voz Católica*, 31, Loja
- (5 de septiembre de 1938). Rosa María y Rosa Amelia Torres, *La Voz Católica*, 126, Loja
- (12 de mayo de 1910). Antes de ir a la guerra, *El Oriente*, 5, Loja
- (28 de octubre de 1910). Fotografía Instantánea, *El Oriente*, 9, Loja
- (25 de octubre de 1950). Banquetes para vivos y muertos, *La Voz Católica*, 31, Loja
- (22 de enero de 1939). Fotógrafos minutereros, *La Voz Católica*, 147, Loja
- (6 de agosto de 1939). Los sarcófagos de la cripta, *La Voz Católica*, 170, Loja
- (26 de julio de 1918). En la tipografía El Heraldo. *El Heraldo*, 111, Loja
- (4 de diciembre de 1938). Fotógrafos minutereros, *La Voz Católica*, 141, Loja