



**Pontificia Universidad
Católica del Ecuador**

FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS

**LA VIDA COTIDIANA DE AMBATO ENTRE 1920 Y 1960 A TRAVÉS DE LA
FOTOGRAFÍA DE JOSÉ PAREDES**

**TRABAJO DE INTEGRACIÓN CURRICULAR PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL
TÍTULO DE LICENCIADA EN HISTORIA**

ANDREA CAROLINA HIDALGO DÁVILA

DIRECTORA: DRA. SOFÍA LUZURIAGA JARAMILLO

JUNIO, 2023

“Las imágenes son testigos mudos y resulta difícil traducir a palabras el testimonio que nos ofrecen. Pueden haber tenido por objeto comunicar su propio mensaje, pero no es raro que los historiadores hagan caso omiso de él para “leer entre líneas” las imágenes e interpretar cosas que el artista no sabía que estaba diciendo. Evidentemente semejante actitud comporta graves peligros. Es preciso utilizar las imágenes con cuidado, incluso con tino [...] para darse cuenta de su fragilidad”.

Peter Burke (2005, p. 18).

DEDICATORIA

A la memoria de Aída y Edmundo, por ser mi inspiración y la razón de mi amor por la Historia.

A la memoria de mi bisabuelo y su trabajo fotográfico.

A la memoria de Andrea Moreno, una de las mejores profesoras y personas que he conocido, por sensibilizar ante el arte y la cultura a tantas personas, por enseñarnos con amor y paciencia, por haberme guiado durante toda la carrera.

AGRADECIMIENTOS

En este espacio quisiera agradecer, en primer lugar, al esfuerzo y amor de Carolina Dávila, Marco Hidalgo y Pedro Hidalgo: gracias a ustedes he podido llegar a ser quien soy hoy. También mis agradecimientos infinitos a Germán Rodríguez y a Anita Lucía Paredes por permitirme vivir estos años en su casa como si fuera una hija más.

También quisiera agradecer a mis profesores, especialmente a Sofía Luzuriaga, Andrea Moreno, Viviana Velasco, Milton Luna, Adriana Pacheco, Alejandro López, Ruth Ruiz y Carolina Larco, Leonardo Espinoza, Jorge Yépez, David Chamorro y Patricio Guerra, y a todos los amigos y amigas que conocí en la universidad, por todo el apoyo brindado en estos años de carrera. Gracias por enseñarme tanto, por verme crecer, por sus consejos y, sobre todo, por el cariño y los bellos recuerdos.

Finalmente, quisiera también agradecer al tiempo que muchas personas me regalaron para que yo pueda construir esta tesis: A mis tíos abuelos Eduardo Paredes y Eloísa Sandoval, Ercilia Paredes y Anita Lucía Paredes, a mi tío querido, Fernando Dávila, a François Laso Chenut, a Rosita Inés Padilla, a Francisco Trujillo, a Julio Pazos y a toda la gente que de una u otra manera aportó en este trabajo.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA	II
AGRADECIMIENTOS	III
TABLA DE CONTENIDO.....	IV
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO 1.....	11
1 Contextualización del uso de la fotografía y los sistemas visuales entre 1920 y 1960	11
1.1 La provincia de Tungurahua y la ciudad de Ambato.....	11
1.1.1 La provincia de Tungurahua dentro de la Sierra Centro Norte del Ecuador	
11	
1.1.2 Crecimiento urbano y demográfico	16
1.1.3 Acentos políticos y de manejo del territorio	19
1.2 José Augusto Paredes Cevallos.....	26
1.2.1 El seno familiar y la vida atravesada por el terremoto.....	27
1.2.2 El ejercicio de la fotografía y el espectro autodidacta	55
1.2.3 El terremoto, la mirada “del otro” y la cotidianidad.....	62
1.3 La fotografía y los códigos de visualidad en el Ecuador entre 1920 y 1960	66
1.3.1 La llegada y usos de la fotografía en el Ecuador	66
1.3.2 La técnica fotográfica	68
1.3.3 Reflexión entre especificidad en los códigos visuales de José Paredes y los	
códigos visuales en Ecuador de la época	71
CAPÍTULO 2.....	77

2	Interpretación del repertorio fotográfico de José Paredes: los rostros humanos y la vida cotidiana.....	77
2.1	El campo de los retratos	78
2.1.1	Descripción del campo fotográfico.....	78
2.1.2	Composición y análisis del retrato	80
2.1.3	Estudio de los personajes retratados	94
2.2	El campo de los objetos y la vida cotidiana.....	103
2.2.1	Descripción del cuerpo fotográfico.....	103
2.2.2	Composición y análisis de lo cotidiano	110
2.2.3	Estudio de los personajes retratados en la cotidianidad y de objetos	112
	CAPÍTULO 3.....	139
3	Interpretación del repertorio fotográfico de José Paredes desde una mirada social: el ferrocarril y terremoto de 1949	139
3.1	El campo del ferrocarril	140
3.1.1	Descripción del cuerpo fotográfico.....	140
3.1.2	Composición y análisis de las representaciones del ferrocarril	142
3.1.3	Estudio del ferrocarril en la mirada de José Paredes	146
3.2	El campo del terremoto.....	157
3.2.1	Descripción del cuerpo fotográfico.....	157
3.2.2	Composición y análisis del uso de las imágenes del terremoto de 1949	161
3.2.3	Usos de las imágenes del terremoto de 1949 de José Paredes	169
	CONSIDERACIONES FINALES.....	171
	BIBLIOGRAFÍA	175

ARCHIVOS	182
ANEXOS	183
Entrevistas	183
Entrevista con François Laso	183
Entrevista con Rosa Inés Padilla.....	188
Documentación de respaldo.....	191

INTRODUCCIÓN

En mis primeros recuerdos de la infancia estuvo ya la figura de José Paredes, mi bisabuelo, como una persona importante para mi familia por su bondad y su cariño. Aunque nunca lo conocí, mi abuela se encargó de contarme sus historias y vivencias como si fueran un cuento que me inspiraba cada vez a conocer más acerca de él. A través de cientos de fotografías que él mismo tomó y que mi abuela conservaba como un tesoro, reconstruí en mi cabeza su vida, me preguntaba cómo habría sido vivir aquel terremoto que marcó un antes y un después para todos en Ambato. Al pasar mi infancia y adolescencia en el mismo lugar donde vivieron mis bisabuelos y sus hijos, imaginaba cómo era su casa, cómo habrá sido ese hogar antes del terremoto, pensaba cómo era aquel gran huerto que había en el jardín y que mi abuela y sus hermanos recordaban con tanto afecto; inventaba en mi mente cómo habría sido aquel taller de radios antiguo y esos cuartos oscuros donde mi bisabuelo revelaba sus fotos.

Cuando crecí y decidí estudiar Historia, encontré en la carrera una herramienta para poder escarbar no solo en el pasado del mundo, sino también en el pasado de mi vida y de mi familia. Las fotografías que mi abuela guardaba me fueron heredadas a los 17 años, antes de siquiera imaginar que años más tarde iban a servir de inspiración para mi trabajo de titulación. Las mantuve durante mucho tiempo olvidadas en esa caja de cartón vieja en el fondo del armario, pero volví a verlas con un valor distinto cuando descubrí que mediante ellas podía encontrar la mirada de José Paredes no solo como mi bisabuelo, sino como fotógrafo y como persona, es decir, podía entender su mundo, sus intereses y lo que deseaba capturar para siempre en un pedazo de papel.

Al compartir aquellas “pequeñas soledades”, de las que hablaba Barthes (1990), sobre el asombro que él sentía al ver lo retratado en la fotografía (p. 29), los rostros que José Paredes había capturado en sus imágenes también me llamaban la atención desde que era niña. Desde entonces, al igual que Barthes, me preguntaba qué era realmente aquello que la fotografía llevaba por dentro, pero no solamente esos segundos que se capturan, sino, dónde se encontraba aquel pasado, esas personas que ya habían muerto, esas sonrisas que había plasmado y que un objeto (una cámara) logró retenerlas por la eternidad en una imagen. Barthes (1990) me lo contestó años más tarde: “Lo que la fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (p. 31).

De esta manera, con el presente trabajo de titulación, se pretende entregar a investigadores y a la comunidad en general un aporte formal sobre la vida de José Paredes, en donde se recopilen sus fotos, especialmente aquellas sueltas en el archivo familiar, las memorias que sus familiares y amistades tienen de él, y distintos documentos que se han encontrado y que aportan para la construcción de su biografía. Además, se pretende demostrar que sus fotografías pueden servir como una fuente documental y artística para comprender la vida cotidiana de la ciudad de Ambato entre 1920 y 1960. Finalmente, se desea corregir distintos errores que podrían estar presentes en investigaciones previas y, además, brindar nuevas y distintas perspectivas de su trabajo fotográfico, al revalorizar las imágenes desde una interpretación histórica.

Para conseguir lo mencionado con anterioridad, en el primer capítulo, se realizará una contextualización histórica, económica, social, política y cultural de Ecuador de inicios y mediados

del siglo XX, es decir, de la época en la que se desarrolló la vida de José, y, además, se estudiará cómo se estaba desarrollando la fotografía durante estas décadas en Ecuador y cuáles fueron las posibilidades que José tuvo para ser fotógrafo.

En el segundo capítulo, por un lado, se realizará una interpretación de sus fotografías de retratos y, por otro lado, de aquellas imágenes en las que capturó momentos de la vida cotidiana. En este capítulo se han incluido distintas fotografías encontradas en el archivo familiar y otras que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Con esta interpretación, en primer lugar, se pretende comparar estos dos tipos de fotografías: los retratos que José realizaba dentro de su hogar para practicar su oficio y para tener un recuerdo de sus personas más queridas, y aquellas que sus clientes le solicitaban realizar; y, en segundo lugar, se analizarán las imágenes que José capturó de la cotidianidad de las personas, de las fiestas, de los desfiles, de la religiosidad e, incluso, de su vida íntima y la de su familia.

Finalmente, en el tercer capítulo, se desea interpretar las fotografías desde una mirada social, de las imágenes del ferrocarril y desde aquellas en las que retrató la destrucción que dejó el terremoto de 1949 en la provincia de Tungurahua. Ambos elementos son fundamentales para entender cómo la vida de las personas, su cotidianidad, su sociabilidad y su cultura es atravesada por todo aquello lo que significó la construcción del ferrocarril y el desastre natural de 1949.

Es pertinente mencionar que este trabajo investigativo basa el estudio de la vida cotidiana de Ambato a través de las fotografías de José Paredes, es decir, aunque se incluyan imágenes de otros fotógrafos de la época, se pretende entender la familia, la sociedad y el contexto en el que vivió José para poder analizar la vida cotidiana desde sus pensamientos y desde su perspectiva plasmada en sus imágenes. A lo largo de los capítulos, se realizará una evaluación del estado de la cuestión y las distintas nociones mediante las que se ha analizado y contextualizado el trabajo fotográfico y la biografía de José para que este trabajo investigativo parta de esos análisis y, de esta manera, poder profundizar y mejorar estas propuestas y perspectivas previas.

CAPÍTULO 1

1 Contextualización del uso de la fotografía y los sistemas visuales entre 1920 y 1960

1.1 La provincia de Tungurahua y la ciudad de Ambato

1.1.1 La provincia de Tungurahua dentro de la Sierra Centro Norte del Ecuador

A partir del siglo XIX, con la revolución industrial y la velocidad en la que se producían los intercambios alrededor del mundo, el territorio ecuatoriano se fue transformando. Las independencias, las guerras, el inicio de la construcción del Estado-Nación, y las nuevas tendencias políticas y económicas que navegaban en el planeta, además del desarrollo tecnológico, especialmente el de la fotografía, permitieron que cada ciudad de Ecuador se vaya configurando, con sus ventajas y desventajas, con sus creencias e ideologías. Deler (2007) permite entender cómo este territorio fue construyéndose y definiéndose a inicios del siglo XX. Las ciudades, como actualmente las conocemos, no existían aún, pero sí existían alianzas entre pueblos de similares condiciones, especialmente geográficas, que permitieron la creación de un espacio conocido como la Sierra Centro Norte. Allí se encontraba el territorio que hasta la actualidad es conocido como Tungurahua, provincia caracterizada por su ubicación estratégica en el centro del país; un lugar donde se podían articular todas las poblaciones, pues fue una zona privilegiada, ya que, por su ubicación geográfica, se facilitó el tránsito del comercio interregional entre la Costa y la Sierra. Deler (2007) expresa, entonces, la importancia de la Sierra y del papel del comercio interior que configura la estructura del espacio nacional (p. 15).

Antes de su fundación, en 1860, Tungurahua ya pertenecía a una estructura administrativa regional del centro norte del Ecuador, junto con otras provincias como Chimborazo, Cotopaxi

(conocida en ese entonces como León) y Bolívar, entre otras. Estas provincias, en palabras del historiador Saint Geours (1994), estuvieron siempre organizadas “[...] alrededor de la red urbana dominada por el polo de Quito [...]” (p. 149). Así, en estos lugares se contaba tempranamente con sistemas de vialidad muy desarrollados, pues las mejoras de las vías de comunicación y de tránsito se produjeron primero en esta región. De esta manera, existió una mayor homogeneidad del espacio de estas provincias mediante la creación de nuevos cantones y parroquias.

Es pertinente resaltar el gran cambio que se dio en las estructuras financieras y sociales del Ecuador por las evoluciones de la economía de la región de la Costa. Saint Geours (1994) se pregunta si estas transformaciones, producidas por el *boom* cacaotero y el comercio que circulaba alrededor del puerto de Guayaquil, fueron la razón por la que las provincias de la Sierra (principalmente las del centro norte, donde se encuentra Quito) se unieron y formaron un conjunto relativamente autónomo y fuerte frente a sus problemas económicos, sociales y diversas crisis internas. (p. 143).

A pesar de que para este entonces, la Sierra enfrentaba una falta de recursos con relación a Guayaquil y que, además, experimentaba una debilidad económica frente al creciente desarrollo del cacao en la Costa, Quito seguía siendo la ciudad en formación más importante para el Estado ecuatoriano, pues contaba con la mayor población del país que poseía “[...] una verdadera capacidad de negociación, una clase dominante con una “visión del mundo” muy propia y cierto tipo de coherencia económica” (Saint Geours, 1994, p. 149). Esta es la clave para entender cómo

la región Centro Norte fue, desde el siglo XIX, muy importante respecto al desarrollo económico, comercial, social y cultural de todo el país.

Para los primeros años del siglo XX, en la provincia de Tungurahua y en las demás provincias de la región centro norte, se puede resaltar un aumento notable de actividades agrícolas y florícolas; sin embargo, en Tungurahua, el comercio decayó temporalmente con la construcción del ferrocarril. Para solucionar este problema, las actividades de compra y venta se reorganizaron mediante un sistema de ferias regionales exitoso gracias a su localización estratégica, pues esta provincia es, según Ospina et. al (2011), “[...] el nudo de articulación espacial de itinerarios y flujos que vinculan a todas las regiones del Ecuador” (p. 11). Para este entonces, existía también una estrecha vinculación de Tungurahua con los centros comerciales fundamentales del mercado interno del país, específicamente en Quito y Guayaquil. Es así como en las primeras décadas del siglo XX se convierte en un centro de atracción regional que articulaba la red de ferias de muchas de las ciudades de la Sierra Centro Norte.

Ya con la construcción del tren terminada, la producción y comercio en Tungurahua aumentó desde diversas actividades agrícolas, hortícolas, frutícolas y florícolas, y también gracias a las producciones artesanales de cueros, textiles y metalmecánica. Mientras el resto de la Sierra Centro Norte resaltaba por las haciendas tradicionales y comunidades indígenas dependientes, esta provincia destacó como un caso excepcional en donde predominaba la pequeña y mediana propiedad agraria, mientras que existía cierta debilidad de las tradicionales haciendas.

Como se mencionó con anterioridad, este aumento acelerado del comercio se desarrolló gracias al funcionamiento del ferrocarril que, en 1913, estaba proyectado a ampliarse desde Tungurahua hasta la localidad oriental de Curaray, pues, según el historiador Ibarra (1992), “[...] su construcción corresponde a una "fiebre" ferrocarrilera que se desata en el país por construir vías férreas hacia la Amazonía” (p. 269). Sin embargo, esta ampliación se realizó solamente hasta Pelileo, en 1918, cubriendo un trayecto de 34 kilómetros que, en resumen, iniciaba en La Viña, pasando por San Francisco y El Obraje, siguiendo el curso de los ríos Ambato y Patate, para terminar en Pelileo, y estaba condicionado para funcionar según los ciclos agrícola.¹ Este ferrocarril operó hasta la década de los 30. Ibarra (1992) concluye mencionando que el ferrocarril en Ambato “[...] acentuó su papel centralizador del capital comercial que estaba distribuido en la Sierra central” (p. 266).

De acuerdo los académicos con Quintero y Silva (1998), a partir de la década de 1920, dentro de las provincias de la Sierra Centro Norte, se da un aumento en el desarrollo de la industria textil y se puede observar, de igual manera, un creciente proceso de instalación de manufacturas y fábricas (Tomo I, p. 286). Para la década de 1930, en Tungurahua ya está conformada una economía urbana gracias al comercio del sector manufacturero y artesanal con otras regiones del país (Ibarra, 1987, introducción, p. VI).

¹ El ferrocarril se movilizaba de dos a tres veces por semana dependiendo de la temporada de cosechas. (Ibarra, 1992, p. 270).

Para las siguientes décadas, en la provincia de Tungurahua, se pueden encontrar resultados favorables en el comercio gracias a una diversificación de productos que empezó a inicios del siglo XX, especialmente, en el sector agrícola y en los sectores manufactureros. Estas actividades se realizaban principalmente en hogares que se fueron transformando en pequeños y medianos negocios. Esto permitió la creación de mercados urbanos de masa que tenían contacto con otros fuera de la provincia, lo cual implicó el establecimiento de grandes redes comerciales y vínculos con otras regiones. (Hollenstein & Ospina, 2013, p. 3.)

La consolidación de un sector social empresarial en una pequeña y mediana escala hizo posible cierta prosperidad económica durante la primera mitad del siglo XX en la provincia (Larrea et al., 2009, p. 3); sin embargo, para finales de la década de los 40, sucedió un evento que cambiaría sustancialmente la historia de la provincia en todos sus aspectos.

A las 14:08 del 5 de agosto de 1949 sucedió un sismo de magnitud 6.8 grados en la escala de Richter. Este movimiento telúrico pasó a la historia con el nombre del “Terremoto de Ambato”, cuando en realidad su epicentro fue a aproximadamente a 20 kilómetros de la ciudad de Pelileo, en una falla ubicada al sur del nido sísmico de la zona de Pisayambo,. El terremoto dejó más de 6 mil muertos; alrededor de 100 mil personas sin hogar y un área afectada de 1 920 km². Las ciudades con mayor afectación por la catástrofe fueron Pelileo, que se destruyó en su totalidad, Píllaro, Guano y Ambato.

La destrucción de Pelileo fue tan grande que se tuvo que reconstruir la ciudad en otro sitio, aunque con posterioridad, se repobló el lugar afectado, y en la actualidad se lo conoce como Pelileo

Viejo. Los efectos del terremoto se extendieron en las provincias de Cotopaxi, parte de Bolívar, Pichincha y Pastaza. El terremoto de 1949 fue uno de los fenómenos naturales más desastrosos del siglo XX en Ecuador; las pérdidas materiales, tanto para el Estado como para la población, fueron incalculables y las consecuencias socioeconómicas afectaron al país durante varios años (Instituto Geofísico de la Escuela Politécnica Nacional, 2013)².

El presidente de ese entonces, Galo Plaza Lasso, tuvo que enfrentar y apoyar a la ciudadanía afectada por el desastre natural. De esta forma, creó las Juntas de Reconstrucción de Cotopaxi, Chimborazo y Tungurahua. Según la investigadora Torres (2021), dichas Juntas de Reconstrucción “[...] guiaron el cumplimiento de los planes reguladores para cada cantón” (p. 15). Estas juntas aportaron para la creación y ejecución del Plan Regulador de Ambato, con el objetivo de brindar ayuda humanitaria a la ciudadanía de esta parte del país.

1.1.2 Crecimiento urbano y demográfico

El proceso de crecimiento urbano se instaura y se desarrolla a la par del inicio de la dominación del modo de producción capitalista en Ecuador, a finales del siglo XIX. No obstante, su origen se encuentra desde el siglo XVIII gracias a la dinamización del intercambio comercial, especialmente, en la exportación de productos agrícolas y la importación manufacturera (Carrión, 1987, p. 118). Este modelo agroexportador en Ecuador permitió que se desarrolle un crecimiento urbano regional mucho más acelerado y, por supuesto, una relación mucho más estrecha entre las

² En el siguiente capítulo se tratará con mayor profundidad y detenimiento el tema del terremoto en relación con las fuentes fotográficas, es decir, a través de la interpretación de las imágenes de José Paredes.

ciudades. Esto resultó, a nivel interurbano, en la construcción de infraestructura (un gran ejemplo de ello es el ferrocarril), la ampliación de la frontera agrícola, la diversificación de la producción, el fortalecimiento de las relaciones mercantiles, entre otras; y, a nivel intraurbano, se promovió la dotación de servicios básicos y se inició un pequeño proceso de industrialización. Todo lo mencionado, según Carrión (1987), significó la formación de “[...] un conjunto de condiciones generales de la producción concentradas y de base urbana, que dan lugar al desigual desarrollo urbano-industrial y son el soporte para la urbanización bicefálica que caracteriza al período” (p. 119).

En relación con la provincia de Tungurahua, Ibarra (1992) propone un balance y una comparación de la población entre 1871 y 1922, la cual pudo ser evaluada gracias a censos realizados durante estos años. Por un lado, el censo de 1871 era una lista nominativa en donde se registraron el estado civil, la edad, el sexo, la ocupación y el alfabetismo de las personas. Por otro lado, el censo de 1922, que fue realizado por el Ministerio de Guerra y Marina, era un resumen del registro de la población por cantones y parroquias, y se encontraba clasificado en categorías étnicas de blancos, mestizos e indios (p. 246). De esta manera, demuestra que durante estos 51 años las parroquias y cantones de Tungurahua presentaron un crecimiento de 68 728 a 157 857 habitantes, considerando aquellos que fueron censados y registrados.

Ibarra (1992) explica que, además, por un lado, las zonas rurales y de pequeña propiedad fueron sometidas a precisión demográfica desde finales del siglo XIX, y, gracias a esto, se conoce que se hubo una privatización de áreas de estas comunidades campesinas que produjo una

fragmentación con la mediana propiedad; y, por otro lado, la gran propiedad mantuvo un control relativo (p. 248).

Desde la década de los 20 del siglo XX, frente a los problemas económicos y sociales que atravesaba el mundo entero y frente a la crisis del liberalismo en Ecuador, el proceso agroexportador en el país se detiene momentáneamente: en la Sierra, la hacienda se descompone; y, en la Costa, las plantaciones cacaoteras sufren un deterioro significativo. Estos problemas provocan una notable movilidad de la población, específicamente desde la zona rural a la urbana, con una gran migración hacia las grandes urbes de Quito y Guayaquil. Para Carrión (1987), las dos ciudades “[...] se convierten en los centros últimos de la migración generada, sin que tengan la capacidad de absorber el flujo, tanto por el nivel preexistente de las actividades productivas urbanas, cuanto por el descenso de las mismas y de los servicios” (p. 119).

A pesar de las repercusiones de la crisis internacional, especialmente la Gran Depresión de 1929, y nacional, en la década de 1930, Ecuador mantuvo su modelo de desarrollo de exportaciones durante otros 40 años más; es decir, la economía, la sociedad y la política estaban vinculadas y eran dependientes aún del sistema agroexportador mencionado anteriormente (Deler, 2007, p. 322). El autor explica, entonces, que la producción y exportación del café, durante la década de los 30 del siglo XX, y la del arroz durante los años 40, significaron una recuperación periódica de las exportaciones nacionales. Para los años subsiguientes a la Segunda Guerra Mundial, Ecuador jugó un papel importante como el primer productor bananero, especialmente, para el mercado estadounidense.

Deler (2007) compara entre los dos ciclos agroexportadores en la historia de Ecuador hasta entonces, el cacaoero y el bananero, y concluye que existen elementos en común de estos dos períodos: los fuertes movimientos migratorios interregionales de la zona rural hacia la urbana y el crecimiento del sistema de circulación interregional.

Carrión (1987) aseguró que este proceso migratorio significó un empobrecimiento de las masas urbanas (p. 119), pues, al igual que lo que menciona Deler (2007), este movimiento migratorio hacia las ciudades permitió la construcción de grupos subproletarios que no pudo ser controlado por el débil crecimiento de los empleos industriales (pp. 322-323).

1.1.3 Acentos políticos y de manejo del territorio

Para hablar de los acentos políticos sobre Ecuador es imprescindible explicar que, desde la formación del país en el siglo XIX, para la historiografía ha sido muy complicado explicar aquella configuración que se creaba entre regiones y ciudades tan distintas, que compartían, sin embargo, un pasado de “[...] explotación social despiadada” (Buriano, 2008, p. 14). El país, entonces, trataba de posicionarse como una nación mediante distintos proyectos políticos y económicos que pretendían buscar articularse bajo la unión de una sola república. Para las últimas décadas del siglo XIX, existió una fuerte disputa entre los conservadores de la época y los liberales radicales. Sin embargo, existían unos límites muy difusos entre estas dos tendencias, especialmente en una estructura política que no marcaba diferencias tan acentuadas entre los dos bandos, como sucede en la actualidad con los partidos modernos. (Buriano, 2008, p. 11).

El Ecuador de inicios del siglo XX era un país en pleno intento de modernización por parte de los gobiernos que querían imitar los modelos europeos, principalmente, en relación a las ciudades, al arte y a la cultura. La ideología liberal, que predominó en los últimos años del siglo XIX, había cambiado ya para 1900, cuando Eloy Alfaro nombró candidato oficial al general Leonidas Plaza Gutiérrez, quien inició su gobierno gracias a un gran apoyo del pueblo, pero evidenció una ruptura con el liberalismo. Si bien Plaza Gutiérrez llevó adelante el proyecto radical de secularización del Estado, no mostró mucha rivalidad frente al tradicionalismo, que era, de hecho, un objetivo del liberalismo radical alfarista, lo que permitió la creación de distintas alianzas entre los terratenientes serranos y la burguesía.

El Estado liberal jugó un importante papel en la provincia de Tungurahua y su desarrollo en los primeros años del siglo XX. En primer lugar, se extendieron los servicios de educación inicial en un momento fundamental del ascenso económico del territorio, especialmente de la capital de la provincia, es decir, de la ciudad de Ambato. Para Ospina et. al (2011), esto benefició “[...] una inserción mercantil un poco más favorable a muchos sectores sociales empobrecidos” (p. 39). Sin embargo, el acceso a la educación fue solamente para un cierto sector privilegiado; los grupos indígenas no gozaron de este derecho. En segundo lugar, se integraron servicios de infraestructura productiva, como la electricidad y la vialidad, lo cual constituye un elemento clave para entender la unificación del territorio alrededor de las ferias en las ciudades de la Sierra una vez que el ferrocarril dejó de ser una base para los intercambios regionales en Ecuador. En tercer lugar, se crearon ciertas políticas económicas proteccionistas del mercado interno que apoyaron a

la expansión de las actividades productivas agrícolas y manufactureras. De esta manera, estas tres políticas gubernamentales fueron un complemento esencial para la consolidación de las dinámicas económicas de la provincia y, principalmente, de Ambato.

Para 1905, el liberalismo se encontraba ya dividido cuando Eloy Alfaro derrocó al sucesor de Plaza, Lizardo García, e inició su segundo mandato. Se crearon así alianzas que agrupaban a los radicales más fuertes del liberalismo y a un pequeño grupo de terratenientes y burgueses de la Sierra. Sin embargo, Alfaro perdió apoyo durante este período de presidencia y muchos de sus antiguos partidarios se unieron a la tendencia placista que estaba aliada a los terratenientes.

A partir de 1912, tras la muerte de Alfaro, se inicia una nueva fase del liberalismo que se caracterizó por la intervención de gobiernos plutocráticos, es decir, fue un período liderado por la banca privada y el alto empresariado de la época. Los gobiernos plutocráticos liberales estuvieron conformados por Leonidas Plaza, de 1912 a 1916; Alfredo Baquerizo Moreno, de 1916 a 1920; José Luis Tamayo, de 1920 a 1924; y, finalmente, Luis Cordero, de 1924 a 1925 (Paz y Miño Cepeda, 2013, p. 21). Durante este período se promovieron medidas económicas que favorecían a las actividades comerciales de importación y exportación, a las financieras de la banca privada y a la prestación de servicios como luz y transporte público; de esta forma, seguían un modelo primario exportador de desarrollo hacia afuera, es decir, tomaban medidas que privilegiaban directamente a la burguesía costeña (Zambrano Mendoza (Ed.), 2011, p. 155).

Así, la hegemonía liberal de este período fue configurada a través de los poderosos grupos oligárquicos costeños (exportadores de frutas, comerciantes y banqueros) frente a los hacendados serranos, y frente a la Iglesia Católica, quienes representaban principalmente al grupo conservador de la época. Aunque este último grupo no pudo controlar el poder Ejecutivo durante este período, continuó con combates políticos, especialmente, en lugares de representación de los municipios y congresos (Paz y Miño Cepeda, 2013, pp. 21-22).

Con la Revolución Juliana, en 1926, se impulsaron los intereses nacionales sobre los privados, específicamente, sobre los de la banca y los banqueros de la época. Según Paz y Miño Cepeda (2013), la esta revolución significó una “[...] superación histórica del liberalismo y del conservadorismo tradicionales [...]” (p. 15), y esto, a su vez, permitió el apareamiento y el desarrollo de la izquierda en el país. Además, esta revolución fundó una nueva institucionalidad del Estado y construyó un nuevo modelo económico.

La década de 1930 en el país se caracterizó por una inestabilidad política por los conflictos entre los partidos y las bases populares. Por un lado, existió un problema de representación por parte del Estado, pues las mencionadas bases políticas demandaban una fuerte representación política; y, por otro lado, existió una crisis con relación al trabajo, pues se organizaron distintos colectivos de trabajadores, influidos por la izquierda, que luchaban por sus derechos. Finalmente, hay una polarización entre ideales de izquierda (socialismo y comunismo) y los ideales de derecha (conservadorismo e Iglesia como actor político). Entre estas dos ideologías surge una opción política de tercera vía, caracterizada por el populismo, junto con la figura de José María Velasco Ibarra.

De acuerdo con el investigador Gómez (2014), este período fue caracterizado por la disputa del Estado, en el cual, definitivamente, no se había consumado un pacto oligárquico, y se convierte, entonces, en un Estado “compartido” tanto por la derecha como por la izquierda. En resumen, para el autor, en relación con la política, existió una crisis del liberalismo, un cuestionamiento social a las relaciones del poder y el surgimiento de formas de articulación política influida por las tendencias europeas: el socialismo y el fascismo (p. 64).

En referencia al trabajo, se puede hablar una crisis de la “economía moral” que existía en las haciendas de la Sierra Centro Norte. Los vínculos creados entre los indígenas huasipungueros³ y los patronos iban más allá de vínculos económicos, pues, existía una lógica proteccionista y ciertos intereses que hacían que los indígenas se sintieran identificados, incluso, como parte de la familia de los terratenientes. Sin embargo, para la década de 1940, se amplían los derechos de los indígenas sobre las tierras y esta economía moral poco a poco se rompe; se da un distanciamiento entre los indígenas y sus patronos, pues estos se dan cuenta que, para mejorar sus condiciones de vida y su economía, debe existir una nueva forma de manejar las relaciones entre ellos y los dueños de las tierras, ya que empiezan a tener una conciencia de clase que les permite saber que pertenecen al grupo de trabajadores y que, por ello, tienen más derechos.

³ Los indígenas huasipungueros subsistían, de hecho, por medio de las parcelas de tierras que ellos mismos cultivaban (Oberem, 1981, p. 304)

Esta década de 1940 se caracteriza, además, por el conflicto limítrofe entre Ecuador y Perú, pues el ejército de este último invadió nuestro país y ocupó varias regiones fronterizas. Perú aprovechó la guerra mundial que captaba la atención continental para actuar con fuerza en este litigio. El gobierno de entonces, encabezado por Carlos Arroyo del Río, se vio afectado por las consecuencias que dejó la Segunda Guerra Mundial, entre ellas, un descenso obligado de las importaciones y elevaciones de las exportaciones. En el siguiente período presidencial gana, por segunda vez, Velasco Ibarra, apoyado por toda la oposición a Arroyo del Río.

Para 1948, empezó en Ecuador una época de cierta estabilidad, paralelamente con el *boom* bananero, cuando las grandes compañías de banano de Estados Unidos eligieron a Ecuador como uno de los principales países de producción y exportación de la fruta para sus empresas. Fue “[...] un espacio de repliegue provisional destinado a remediar, temporalmente, las carencias de la zona centroamericana, en el momento en que los precios de exportación de la fruta experimentaban un alza espectacular y sostenida” (Deler, 2007, p. 340).

En la Sierra Centro Norte se conservó el predominio del latifundio tradicional, sin embargo, en algunas provincias de este espacio se aceleró la modernización de la producción y la transición de las relaciones tradicionales a formas salariales, pues algunos hacendados mecanizaron sus propiedades, diversificaron los productos que comercializaban y eliminaron los huasipungos y, con ello, los huasipungueros pasaron a ser peones modernos.

El candidato a la presidencia del Movimiento Cívico Ecuatoriano, Galo Plaza Lasso, gana las elecciones presidenciales de 1948. Según Deler (2007), Plaza puso en práctica políticas que favorecían a una veloz expansión de la producción bananera (p. 340). En la década de 1950, según Quintero y Silva (1998), se amplió el sistema financiero estatal y privado, lo que fortaleció la presencia del capital bancario en la Sierra. Entre las políticas que apoyaron Velasco Ibarra, en su mandato de 1952 a 1956, y Ponce Enríquez, en su período como presidente entre 1956 y 1960, estaban las políticas de transferencia de los beneficios bananeros a las antiguas clases oligárquicas del país, “[...] que actuaron [...] como una mediación entre el capital y el pre-capital, mediación que persiste a lo largo de los años 60 en los diversos gobiernos civiles y militares que se suceden en el poder” (Tomo III, p. 104).

Para 1949, cuando sucedió en la provincia de Tungurahua un terremoto tan fuerte que acabó con la vida de aproximadamente seis mil personas, el presidente Plaza Lasso y su comitiva llegan a la ciudad de Ambato, capital de Tungurahua, para tratar de hacerse cargo de la reconstrucción de las poblaciones y de entregar ayuda humanitaria. Según Camacho (2019):

[...] Neptalí Sancho, alcalde socialista de la ciudad, no llega a buenos términos con el presidente de la Nación, por lo que es relevado de su cargo momentáneamente; Galo Plaza Lasso elige a Bernardino Echeverría, sacerdote de la ciudad y a otras personas de derecha, para que se encarguen de repartir las ayudas recibidas de varios países del mundo.

Muchas personas que vivieron el terremoto consideran que existió una gran corrupción al momento de entregar la ayuda humanitaria. Camacho (2019) señala que mucha ayuda enviada no

llegó a las personas que realmente la necesitaban: “los problemas políticos de derecha e izquierda, los abusos de las élites sociales ante la necesidad de la gente pobre, hizo que el pueblo ambateño una fuerzas para salir adelante”.

Finalmente, es importante mencionar que, durante las décadas de 1950 y 1960, algunos sectores terratenientes tradicionales se adaptaron al desarrollo capitalista, según Quintero y Silva (1998), “canalizando los excedentes de su actividad agropecuaria hacia la transformación agroindustrial de sus haciendas preferentemente [...]” (p. 104). Esto significó, en la producción y modernización de los terratenientes serranos, un cambio dentro de la hacienda que estuvo determinado por la lucha de los indígenas por reclamar sus derechos, y por las condiciones del comercio con relación a la calidad de los recursos que tenían las haciendas.

1.2 José Augusto Paredes Cevallos

La construcción de la biografía de José Paredes ha sido una de las partes más importantes para este trabajo investigativo. Se ha tratado de escribir una biografía muy ligada a la realidad, a través de los recuerdos de sus hijos y de las personas que lo conocieron. Se ha pretendido escribir esta parte sin idealizar ni romantizar la vida al fotógrafo; sin embargo, se han incluido detalles de su vida íntima y de su familia, los mismos que se han conseguido, como se menciona anteriormente, a través de fuentes orales. El objetivo de incluir estos detalles de la vida privada ha sido poder construir su biografía con datos que, quizás, ningún otro investigador podrá conseguir, dada la cercanía de mi persona con sus hijos y, por supuesto, por el vínculo familiar que nos une. Todo esto ha permitido conseguir información inédita de José, e incluso se han revelado secretos

de la familia que he tenido, muchas veces, que conservar para mí y para la intimidad del hogar, y otras, he podido incluir en el capítulo de la manera más delicada posible.

Edificar la figura de José Paredes ha permitido, además, construir la historia de una familia ambateña que estaba quedando relegada en el pasado, en mi pasado, y que, finalmente, se pudo plasmar en el siguiente capítulo. Se lamenta si existen líneas que, hasta cierto punto, pueden llegar a ser fantasiosas o que revelan momentos personales de la familia (muchos investigadores pueden no interesarse en eso), pero se ha tratado de tomar una postura crítica y reflexiva al momento de la construcción biográfica. De esta forma, en el siguiente apartado se contará con una combinación de relatos obtenidos a través de fuentes orales y de información obtenida en diversas fuentes escritas.

1.2.1 El seno familiar y la vida atravesada por el terremoto

En 1907, en la ciudad de Ambato, nació José Augusto Paredes Cevallos (Figura 1), hijo del doctor Julio Paredes y la señora Ercilia Cevallos Sáenz, en el seno de una familia de clase media de la ciudad, cuyas ideologías estuvieron alineadas a los pensamientos de izquierda. A los cuatro años contrajo una neumonía que se agravó con el tiempo por la aparición de un tumor en los pulmones. Por esto, no asistió a la escuela y recibió la instrucción educativa de primaria en casa, junto con uno de sus vecinos, llamado Modesto Castro, quien le enseñó a leer y a escribir, y le brindó toda la educación básica.

Figura 1.

Retrato de José Augusto Paredes Cevallos.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, anónimo, ca. 1930. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

José fue el sexto de siete hermanos: el primero fue Carlos, un reconocido contador; el siguiente, Julio Enrique (1897-1980), fue quizás el más conocido de los hermanos, pues fue un notable médico de la ciudad y tuvo una destacada labor como docente, vicerrector (1939-1951) y rector (1965-1967) de la Universidad Central del Ecuador, además de haber sido electo como senador de la República, no obstante, fue su entrega por atender a los más necesitados lo que le dio mucha connotación a escala nacional, principalmente en la ciudad de Ambato, donde el Hospital de Solca lleva su nombre (Figura 2).

Figura 2.

Julio Enrique Paredes.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 53. Título de la imagen tomado del libro.⁴

El tercer hermano fue Eduardo, quien viajaría con Julio Enrique a París en septiembre de 1924 para realizar sus estudios⁵; el cuarto fue Rodolfo, otro médico reconocido en la ciudad; la quinta fue una hermana llamada Lucrecia, quien no tuvo la oportunidad de estudiar; el sexto se

⁴ En el libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos* (p. 53) se incluye esta fotografía como si José Paredes fuera el autor, sin embargo, por la temporalidad de la foto (es un joven de aproximadamente 15 a 18 años) se puede aseverar que José no fotografió esta imagen, pues, cuando Julio Enrique tenía esta edad, José apenas tendría unos 5 u 8 años. Es entonces, una fotografía cuyo autor no se conoce, sin embargo, se le podría atribuir su autoría a Julio Paredes, el padre de Julio Enrique y José, quien, como se verá más adelante, era probablemente un aficionado a la fotografía.

⁵ Existen varias fotos de los dos en París, las mismas que reposan en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

llamó Alfredo y fue un profesor y químico de Ambato; el séptimo fue José, y, finalmente, el octavo fue Guillermo, quien murió por una tifoidea cuando era un infante.

Durante los viajes que Julio Enrique y Eduardo hicieron a Europa para estudiar, pensaban siempre en su hermano menor y se preocupaban por su problema de salud y su imposibilidad de asistir a la escuela y educarse, así que, cuando retornaban a Ecuador, traían consigo muchos libros y revistas para entregárselas a José. Creían que, con estos documentos, él podría complementar la educación que recibía en casa. Entre estos textos, los que más llamaban la atención de José eran los de fotografía. Sus hermanos, felices por ver este entusiasmo por autoeducarse, en uno de sus siguientes viajes a Europa, le compraron una cámara fotográfica para que pudiera realizar sus primeras tomas. Esta cámara fue entregada a su padre para que pudiera enseñarle a José cómo usarla, y él, al parecer, también sentía mucha curiosidad por este artefacto. Entre los objetos que traían Eduardo y Julio Enrique de Europa también estaban radios y piezas tecnológicas novedosas.

Apasionado por los artefactos que traían sus hermanos, años más tarde, cuando José se estaba convirtiendo en adulto, abrió un taller de reparación de radios en su casa y, al darse cuenta de su habilidad y su pasión por la fotografía, también instaló un estudio fotográfico que le permitió a la gente de la ciudad conocer su talento. Así, para esta época, fue uno de los pocos fotógrafos de Ambato y, de igual forma, de los pocos reparadores de radios de la ciudad.

Entre sus primeras fotografías plasmó cómo era la ciudad de Ambato, con sus construcciones arquitectónicas coloniales, sus habitantes indígenas, el ferrocarril que pasaba por el centro de este poblado y, por supuesto, realizó retratos de su familia y de sus amigos más cercanos. Para José, lo más importante al momento de capturar una imagen era “[...] la realidad pleonásticamente real. Por esto, legó la crónica gráfica de un momento de nuestro pasado, que fue su presente” (Villacís, 2010, p. 18). Sus fotografías a blanco y negro poseen notables valores estéticos⁶, a pesar de que nunca recibió instrucción formal en la academia.

El 20 de junio de 1930, José contrajo matrimonio con Concepción Soria (Figuras 3 y 4). Para 1930 tuvieron su primera hija, Aída. (Figura 5). En la figura 6 se puede contemplar una foto de Aída en el estudio fotográfico de José. Según Paredes, E. (2023), “[...] el poco recuerdo que yo tengo es que mi mamá adoraba esta foto y había sido que salió bailando, ya cuando estuvo en la escuelita, en el Jardín Irene Caicedo, salió bailando *Charleston*, entonces les encantaba. Está con esa ropita, con los zapatos y todo”. En la fotografía, que es una carta postal, se puede encontrar un dato curioso, y es que la imagen es, aparentemente, de una niña de 4 a 5 años aproximadamente. Sin embargo, en la parte de atrás (Figura 7), se puede encontrar una inscripción que dice: “Miércoles 17 de Agosto de 1932”. Se presume que puede tratarse de un error en la fecha que se escribió, ya que, para 1932, Aída debió haber tenido 2 años. El 10 de noviembre de 1936, cuando tenía 6 años, falleció, posiblemente, por tifoidea.

⁶ Más adelante, en el capítulo 3, apartado 3.1.3. se explicará el tema de los valores estéticos en las fotografías de José Paredes.

Figura 3.

Anillo de bodas de José Paredes y Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Villacis, D., 2023. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 4.

Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1935. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 5.

Concepción Soria con su primera hija, Aída.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1933. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 6.

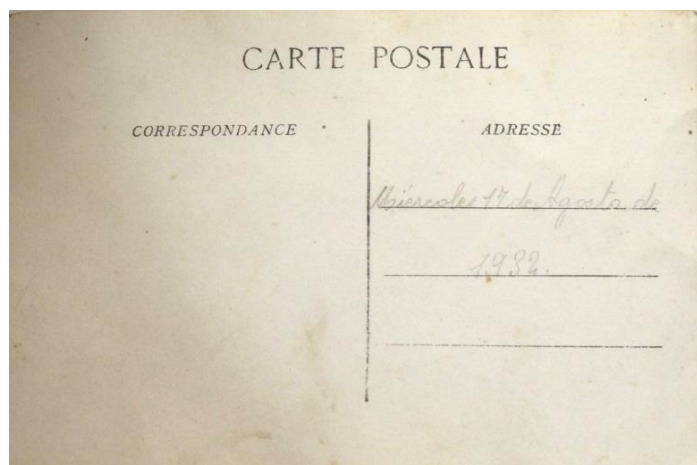
Carta postal de Aída Paredes, de aproximadamente 5 o 6 años, primera hija de José Paredes y Concepción Soria, en estudio fotográfico.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 935. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 7.

Reverso de la carta postal de Aída Paredes, primera hija de José Paredes y Concepción Soria, en estudio fotográfico.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1934. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Cuando Aída murió, Concepción estaba embarazada. El 8 de diciembre de 1936, dio a luz su segunda hija, a quien le pusieron el mismo nombre de la primera para conmemorarla (Figura 8). En 1938, nació Eduardo (Figura 9); y, finalmente, para 1941, nace su última hija, Ercilia (Figura 10). La familia vivía en las calles que actualmente son conocidas como Olmedo entre Cevallos y Sucre.

Figura 8.

Aída Judith Paredes Soria, segunda hija de José Paredes y Concepción Soria, de aproximadamente 1 año.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1937. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 9.

Eduardo Paredes Soria, tercer hijo de José Paredes y Concepción Soria, de aproximadamente 8 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1946. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 10.

Ercilia Paredes Soria, cuarta hija de José Paredes y Concepción Soria, de aproximadamente 2 años (izquierda), junto a su hermana, Aída, de aproximadamente 6 años (derecha).



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1943. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Mientras José se dedicaba a la fotografía y a reparar radios, Concepción recibía de sus cuñados, de Eduardo y de Julio Enrique, varias semillas que ellos traían de Europa para poder

venderlas en Ambato. Paredes, J. E. (2023), hijo de José y de Concepción, comenta en la entrevista realizada:

En nuestra casa vendíamos las semillas. Nosotros de niños hacíamos funditas de papel de periódico para ahí vender las semillas. Venían esas semillas en unos tarros de lata. Mi mamá se encargaba de vender estas semillas. Eran hortalizas: semillas de col, lechuga, col morada, col crespa, rábano, coliflor y zanahoria. Me acuerdo de esto porque nosotros las vendíamos. En la puerta de la casa había una ventanita por donde vendíamos las semillas.

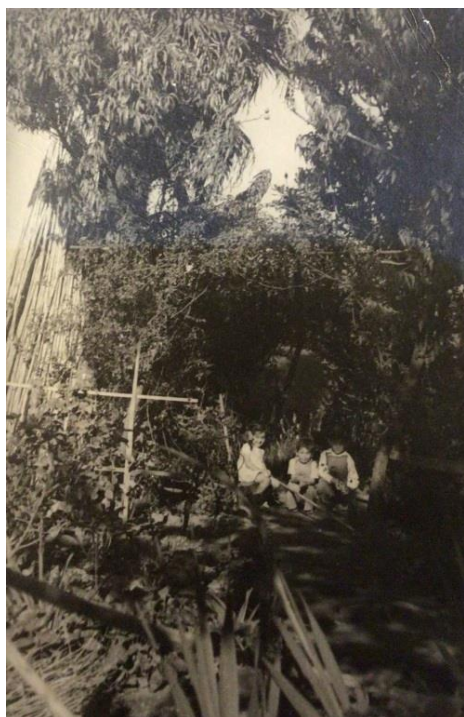
Además, Concepción se dedicaba a hacer coronas y ofrendas florales para la venta. Paredes, E. (2023), al igual que su hermano, recuerda que su madre era una de las pocas mujeres en Ambato que hacía este trabajo, “normalmente, cuando más vendíamos las coronas y ofrendas florales era en noviembre por el día de los difuntos”. Paredes, E. (2023) comenta que: “para las coronas, mi papá conseguía ramas de ciprés y *chilpe* de cabuya; con eso se hacía la base, como un aro con esas ramas. De ahí, mi mamá se encargaba de ir amarrando las flores”. Como dato curioso, Paredes, J. E. (2023), dijo que:

En la puerta de su casa de la calle Olmedo, había un patio empedrado. Entonces, los lunes llegaba mucha gente del campo que entraba a la ciudad desde Pasa por Miraflores, y los que entraban desde Huachi, por Yahaira. Y pasaban por nuestra casa. En ese patio que te comenté encargaban sus bestias: sus mulas, los caballos y los burros, que venían con sus cargas. Eso se llamaba, en ese entonces, la “centavería”, porque la gente pagaba unos centavos por encargar las bestias dentro de la casa. Y a mi mamá le interesaba, creo que más que por los centavos, por el abono. Guardaba el abono como oro y después lo ponía en su jardín, para las flores, para las ofrendas florales.

El tiempo pasaba con normalidad, los niños crecían felices en su casa con sus padres. Un lugar especial que los tres hermanos recuerdan con aprecio y nostalgia era un jardín de la casa que llamaban “quiosco de las rosas”, pues era un espacio donde Concepción plantaba rosas, donde a los tres les encantaba jugar (Figura 11). José era un amante de los animales, especialmente, de los perros; Paredes A. (2015) recordaba que toda su infancia y adolescencia creció junto a los perros de su padre y que, incluso, cuando morían, los sepultaban en su propio jardín, cerca del “quisco de las rosas” (Figura 12).

Figura 11.

Ercilia, Eduardo y Aída en el “quisco de las rosas”; jardín de la casa de José y Concepción.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1945. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 12.

Tatiana.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1960. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

El 5 de agosto de 1949, la vida de la familia y de todos los ciudadanos de Ambato cambió radicalmente a causa de un fenómeno natural, un terremoto que sacudió a todas las ciudades aledañas a la provincia de Tungurahua. Minutos antes del terremoto, la familia Paredes Soria estaba alistándose para asistir a una exposición del Santísimo en la Catedral. De repente, se dio un pequeño temblor que había ya producido algunos daños en la ciudad. El balcón de la casa de uno de los vecinos de José se desplomó y él no dudó en ir a ver a su vecino, conocido como “el camarada” Soria, para ayudarlo en lo que necesitara, así que pidió a su esposa y a sus hijos que lo acompañaran para socorrer a su amigo. Los cinco salieron de su casa por la calle Sucre y, mientras empezaron a caminar, a las 14:08, se da un terremoto de 6.8 grados en la escala de Richter. Los recuerdos de Aída, Eduardo y Ercilia, quienes fueron entrevistados para esta investigación, son

que sus padres les abrazaron y trataban de protegerles de los postes y los cables de luz que caían en la calle. Cuando el sismo pasó, se dieron cuenta de que todo alrededor de ellos era una polvareda enorme y que no podían identificar su casa. Minutos después, cuando el polvo se asentó, pudieron ver que el cerramiento de su casa se había caído. Sin embargo, y con suerte, su casa no se había derrumbado.

Horas más tarde, a pesar de las réplicas constantes, José decidió entrar a su casa para salvar algunas de sus pertenencias y cosas importantes que sabía que necesitarían para los próximos días, ya que, si bien su casa no se cayó, sufrió muchos daños y era imposible habitar en ella. Entre los objetos que tomó de la casa estaban colchones, sábanas y cobijas, almohadas, ropa, comida, algunos utensilios de primera necesidad y, por supuesto, su cámara fotográfica y los radios de sus clientes que estaba arreglando. Usó estos radios, además, para poder obtener información a nivel local sobre la destrucción que causó este fenómeno natural y para saber cómo se encontraban las personas en otras ciudades del país. Esa noche, la familia pudo dormir en el jardín de la casa de sus vecinos, ya que era un terreno amplio en donde no tenían peligro de que alguna construcción se cayera por las réplicas. Recuerdan los hijos de José y de Concepción esa larga noche en la que cada cierto tiempo sentían un nuevo sismo y, aunque eran de mucha menor escala, sentían ese terror por volver a vivir algo como el terremoto de aquella tarde que marcaría sus vidas para siempre.

Los días siguientes se intentaba retomar la calma. La familia fue trasladada junto con muchas otras personas a un refugio temporal que se construyó en el sector de San Antonio. El

trauma y el miedo fueron disminuyendo poco a poco en los más pequeños, quienes habían encontrado en ese refugio un lugar para poder jugar y hacer nuevos amigos. Aída, Ercilia y Eduardo recuerdan esos días de una manera muy distinta a la que debieron recordar sus padres: se encontraban en una montaña junto con otros niños quienes salían de sus carpas para jugar entre los árboles y para corretear por todo el campo con sus mascotas. No se preocupaban tanto por el futuro ni por las pérdidas, no entendían aún la magnitud del terremoto; y eso hizo que en sus memorias se guarde la esperanza de días mucho más alegres, con menos réplicas. No comprendían muy bien el sufrimiento de los adultos y el esfuerzo sobrehumano que tuvieron que hacer para poder acomodarse en las carpas y para encontrar la manera de llevarles alimentos y abrigo a sus hijos. Además, debían reconstruir una ciudad en ruinas; muchos debían buscar a sus seres queridos entre escombros, otros no tuvieron otra opción que rezar por sus almas, ya que sabían que no los volverían a ver nunca más.

Como muchas otras personas de la época, los ideales políticos de José y de su familia estuvieron alineados a la izquierda. Sin embargo, una gran parte de la sociedad defendía los ideales de la derecha y el conservadurismo y, así, entre la tragedia y la angustia, este grupo de personas creían que el terremoto fue un castigo divino, que quería alertar a los “rojos”, a aquellos comunistas que con sus ideales estaban yéndose en contra de Dios y de la Iglesia. Así lo recuerda, por ejemplo, Rosales (1949), un testigo del terremoto quien asevera en sus escritos: “¡DIOS NOS CASTIGA! [...]” (p. 2). Explica que días antes del terremoto ocurrieron actos que pudieron encender la ira de Dios: por ejemplo, en la Iglesia Catedral, el Señor Doctor Azael Villacís, coadjutor de la Matriz, fue abofeteado junto al comulgatorio por un ciudadano que fue arrestado solamente por ese día;

otro acto insólito que se cometió el primer viernes de julio fue que un “[...] magnate de la ciudad, en estado de embriaguez, penetró en la Catedral, en momentos en que hallábase solemnemente expuesto su Divina Majestad, subió al Coro, empezó a tocar el órgano y cantar piezas profanas, profiriendo injurias y remedando la predicación del Sr. Vicario” (p. 3). Rosales (1949) concluye que todo esto estaba ocurriendo por el avance del comunismo en la ciudad: “Para el próximo 10 de Agosto proyectábase realizar una retreta con piezas verdaderamente inmorales” (p. 3). Finalmente, hace un llamado a todos los católicos para arremeter en contra del comunismo, al cual considera “[...] enemigo número uno de la Religión” (p. 3):

¡Católicos de verdad!, pongámnos (sic) de pie, y reharemos (sic) las falsas doctrinas del socialismo, que no hacen sino acarrear la infelicidad eterna, y aún temporal a los pueblos que las aceptan. Estas doctrinas deletéreas son las primeras causales de la tremenda catástrofe que ha sumido en la orfandad a tantos miles de niños y ha dejado tantas víctimas del hambre y la miseria (pp. 3-4).

En el refugio donde se encontraban les asignaron carpas a cada familia para que puedan tener un techo donde vivir. Aunque las carpas no eran tan grandes, José se las ingenió para abrir en una de ellas su nuevo taller de reparación de radios y de fotografía (Figura 13). Se preocupaba mucho por entregar a sus clientes sus radios; la gente estaba desesperada por escuchar noticias, por saber qué pasaría con su futuro y con la ciudad. Los días siguientes al terremoto, José no dudó en tomar su cámara y salir a fotografiar imágenes que, aunque quizás en ese momento él no lo sabía, servirían como una fuente visual y documental sobre aquel acontecimiento tan importante en la historia de Ambato. Las fotografías que realizó permitieron conservar en la memoria la

angustia, el temor, la ruina, el desastre y, claramente, significaron una oportunidad para indagar en la vida cotidiana de la ciudad atravesada por un terremoto que cambió el devenir de su historia.

Figura 13.

La carpa en la cual, por el terremoto, el señor Paredes adecuó su laboratorio fotográfico.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 18. Título de la imagen tomado del libro.

Un año más tarde, Concepción cayó muy enferma, pues, a raíz del terremoto, dejó de comer y de cuidar su salud. Sus hijos y José se preocupaban mucho por ella, pero no comprendían qué le ocurría. El Dr. Julio Castillo, amigo y vecino de la familia, no encontraba ningún síntoma que detectara alguna enfermedad. La tristeza la consumía y poco a poco su cuerpo perdía fuerza. La pérdida de su primera hija, el terremoto y las condiciones en las que tuvieron que vivir a partir de este acontecimiento desataron en ella una profunda depresión. La sonrisa que años anteriores fue capturada por su esposo ahora ya no estaba más (Figura 14).

Figura 14.

Retrato de Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1934. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Paredes E. (2023) recuerda que, la tarde del 10 de julio de 1950, mientras su madre se encontraba postrada en la cama, ya casi sin caminar ni poder hablar, su padre tuvo que salir con Eduardo a una reunión de padres de familia de su escuela. A los pocos minutos de haber salido, ella y su hermana, Aída, se dieron cuenta que su madre no estaba respirando. Aída corrió hacia la calle a ver a su padre y a su hermano para decirles que Concepción no respiraba, mientras tanto, Ercilia trataba de levantarla. José fue inmediatamente a la casa del Dr. Castillo para pedirle ayuda.

El momento en el que llegaron, los ojos de Concepción, al igual que su corazón, se habían ya apagado. La depresión la llevó a la muerte, dejando a su hija mayor, Aída, de 13 años, como la matriarca de la familia. Al menos así la recuerdan sus hermanos, quienes veían en ella, hasta el día de su muerte, en 2016, como a una madre que reemplazó el trabajo y el amor de Concepción.

José se quedó a cargo de tres niños huérfanos, una casa que seguir reconstruyendo, algunos perros que debía cuidar y varios radios que reparar. La fotografía, entonces, pasó a ser su nueva distracción. Encontró en ella la manera de capturar los momentos de soledad, pero también a los instantes de felicidad con sus hijos, los viajes que hizo con amigos para explorar la ciudad y las montañas, sus mascotas y la naturaleza. También usó la fotografía como una herramienta para conservar las cosas que a él le gustaba como los libros, los mapas, las bibliotecas y los archivos que visitaba, las obras de arte que le impresionaban y otros objetos que llamaban su atención por alguna razón y que quería capturarlos en su memoria para siempre. Aprovechó, finalmente, que mucha gente quería disfrutar de su servicio como fotógrafo, así que le dio vida a su estudio fotográfico a través telas que jugaban el papel de fondos para las fotografías y de vestimentas ostentosas que las personas querían usar para ser retratadas (Figura 15).

Figura 15.

Retrato de mujer con vestimenta indígena y oveja en estudio de fotografía.



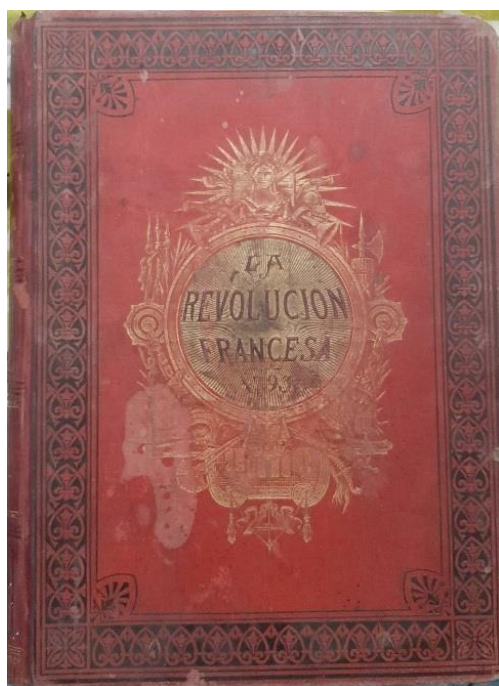
Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0315. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

José jugó con su talento y su capacidad como artista y realizó cientos de retratos. Su profesión y su carácter le permitieron conseguir cierta fama en la ciudad. Según relatos de sus hijos, su casa, además de su taller fotográfico y de reparación de radios, fue un lugar de acogida para viajeros ecuatorianos y extranjeros que deseaban compartir con él para hablar de política, admirar sus obras y, por supuesto, gozar de sus servicios de retrato, revelado, ampliaciones, entre otros. Paredes A. (2015) recordaba que estos viajeros que visitaban su casa eran, principalmente, políticos y eruditos del país. También iban muchos franceses y españoles que habían conocido en Europa a los hermanos de José, Eduardo y Julio Enrique, y que deseaban conocer Ecuador.

Estos viajeros eran, normalmente, políticos y curas. Me acuerdo que a mis hermanos y a mí nos regalaban muchos libros. Tengo muy presente uno, que te voy a regalar si lo encuentro, que era un libro rojo; es decir, la pasta era roja. Y era de la Revolución Francesa (Figura 16). Me acuerdo que el sacerdote que me regaló era español. Él me dijo que me regalaba ese libro con la condición de que yo no lo sacara de la casa y que lo leyera en secreto, y que por nada del mundo permitiera que los vecinos o los curas de la Iglesia de San Francisco, que es tan cercana a la casa, me encontraran leyéndolo. Incluso me dijo que si era necesario lo enterrara, pero que no dejara que nadie sepa que tenía ese libro. Lo tenía escondido debajo de la cama y mi papá se dio cuenta. Cuando lo vio me dijo que era muy peligroso que los curas de San Francisco se enteraran que yo estaba leyendo esas cosas y que supieran que él estaba recibiendo en su casa a curas españoles “rojos”.

Figura 16.

Libro de la Revolución Francesa.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Hidalgo Dávila, por Hidalgo. A., 2023. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Meses después de la muerte de Concepción, su madre, la señora Zoila Soria (Figura 17), al ver que su yerno estaba criando a sus hijos solo y que, además, debía ganarse la vida trabajando muy duro, decidió trasladarse a su casa para ayudarlo, junto con su hija, Enriqueta, y su sobrina, Inés, quienes eran primas de Concepción. Tiempo después, sin haberlo planeado, entre Inés y José empezó a surgir un romance, pues él encontró en ella una maravillosa mujer que amaba a sus hijos y que estaba cien por ciento dispuesta a ayudarlo. Inés se había convertido en una madre para Aída, Eduardo y Ercilia, y, como era de esperarse, fue inevitable que el amor surgiera entre los dos (Figura 18).

Figura 17.

Zoila Soria, suegra de José Paredes, con su primer nieto, Rodrigo Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1930. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 18.

José Paredes e Inés Cepeda.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, desconocido, ca. 1957. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Al vivir en una ciudad pequeña en donde, además, José era muy conocido, la gente empezaba a hablar mal de Inés y de él. Según Paredes E. (2023), las personas se daban cuenta de que entre José e Inés había algo más que una amistad y criticaban el hecho de que José viviera junto con ella sin estar casados. Así que José decidió pedirle matrimonio. Sin embargo, los niños, especialmente, Aída y Ercilia, no estaban de acuerdo:

Me acuerdo que tu abuelita no quería aceptar que se casen. Le dijo un día a mi papá que si se casaba ella y yo íbamos a dejar la escuela y no íbamos a volver más a la casa. Mi papá le decía que el problema era

lo que la gente hablaba de nuestra familia. Me acuerdo que ella lloraba y le decía que no le importaba el “qué dirán”. A pesar de eso, se casaron antes de Navidad, y nosotros tuvimos una Navidad muy triste. No entendíamos cómo mi papá podía casarse con la prima de mi mamá a tan poco tiempo de su muerte. Esa Navidad nos llevaron a Baños para que nos tranquilizáramos y compartiéramos tiempo juntos. Mi papá hizo un montón de fotos en ese viaje.

A pesar de la oposición de sus hijas, José ya había tomado una decisión. Se casó con Inés el 23 de diciembre 1951 y tuvieron una hija a quien llamaron Ana Lucía. Él, por supuesto, retrató a su última hija en muchas ocasiones (Figura 19). Paredes, A. (2015) comentó sobre su hermana menor:

Yo era casi 17 años mayor que Anita Lucía. Siempre viví con la incomodidad de la gente que hablaba, que criticaba. Y su nacimiento fue otro hecho que hizo que la gente de Ambato se inventara cosas: decían que Anita Lucía era mi hija. ¡Imagínate! Y que yo oculté mi embarazo y que, cuando nació, decidimos decir que era hija de mi papá y la “Manine” [Apodo de Inés]. Fue difícil para mí, pero, por supuesto, tuvimos que dejar de darle importancia al “qué dirán” y continuar con la vida. Ahora, ya ves, lo importante que es para mí la Tani [Apodo de Ana Lucía]”.

Figura 19.

Ana Lucía Paredes Cepeda, hija de José e Inés, en su tercer cumpleaños.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., febrero, 1962. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Inés estuvo totalmente presente en la vida de José como su ayudante en el taller de fotografía y de reparación de radios, y como una madre para sus hijos. Además, era Inés quien conservaba cuidadosamente las fotografías de José y sus herramientas como si fueran un tesoro, pues ella ya se había dado cuenta de su talento y, sobre todo, de la importancia histórica de estas imágenes.

Para finales de la década de los 50, José inició a tomar fotografías a color. Según Paredes, E. (2023), José conseguía y traía libros de fotografías a color desde Estados Unidos. Comenta que el único recuerdo que tiene sobre esta nueva técnica que su padre empezó a utilizar se basaba en “[...] la mezcla de los colores primarios para la pigmentación”. Las siguientes imágenes son varias fotos de Aída, su primera hija, quien fue en muchas ocasiones su modelo para practicar el revelado de las fotos a color. Estas imágenes son una prueba de ello: al ser pequeñas y un poco improvisadas,

se piensa que pudieron ser fotografías únicamente para practicar cómo revelarlas con color (Figura 20).

Figura 20.

Aída Paredes Soria de aproximadamente 24 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1960. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Su vida transcurría con tranquilidad, pero, lamentablemente, el 3 de febrero de 1966 falleció repentinamente por un infarto que le arrebató la posibilidad de compartir más tiempo junto

a su familia y de continuar con su trabajo fotográfico. Sin embargo, Villacís (2010), concluye que “su herencia como fotógrafo mantiene vivo su nombre en la ciudad, y constituye un inapreciable testimonio gráfico del Ambato de su época, bajo el signo de la nostalgia” (p. 19).

Para el año 1989, José Eduardo, su hijo, lanzó el primer libro sobre la fotografía y la vida de José, llamado *Nuestro antiguo Ambato*. El libro incluye distintos retratos y, por supuesto, imágenes del Ambato de antaño. En el mismo año, entrega al Archivo del Banco Central aproximadamente 1 500 fotografías positivadas de su padre, las cuales, en el año 2012, pasan a formar parte del Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Para este mismo año, se realiza una donación de 1 467 documentos, entre placas de vidrio y negativos de acetato a dicho archivo. Además, el Ministerio de Cultura entrega a la memoria de José, a través de sus herederos, la Medalla Bicentenario al Mérito Cultural⁷. En 2014 se inaugura una exposición permanente de varias de sus fotografías en el Cementerio Municipal de Ambato, en donde reposan sus restos⁸.

1.2.2 El ejercicio de la fotografía y el espectro autodidacta

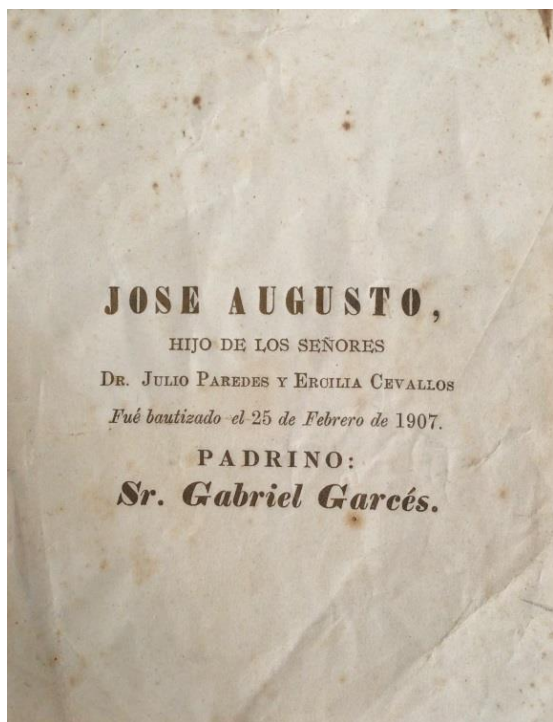
Por un lado, el documento más antiguo que se conserva en el archivo familiar de José Paredes es una tarjeta de conmemoración de su bautizo, el 25 de febrero de 1907 (Figura 21).

Figura 21.

⁷ Ver la sección de Anexos.

⁸ Más adelante, en el capítulo 3, apartado 3.1.3, se hablará sobre estos libros y sobre la muestra permanente en el Cementerio Municipal de Ambato.

Recuerdo de bautizo de José Paredes.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Hidalgo, A., 2023. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Por otro lado, se ha conservado también un retrato que posiblemente es la primera imagen de José (Figura 22), pues, a diferencia de Ercilia, Eduardo opina que esta imagen no es de su padre. Esta fotografía se encuentra guardada en una tarjeta color vino que en su interior contiene la imagen de un niño con su perro. Probablemente José tenía unos 7 u 8 años cuando esta imagen fue tomada. Claramente, la fotografía fue hecha en un estudio, pues se puede observar un telón de fondo, común en esa época, que parecería ser un dibujo de un río, con un barandal lleno de plantas. El niño está elegante, sentado sobre una silla que ha sido adornada con una tela de cenefas y flores. La ropa que utiliza parece haber sido elegida cuidadosamente para la ocasión y, en la parte inferior izquierda, se puede observar un sombrero con un gran lazo que fue colocado a propósito para

complementar la fotografía. El perro que está al lado derecho del niño es otro elemento que sirve para alimentar la imagen. Esta imagen posiblemente fue alterada, años más tarde, para ponerle color en algunos elementos, como el rosado en la tela sobre la cual José está sentado y el lazo del sombrero; y el marrón, en la cabeza y en algunas partes del cuerpo del perro.

Figura 22.

Posible imagen de José Paredes en su infancia.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Hidalgo, A., 2023. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Como se menciona con anterioridad, la enfermedad que José tuvo desde pequeño no le permitió estudiar formalmente en una escuela. A pesar de que sus padres tenían las posibilidades económicas y sociales para que él pueda asistir a una prestigiosa institución, su enfermedad le obligó a permanecer en su casa y obligó también a sus padres a que le brindaran una educación distinta a la de los niños y jóvenes de su época. El Dr. Julio Tomás Paredes, su padre, fue un liberal radical quien, al parecer, también era un aficionado de la fotografía. En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, entre las fotos que se han encontrado del Fondo José Paredes, existe una fotografía que me atrevería a decir que no le perteneció a José. Es la imagen de Eloy Alfaro caminando por una calle. En un principio, se pensó que pudo haber sido, por ejemplo, una fotografía de una imagen de un periódico. Sin embargo, la actitud improvisada con la que Alfaro está retratado supone que es una foto inédita que se tomó mientras él caminaba, por lo que la autoría de la imagen se atribuye al Dr. Julio Tomás Paredes, quien, al ser liberal radical, seguramente tuvo una relación cercana con Alfaro y sus partidarios. En las entrevistas realizadas a sus hijos, ellos aseveran que quien inspiró a José a ser fotógrafo y quien le entregó de joven su primera fotografía fue su padre. De esta manera, y tomando en cuenta que Alfaro muere en 1912, cuando José tendría apenas unos 4 o 5 años, se puede decir que esa fotografía fue tomada por su padre, de quien se tiene muy poca información, y que José guardó esa imagen entre las fotografías que conservaba. Además, en el libro *Nuestro Antiguo Ambato*, existe también una fotografía de Eloy Alfaro en el ferrocarril (Figura 23). Esto quiere decir que entre las imágenes que están en el Archivo del Ministerio de Cultura, y las que sus hijos conservan en casa en el archivo familiar existen distintas fotografías cuya autoría no fue de José. Rodríguez (2012) asevera que, para inicios del siglo XX, “el registro fotográfico se desarrolló [...] para captar los dramas públicos que surgían

en torno al poder político” (p. 14), acción que se atribuye que Julio, el padre de José, pudo haber realizado en estos primeros años del siglo.

Figura 23.

Su principal mentalizador e ilustre pasajero Eloy Alfaro.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 78. Título de la imagen tomado del libro.

De José se han encontrado pocas fotografías de su infancia y adolescencia. Una de ellas es la que se presentará a continuación, en la que se puede ver a José, de aproximadamente 18 años, junto con otros chicos sobre un carro Ford que le pertenecía a su padre (Figura 24). De izquierda a derecha, se han identificado a las siguientes personas: en la esquina inferior está un taxista, amigo de la familia, apodado el “gato” Martínez; a su lado se encuentra un primo de José, llamado Pedro Anda, apodado como “perico”; y, finalmente, José en la parte de adelante sentado y sonriendo. (Los tres chicos que están en el fondo no han sido identificados).

Figura 24.

José Paredes de aproximadamente 18 años, con sus amigos.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, desconocido, ca. 1925. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

José crece entre libros y revistas europeos, y aprende de ellos sobre las nuevas posibilidades de los usos de las imágenes fotográficas. Se autoeduca en el oficio de fotógrafo a través de estos textos comprados por sus hermanos y, por supuesto, con la ayuda de su padre; y, para la década de 1920, ya tendría una serie de fotografías realizadas de la ciudad de Ambato. De Certau (2000) explica que, para analizar la vida cotidiana de las personas, es imprescindible reflexionar sobre las “artes de hacer”, que son un conjunto de “microlibertades” y “antidisciplinas” que la gente tenía sobre lo establecido, es decir, las maneras que las personas resistían constantemente, en su día a día, frente a las maneras de poder. Se piensa que la autoeducación de José pudo significar la ruptura de una forma de educación establecida para las personas de la época, es decir, sus condiciones de posibilidad e, incluso, su enfermedad, le permitieron romper con un esquema de educación que se

supone que debía seguir: Se educa en su casa, con sus padres, sus hermanos y su vecino; aprende del uso de la cámara fotográfica mediante la práctica y la lectura de libros y revistas extranjeros y crea su propio taller de reparación de radios y un estudio de fotografía y de revelado.

A través de sus fotografías, en el paso de los años, se puede ver los distintos intereses que José tenía por fotografiar ciertos elementos o momentos de su cotidianidad: por un lado, hay un interés muy grande hacia los retratos de amigos y familiares, pero, de igual forma, se centra mucho en retratar la ciudad. Su pasión por escalar montañas y explorar los campos se puede evidenciar en las fotografías que realiza de la ciudad desde una perspectiva alta, es decir, que sube montañas para poder capturar imágenes panorámicas de la ciudad. Por otro lado, en esta época estaba muy de moda retratar paisajes. La familia Martínez, reconocida familia de intelectuales, artistas y científicos de Ambato, tenía una especialidad en viajar y realizar fotografías de montañas, de ríos y de la naturaleza en general. José, de seguro, se inspiraba en estos colegas para realizar su repertorio fotográfico. Además, obviamente, era un interés que la fotografía y el arte de esta época demandaba. Sin embargo, se puede encontrar un elemento que distingue a José de los demás fotógrafos ambateños de la época, especialmente de los Martínez: su interés por retratar objetos de la vida cotidiana y de capturar momentos y rostros de un día cualquiera en su familia o en la ciudad. En el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio se identificaron muchas fotos de objetos que llamaban su atención como los libros (Figura 25), los mapas, las obras de arte, los animales (Figura 12), entre otros. Y por ello, se han elegido ciertas imágenes que serán interpretadas en el capítulo 2 sobre estos objetos, y cómo estas fotografías pueden ayudarnos a entender el día a día de la gente de Ambato entre aproximadamente 1920 y 1960.

Figura 25.

Libros.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1321. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

1.2.3 El terremoto, la mirada “del otro” y la cotidianidad

El terremoto del 5 de agosto de 1949 fue un momento crucial para la historia de la ciudad de Ambato y, por supuesto, para la vida de José y para su profesión como fotógrafo. Esta catástrofe significó una oportunidad para poder retratar, de una manera muy estética, la destrucción de la ciudad y el sufrimiento que dejó este terremoto en las personas (Figuras 26 y 27).

Figura 26.

Asombro y angustia.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 29. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 27.

Ruinas de la iglesia de Santo Domingo.

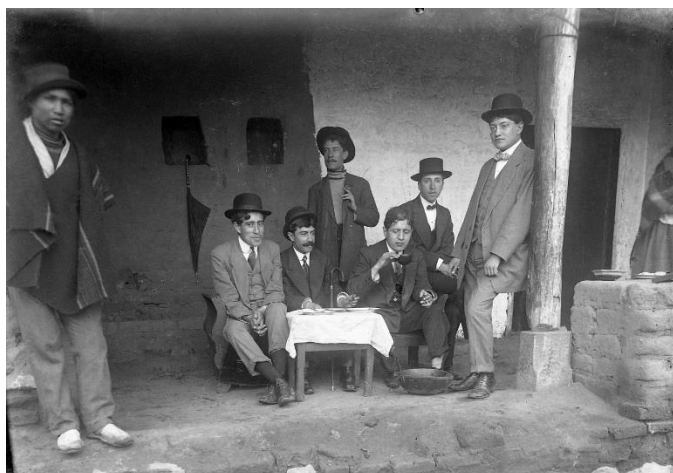


Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 57. Título de la imagen tomado del libro.

Algo que llama la atención de las figuras 26 y 27 es que son imágenes en donde los protagonistas son indígenas, quienes se encuentran rodeados de la destrucción de la ciudad. A diferencia de uno de sus colegas de generaciones anteriores, Domingo Laso, José Paredes se encuentra en una época en la que no necesita “esconder” o “borrar” al otro, al alterno, en este caso, al indígena. José, de hecho, realiza muchas imágenes de indígenas como parte de la cotidianidad de la ciudad de Ambato. Dentro de la fotografía documental se puede entender a la fotografía social, la cual, según Rodríguez (2012), “constituye evidencia respecto a las condiciones y el medio en que se desenvuelve un individuo en la sociedad” (p. 40). Probablemente José, al retratar estas imágenes, especialmente, los rostros indígenas en medio de la catástrofe natural, buscaba proyectar esa realidad de esta minoría relegada que era muy distinta a la de la gente de clase media o élites en Ambato. Sin embargo, como se puede observar en cambio en la figura 28, el indígena es retratado, de hecho, a un lado de los otros hombres que, según sus vestimentas, se podría decir que son mestizos. Esto abre el debate de si, a pesar de fotografiar a los indígenas, la intención de José era diferenciarlos del resto de personas mestizas o de élite, o incluirlos dentro de un discurso social para crear conciencia de las condiciones en las que su vida se desarrollaba, que eran muy distintas a las realidades de los otros grupos sociales.

Figura 28.

De copas.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 81. Título de la imagen tomado del libro.

La mirada de Laso, como la de sus contemporáneos y amigos historiadores y antropólogos como Jacinto Jijón y Caamaño o Gabriel Navarro, apeló a matrices europeas para legitimar su discurso sobre “el otro”, la ciudad, el arte y la historia. Es decir que operó como “una mirada” filtrada, al menos en parte, por Europa sobre nosotros mismos (Laso, 2015, p. 28). El pensamiento de estos intelectuales de la época no era casualidad. En la política y en la educación se hablaba ya, para la década de 1910, sobre las iniciativas en el campo de la higiene, incluso, a través de la intervención estatal en los cuerpos de las personas. Prieto (2004) indica la existencia de varios médicos y profesores universitarios que pensaban en desarrollar esta “higienización” de las ciudades y de los pueblos, pues creían que los trabajadores del campo, generalmente indígenas, no tenían información ni una instrucción suficiente para llevar una vida saludable y “limpia” (p. 175). Estos pensamientos de la época hacían que el clasismo se incrementara, especialmente, entre los mestizos y los indígenas, lo que permitiría entender el discurso detrás de las imágenes de los fotógrafos ecuatorianos de estos primeros años del siglo XX.

1.3 La fotografía y los códigos de visualidad en el Ecuador entre 1920 y 1960

1.3.1 La llegada y usos de la fotografía en el Ecuador

Para finales del siglo XIX, llega la fotografía al Ecuador en manos de extranjeros. Por un lado, según Andrade Marín (2003), se cree que “[...] la fotografía debió haber llegado a Quito entre los años 1863 y 1865 [...]” (p. 307).⁹ Por otro lado, Laso (2015) habla de la existencia de fotografías producidas en Ecuador ya para el año 1841 (p. 33). Sin embargo, explica que estas imágenes, las cuales en su mayoría reposan en archivos del país, no han sido manejadas de la mejor manera en estos espacios, es decir, que no se ha prestado mucha atención a la necesidad de catalogarlas o de cuidarlas con el valor histórico que se les debería dar. Por ello, existen pocas referencias sobre sus años de producción, las técnicas con las que fueron realizadas y sobre sus autores. También Rodríguez (2012) asevera que la fotografía llega a Ecuador en 1840, por medio de extranjeros que se dedicaron a fotografiar, principalmente a élites criollas y paisajes panorámicos del país, lo que llevó a que la fotografía se extendiera dentro de Ecuador gracias a estos viajeros (p. 12).

De esta forma, la historiografía del arte ecuatoriano y la falta de referencias archivísticas sobre estas primeras imágenes producidas no nos permiten saber a ciencia cierta cómo fue el arribo de la fotografía a nuestro país; sin embargo, las mismas fotografías actúan como documentos primarios y como fuentes de evidencia de su propia existencia.

⁹ Según Andrade Marín (2003), se puede dar fe de estos datos gracias a la existencia de fotografías registradas entre esos años, por ejemplo, una del General Juan José Flores, otra del Palacio de Gobierno en Quito.

Por un lado, Laso Chenut (2015) explica cómo los estudios del arte y de las ciencias sociales han relegado la historia de la fotografía como parte de la construcción social de nuestro país: “[...] nuestra visión, de nuestros imaginarios, de nuestra relación con lo visible y nuestra experiencia como sujetos modernos visuales” (p. 32). Pero, por otro lado, Lazo Pastó (2016) afirma que, a finales del siglo XIX y principios del XX, “la técnica fotográfica se desarrolla en extremo y ello permite una mayor democratización de la fotografía, aumentan los talleres fotográficos, y al compactarse los aparatos, el fotógrafo puede realizar más incursiones en el espacio urbano” (p. 1).

Se señala como factor cronológico interesante que la tendencia hacia la fotografía urbana se dio al unísono en casi toda Latinoamérica, a fines del XIX e inicios del XX, cuando un gran número de fotógrafos se dedicaron a retratar las bellezas del paisaje urbano de sus ciudades. Así, para Salazar, (2011):

En las primeras décadas del siglo XX, época de transformaciones urbanísticas de Quito, no era de extrañarse que los fotógrafos captaran a través de la lente su propia realidad, tratando de representar a una sociedad que se desenvolvía en el escenario de las grandes ciudades, con novedades propias de una economía capitalista naciente (la luz eléctrica, automóviles, el tranvía, grandes escaparates decorados a la usanza europea) (p. 34).

Chiriboga y Caparrini (1994), por su parte, hacen referencia a las primeras fotografías en Ecuador como una nueva dependencia artística a las manifestaciones y estilos de los pensamientos de Londres, Nueva York, y, especialmente, París, como “una estéril imitación del academicismo

oficial francés” (p. 11). Para las autoras, la fotografía significó que las familias burguesas podrían dejar un testimonio de su existencia y de su poder, así como, años antes, lo hacían únicamente las familias de élite, pero a través de los retratos pintados, casi siempre, al óleo. De esta forma, lo primero en implementarse en Latinoamérica con la llegada de la fotografía fueron los retratos en el estudio, que se convertirían rápidamente en un elemento al que solamente podían acceder las personas de un estatus económico y social más alto. Esta técnica reemplazó, entonces, a la pintura de retrato y se popularizó entre los países latinoamericanos a finales del siglo XIX.

1.3.2 La técnica fotográfica

Como se ha mencionado anteriormente, José Paredes no recibió instrucción académica en cuanto a su profesión como fotógrafo. El estudio que realizó se basó en el autoaprendizaje a través de revistas y libros europeos y estadounidenses. Para realizar sus imágenes siguió ciertas pautas fotográficas de una manera experimental.

Según la investigadora Grijalva (2011), en Ecuador existe una democratización de la fotografía ya para inicios del siglo XX, gracias a las técnicas fotográficas que se van desarrollando velozmente desde el siglo XIX; así, la autora afirma que en todo el país aumentan los talleres fotográficos y, “[...] al compactarse los aparatos, el fotógrafo puede realizar más incursiones en el espacio urbano” (p. 1). José Paredes, en sus fotografías, demuestra este acercamiento y pasión por los espacios urbanos, especialmente, por la arquitectura de la ciudad de Ambato (Figura 29) y por la naturaleza (Figura 30).

Figura 29.

El Banco de Préstamos.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 32. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 30.

El Chimborazo y el Carihuayrazo desde Huachi.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0853. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

En la entrevista realizada al nieto de José Paredes, Fernando Dávila, diseñador gráfico y fotógrafo, sobre la técnica de su abuelo, él hizo referencia a una singular cualidad del fotógrafo para intuir la exposición correcta en cada imagen, “[...] tomando en cuenta que las cámaras fotográficas de entonces no contaban con un exposímetro incorporado en ellas” (Dávila, 2023). Explicó, además, que en las exposiciones que José lograba en sus fotografías, especialmente en las de paisajes, solían tener las altas luces, correctamente expuestas a costa de un poco de pérdida de matiz en las sombras; esto, daba como resultado “[...] fotografías con espléndidos cielos y áreas de sombra ligeramente empastadas, sin llegar a mostrar algo que podríamos considerar como fotografía de alto contraste” (Dávila, 2023).

Finalmente, Dávila (2023), indicó que, además de las fotografías de paisaje, en las escenas urbanas, así como en los retratos, su abuelo mostró un “[...] depurado dominio de la composición y una ajustada ortodoxia en cuanto a sus reglas” (Figura 31). Para concluir, mencionó que José Paredes desarrolló un discurso fotográfico que denota una profunda sensibilidad humana que trascendió el carácter testimonial de su obra y repertorio fotográfico, “[...] llevándolo al campo de lo artístico con mucha pasión y oficio”.

Figura 31.

Dispensario médico-dental del Seguro.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 39. Título de la imagen tomado del libro.

1.3.3 Reflexión entre especificidad en los códigos visuales de José Paredes y los códigos visuales en Ecuador de la época

La fotografía llegó a América Latina gracias a viajeros europeos, quienes, además, eran artistas y científicos que querían recorrer nuevos horizontes y realizar estudios sobre aquello que encontraban fuera de Europa. Influenciados por el romanticismo, plasmaban en sus pinturas, de una manera más libre y fuera de las pautas tradicionales del academicismo, las imágenes de la naturaleza exótica que encontraron en los distintos países latinoamericanos que recorrían. Existía, entonces, una relación más alejada del cientificismo absoluto y esta se convierte, de hecho, en una

relación más cercana a lo mítico, a aquella magia que encontraban en la naturaleza y a la cual querían diferenciar de la europea. Esta línea romántica, junto con el naturalismo y el costumbrismo evidenciado en sus obras, fueron alimentadas, como era de esperarse, por la fotografía. Las imágenes que capturaban eran, de hecho, de etnografías y antropologías que llamaban su atención. Muchas de las pinturas, entonces, empiezan a ser reemplazadas por la técnica fotográfica. Chiriboga y Caparrini (2005) afirman que Louis Gouin y Ernest Charton fueron los viajeros que introdujeron la fotografía como profesión en Ecuador (p. 61).

A la par de la llegada de estos viajeros, para mediados y finales del siglo XIX, se inauguraron muchas de las nuevas repúblicas a nivel latinoamericano. Inicia, así, una etapa en la que se pretende usar al arte como una herramienta útil para el discurso nacional que se intentaba crear, es decir, el arte estaba al servicio de la nación y formaba parte de la construcción de la misma. La fotografía, que era una herramienta nueva en nuestro continente, empezó a ser utilizada especialmente por las élites, de donde normalmente procedía los personajes políticos considerados como “héroes” de las nuevas naciones, quienes pedían a los viajeros europeos que los retraten para demostrar, mediante gestos y símbolos de poder, su supremacía sobre los otros grupos sociales. Además, usaban la fotografía como una forma para difundir esta idea de “heroicidad” que permitía continuar con el discurso de construcción nacional. Así, Chiriboga y Caparrini (2005) afirman que “desde las primeras imágenes fotográficas de las personalidades políticas, es posible descifrar cómo el poder era asumido por la élite [sic] como un “derecho natural”” (p. 19).

En la ciudad de Ambato, los primeros fotógrafos de los que se tiene registro son los hermanos Martínez, quienes pertenecía a una familia de intelectuales, científicos y artistas, siendo el más reconocido de ellos, Luis A. Martínez, autor de muchos textos, por ejemplo, *A la Costa*, obra que seguía una línea naturalista. Su obra pictórica, de igual manera, estaba dedicada a la representación de paisajes del Ecuador, sobre todo, de las montañas y volcanes de la Sierra. Para realizar sus pinturas, tomaba fotografías de los paisajes como modelos de sus cuadros. Este afán por capturar la naturaleza y por representarla de la manera más realista y científica posible en sus obras fue, posiblemente, una técnica que llamó mucho la atención de José Paredes. En muchas de sus fotografías se puede apreciar la importancia que le da al paisaje, a la naturaleza e, incluso, a los retratos dentro de una panorámica. Un ejemplo de ello es la figura 32, en donde se puede apreciar a una pareja que fue retratada y, en la parte de atrás, probablemente el volcán Cotopaxi. El andinismo también fue un elemento del que la familia Martínez formaba parte y en el que José también participó, pues muchas de sus imágenes fueron capturadas en las montañas, en donde se aprecian los andinistas y los maravillosos paisajes que esos lugares ofrecían (Figura 33). Villacis (2010) asevera que José solía ascender a las cumbres andinas junto con Augusto Nicolás Martínez; y afirma que “[...] con este científico ambateño y otros montañistas, fundó, en la cima del Tungurahua, el primer club ecuatoriano de andinismo, el “Club de Andinismo Nicolás Martínez”, el 10 de enero de 1933” (pp. 18-19).

Figura 32.

Pareja y el volcán Cotopaxi.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0748. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 33.

Andinismo.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0892. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Lo interesante de una parte específica de la producción fotográfica de José, a diferencia de los otros fotógrafos ambateños y ecuatorianos de la época, radica en los distintos retratos que capturó José, en donde pudo conservar el espacio de lo privado y lo cotidiano. Estas imágenes, que se han encontrado dispersas en el archivo familiar, son las que llaman la atención, a las que se les desea problematizar, pues, expresan no solamente la vida íntima y el día a día de una familia, sino también esa mirada de José que aún no ha sido interpretada, su posición en su contexto y las condiciones de posibilidad que le permitieron elegir y realizar este tipo de fotografías cotidianas. Quizás estos retratos pasaron desapercibidos, como simples recuerdos que se conservaron y se fueron heredando, pero, en el capítulo 2, se pretende interpretarlas a través de una mirada crítica que permita la comprensión del pasado de la familia ambateña mediante su vida privada que, como se mencionó anteriormente, fue interrumpida por el terremoto de 1949.

En el siguiente capítulo, además, se reflexionará en torno a lo que Kossoy (2001) denomina “la trayectoria de la fotografía”. El autor indica que detrás de toda fotografía existe una historia, una trayectoria por la que la imagen pasó: en primer lugar, se habla de la intención del fotógrafo para crear dicha fotografía, que se basa en la motivación que tuvo para registrar un tema en determinado; en segundo lugar, se hace referencia al acto del registro que permitió que la imagen se materializara; y, en tercer lugar, se habla sobre un aspecto de suma importancia, los caminos por los que la fotografía recorrió:

[...] las vicisitudes por las que pasó, las manos que a ella se dedicaron, los ojos que la vieron, las emociones que despertó, los portarretratos que la enmarcaron, los álbumes que la guardaron, los altillos y sótanos que la enterraron, las manos que la salvaron. En este caso, su contenido se mantuvo: el tiempo paró. Las expresiones aún son las mismas. Tan sólo [sic: solo] el artefacto, como un todo, envejeció (Kossoy, 2001, pp. 37-38).

Para Sontag (2006) existe, de igual manera, una trayectoria que recorre la fotografía: lo que se ha capturado en una imagen continúa ocurriendo y existiendo mientras exista un material fotográfico que permita evidenciar ese momento, esa persona o ese acto. La autora, además, explica que esta trayectoria está siempre influenciada por el poder que tiene el fotógrafo de elegir aquello que quiere retratar, cómo lo interpreta y le da un significado. Asevera, entonces, que “[...] fotografiar es apropiarse de lo fotografiado. Significa establecer con el mundo una relación determinada que parece conocimiento, y por lo tanto poder” (p. 16). El repertorio de José Paredes, entonces, está cargado del poder que tuvo el fotógrafo para seleccionar aquello que deseaba retratar, cómo lo fotografiaba y de qué manera lo interpretaba. Será interesante ver, en el siguiente capítulo, cómo se interpretan en la actualidad estas imágenes desde una perspectiva histórica e investigativa.

CAPÍTULO 2

2 Interpretación del repertorio fotográfico de José Paredes: los rostros humanos y la vida cotidiana

Para poder hablar sobre los estudios de la vida cotidiana y la vida privada, Burke (2005) hacía referencia a la imposibilidad que los historiadores tienen de llevar a cabo sus investigaciones si se limitan a las fuentes tradicionales (p. 11); por ello, para este capítulo, se ha evidenciado la necesidad de incluir las imágenes de José Paredes, no solo como un complemento de la investigación o como un anexo en los que la lectoría pueda ligar lo escrito con lo visual, sino como verdaderos testimonios visuales y fuentes documentales de los retratos que se realizaban hace cien años en Ambato y sobre los objetos que forman parte de la vida cotidiana.

El ejercicio de dividir el repertorio fotográfico de José Paredes para su interpretación desde una mirada antropocéntrica y desde una visión social¹⁰ ha sido una labor difícil que ha sido repensada varias veces. Como lo menciona Barthes (1990), “La fotografía es inclasificable por el hecho de que no hay razón para *marcar* una de sus circunstancias en concreto [...]” (p. 34). Sin embargo, se ha intentado desentrañar la amplia colección de José en varios campos que vale la pena dividir. En primer lugar, desde una visión antropocéntrica, se ha encontrado una gran cantidad de retratos e imágenes de personas, tanto de la familia como de personajes desconocidos quienes, probablemente, contrataban los servicios fotográficos de José para poder tener y conservar estas imágenes de ellos mismos o de sus seres queridos, de momentos importantes en sus vidas como festividades o compromisos, entre otros. Otro tipo de retratos que se han encontrado son de

¹⁰ Ver el Capítulo 3

personas al azar, es decir, de gente que caminaba por la calle, a quienes José decidía retratar: entre ellos podemos resaltar rostros indígenas, rostros mestizos, de niños, entre otros.

En segundo lugar, existen muchas fotografías de José que aluden a la cotidianidad en la que se desarrollaba su vida y la de su familia, por ejemplo, imágenes de objetos, de animales, de la calle, de las construcciones arquitectónicas que existían Ambato y de la naturaleza, entre otras. Este campo servirá mucho para hacer referencia a la vida privada de él y de sus familiares en la ciudad de Ambato a través de imágenes inéditas, conservadas en el archivo familiar.

2.1 El campo de los retratos

2.1.1 Descripción del campo fotográfico

La fotografía, en especial la de retrato en el Ambato de inicios del siglo XX, era utilizada como un instrumento político y de poder¹¹. Para las personas retratadas por José Paredes, también era un instrumento mediante el cual podían demostrar cierto estatus social y económico, incluso, cultural, pues, normalmente, como se puede apreciar en las fotografías reveladas de las que se dispone, en su mayoría eran personas mestizas, que utilizaban cierto tipo de vestimentas y de elementos cargadas de connotación de poder. De esta manera, la fotógrafa Freund ([1974] 2017) hace referencia a la fotografía como una herramienta capaz de expresar las necesidades y también las aspiraciones de las clases sociales dominantes y, además, es capaz de interpretar los diversos acontecimientos de la vida social (p. 10).

¹¹ Por ejemplo, se ha hecho ya mención del trabajo de Domingo Laso y de los hermanos Martínez.

Por su lado, Burke (2005) hace referencia a la fotografía como un sistema de representación simbólico, pues asegura que el retrato es un género pictórico “[...] compuesto con arreglo a un sistema de convenciones que cambian muy lentamente a lo largo del tiempo” (p. 30), es decir que lo que se puede ver dentro de una fotografía, los modelos, sus gestos, sus poses y lo que les rodea como sus accesorios y el escenario, son elementos que siguen un esquema cargado de significados simbólicos. Así, los personajes dentro de las fotografías de José, incluso aquellos que fueron capturados al azar y que no sabían que serían los protagonistas de las imágenes, presentan una carga simbólica que los modelos expresan o el mismo fotógrafo quiso expresar.

El filósofo Benjamin ([1936] 1989) menciona a las obras de arte en la época de la reproductibilidad técnica, es decir, a aquellas obras que se han reproducido masivamente, que no son únicas, pues han surgido de medios de producción que permiten su reproducción en grandes cantidades. Indica, entonces, que la fotografía es un ejemplo de ello: “De la placa fotográfica, por ejemplo, son posibles muchas copias; preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno” (p. 6). Benjamin ([1936] 1989) señala que las fotografías, esencialmente las de retrato, poseen cierto valor cultural, pues explica que dentro de ellas se puede encontrar un culto hacia el recuerdo de las personas fotografiadas que pueden ser personas queridas o, a su vez, desconocidos (p. 7).

Este valor cultural de los retratos está delimitado por medio de una discusión sobre el *aura*. El autor, entonces, hace referencia a que existe un concepto sobre el aura de los objetos naturales, a la cual define como “[...] la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda

estar)” (Benjamin, [1936] 1989, p. 4). Explica que, por un lado, al reproducir imágenes en masa sobre un objeto natural, el aura que posee cada objeto se va perdiendo, es decir, se pierde aquella autenticidad y unicidad que cada obra de arte poseía antes de la era de la reproducción técnica, pues, la reproducción mecánica hace que una imagen sea de fácil acceso, lo que hace que su aura original y auténtica desaparezca.

Por otro lado, el autor indica cómo la reproducción técnica de imágenes hace que las obras de arte pierdan su aura arraigada a una tradición cultural e histórica, pues, la reproducción en masa hace que muchas imágenes sean descontextualizadas. Además, la autoría de las obras también corre peligro, pues, al reproducir masivamente una copia, la obra original, poco a poco, se va desvinculando de su artista o de su creador y, de hecho, puede llegar a ser manipulada por otras personas.

2.1.2 Composición y análisis del retrato

El repertorio de retratos de José Paredes ha sido dividido en tres: los retratos familiares, los retratos que realizó en su estudio y los retratos en la calle que, normalmente, son de personas desconocidas. Los primeros retratos, que son fotografías de sus familiares y amigos más allegados, muestran cómo el fotógrafo pretendía capturar de una manera más creativa, improvisada y artística que, por ejemplo, los retratos que realizaba en su estudio.

Algunos de los retratos familiares que se desea analizar, en primer lugar, son las figuras 34, 35, 36, 37, 38 y 39. Algo interesante de estos retratos, y de muchos otros que se analizarán posteriormente, que se ha descubierto junto con Laso (2022) en una entrevista realizada, es que José trataba de capturar en sus imágenes “el tacto”, es decir, la manera en la que los sujetos retratados sostienen en sus manos distintos objetos. Esto es un elemento que se repite varias veces en sus imágenes, especialmente en las de sus familiares, y abre la posibilidad para una discusión acerca de cómo el fotógrafo deseaba capturar esos rostros o esos cuerpos atravesados por la sensibilidad o por lo sensorial.

Figura 34.

Dama en su jardín (Concepción Soria).



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 40. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 35.

Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1930. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 36.

Zoila Soria y su primer nieto, Rodrigo Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1930. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 37.

Ana Lucía Paredes en su tercer cumpleaños.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., febrero, 1962. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 38.

Aída Judith Paredes.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1937. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 39.

Aída Judith Paredes en el jardín de su casa.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1941. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Entre los retratos que José realizaba, existen muchas fotografías, especialmente en el fondo Paredes que se encuentra en el Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, de imágenes de personas que no pertenecen a la familia de José. A muchas se las considera como fotografías no artísticas, es decir que José las realizaba para entregar a personas que solicitaban sus servicios como fotógrafo y que necesitaban estos retratos con distintos objetivos. En las entrevistas que se mantuvo con Laso (2022) y con Padilla (2022), ambos investigadores explicaban que, a inicios y mediados del siglo pasado, normalmente las personas contrataban el servicio de fotografía y revelado, en primer lugar, para poder conservar y exhibir las imágenes de ellos mismos o de sus seres queridos en sus casas (Figuras 40 y 41); en segundo lugar, para regalar a sus conocidos una imagen de ellos como recuerdos: se entregaba, especialmente las fotografías más pequeñas que se podían llevar en las billeteras o en las carteras; de hecho, se han encontrado muchas fotografías que José realizó de una misma persona, en el mismo lugar, el mismo día, y esto significa que, al revelar varias fotografías, los dueños podían entregar más fotografías a más personas, además, el fotógrafo podía jugar con las perspectivas, los tamaños y los colores o tonos en blanco y negro de las imágenes (Figura 42); y, en tercer lugar, para incluirlas en documentos legales. Un ejemplo de esto último es la figura 43: esta imagen que se encontró en el Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio es un retrato que probablemente José realizó y que el dueño pudo adjuntar en un documento legal, pues, en la leyenda que se puede leer: “Presente este carnet cuando solicite”.

Figura 40.

Reflejo.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 80. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 41.

Descendencia.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 82. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 42.

Aída Paredes de aproximadamente 1 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1937. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 43.

Fotografía de carnet.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0430. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

A pesar de que José realizaba este tipo de retratos formales, su colección estaba compuesta por otros que, claramente, tienen una connotación mucho más artística. Ejemplos de ellos son las figuras 44, 45 y 46 en las que se puede ver el juego del retrato con personas que estaban preparadas para las fotografías como modelos.

Figura 44.

Retrato de una mujer desnuda.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0484. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 45.

Mujer y niña leyendo.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0325B. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 46.

Niñas leyendo.

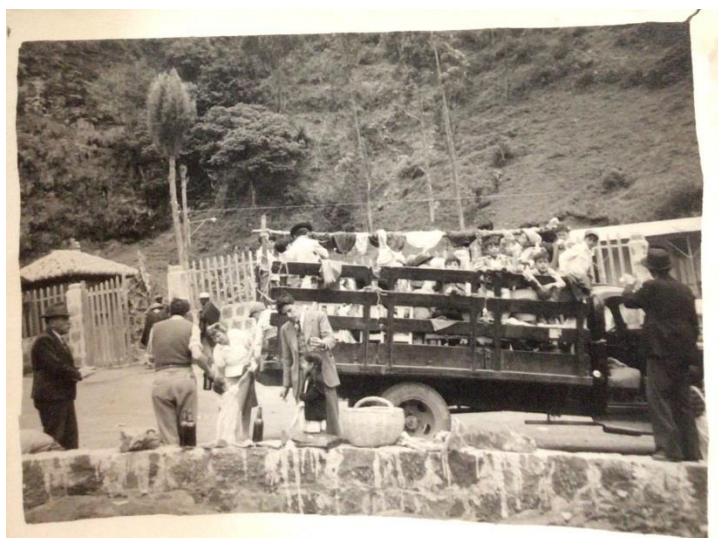


Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0173. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Finalmente, existen distintos retratos que el fotógrafo ambateño realizó a personas en la calle, a desconocidos, quienes, o salían en su foto por coincidencia (Figura 47 y 48), o eran retratados a propósito, pero no necesariamente eran conocidos de José, ni modelos (Figura 49). Este tipo de imágenes son mucho más artísticas porque son espontáneas.

Figura 47.

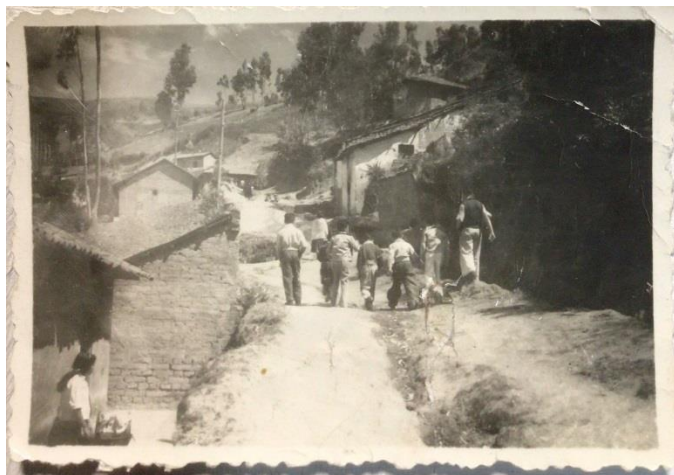
Camión cargado de cosas. Baños.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 48.

Amigos en calle de Ambato.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 49.

Soldados.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

2.1.3 Estudio de los personajes retratados

Para referirse al estudio y análisis de las personas quienes fueron retratadas por José Paredes es imprescindible tomar en cuenta que la fotografía de retrato significó un “[...] nuevo sistema de representación de la realidad” (Rodríguez, 2012, p. 12). Dentro de esta nueva forma de plasmar la realidad, para muchos ciudadanos en Ecuador de finales del siglo XIX e inicios de XX, el hecho de acceder a un estudio fotográfico y contratar un servicio de esta magnitud significaba una posición de poder, tanto social como económico, e incluso político. Según Rodríguez (2012):

Desde sus inicios la fotografía se vinculó con los sectores de poder, quienes la adoptan con la finalidad de establecer reconocimiento de las propias elites [sic] y de esta forma acentuar su sentido de permanencia, una auto-definición ante la diferenciación o la constatación de otras fuerzas políticas” (p. 13).

Al basarnos en esta idea de que la fotografía significaba un elemento de poder social y político, muchas de las personas retratadas por José debieron pertenecer, seguramente, a un grupo de élite que podía acceder a este servicio, que sabía lo que significaba, en términos de hegemonía, el hecho que ellos y sus familiares tuvieran un retrato para exhibir dentro de sus viviendas o tuvieran la posibilidad de darle distintos usos a las fotografías.

Dentro de la función social, Rodríguez (2012) afirma que la fotografía “[...] se establece como la difusión de la información en un nivel histórico-cultural que nace como una propuesta tanto del fotógrafo como del fotografiado” (p. 34). Esta puede ser una clave para entender a los personajes retratados en Ambato de 1920 a 1960, pues, como ya se mencionó anteriormente, existen muchas fotografías que Paredes realizó dentro de su estudio fotográfico en el que se pueden ver los fondos que utilizaba, las vestimentas de los retratados, los elementos que utilizaban y la intención de ser retratados por las poses que hacían, entre otros (Figura 50).

Figura 50.

La visita.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 38. Título de la imagen tomado del libro.

Las personas retratadas, además, como se puede ver en la figura 50 y 51, son mujeres que pertenecen a la Iglesia Católica, pues, como indica sus vestimentas, son monjas. Esto significa que la religión, en esta época, también era un elemento que tenía una connotación de poder, puesto que la mayoría de mujeres que tenían la posibilidad de hacerse monjas probablemente también pertenecían a un grupo social de poder.

Figura 51.

Monja en el día de su consagración.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0297. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

A diferencia de las figuras 50 y 51, en la figura 52 y 53 se puede observar otro tipo de mujeres retratadas por José, quienes no necesariamente estaban en su estudio, con trajes y vestimentas imponentes o posando de una manera formal y preparada para la fotografía. Estas mujeres fueron fotografiadas en un día cotidiano de la vida de José.

En la figura 52, las mujeres retratadas eran posiblemente indígenas. Por la expresión en sus rostros se podría señalar que estaban tristes o preocupadas; no están fingiendo una sonrisa. Su actitud demuestra que no se esfuerzan por posar para la fotografía como sí lo hacían, por ejemplo, las mujeres en las figuras 50 y 51. Sus vestimentas, al parecer, son informales, es decir, no fueron retratadas con sus mejores galas. Además, sus cabellos, a pesar de estar recogidos, no fueron preparados con tanto detalle como, por ejemplo, el cabello de la mujer de la derecha de la figura

50. El fondo en el que fueron retratadas es en la naturaleza, fuera de una casa de piedra en la que probablemente vivía una de ellas; es un espacio improvisado para la foto, no han sido fotografiadas dentro de un estudio fotográfico con telones que decoren el fondo en el que se les iba a retratar.

En la figura 53, de igual manera, las mujeres retratadas no están en un estudio fotográfico, llevan en sus manos objetos cotidianos como sus chaquetas, sus bolsos y unas fundas. Al parecer posaron para la imagen, pues están inmóviles sobre los rieles del tren. Sin embargo, es muy probable que estas mujeres no estaban preparadas para ser fotografiadas. Estas dos gráficas, entonces, fueron tomadas sin ningún propósito de uso social, político o económico por parte de las personas retratadas. Quien realmente tenía una intención con estas imágenes fue el fotógrafo y, de seguro, era un propósito artístico o, quizás, de utilizar a la fotografía como evidencia de la existencia de estas mujeres, en esos escenarios, con esas vestimentas, y con esas actitudes que denotan cotidianidad.

Figura 52.

Mujeres sentadas.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0540. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 53.

Caminando “sobre rieles”.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 72. Título de la imagen tomado del libro.

Finalmente, dentro de los fotografiados de José, por supuesto, están sus familiares y amigos más cercanos. Se podría aseverar que él los retrataba con dos fines: conservar sus fotografías como recuerdos y practicar sus tomas (Figuras 54, 55, 56, 57 y 58). La mayoría de las imágenes que se colocan en este apartado son retratos de Aída Paredes, la segunda hija de José, quien, junto a sus hermanos José Eduardo, Ercilia y Ana Lucía, fueron retratados por su padre como modelos. Según Paredes, A. (2015) “José aprovechaba cada oportunidad para retratar a todos los miembros de la familia, así practicaba su oficio”.

Figura 54.

Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 55.

Aída Paredes de aproximadamente 2 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1938. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 56.

Aída Paredes de aproximadamente 8 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1944. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 57.

Aída Paredes de aproximadamente 8 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1944. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 58.

Aída Paredes de aproximadamente 24 años.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1960. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

2.2 El campo de los objetos y la vida cotidiana

2.2.1 Descripción del cuerpo fotográfico

Para estudiar la cotidianidad de una comunidad, este trabajo de investigación se ha remitido a Philippe Ariès (como se citó en Gonzalbo, 2006), quien explica que, en el humano moderno, existe una necesidad por encontrar un pasado en el que pueda ser integrado y pueda reconocerse como un sujeto dentro de un ambiente local y familiar. Por esto, el estudio de las características de la vida urbana, de los lazos familiares, de la comunidad y de las viejas tradiciones propician el individualismo y, de esta manera, se puede estudiar la vida cotidiana desde lo macro hacia lo micro. Una vez que se ha contextualizado la política, la economía, la cultura y la sociedad ambateña del periodo comprendido entre 1920 y 1960, se pretende estudiar a profundidad la vida del fotógrafo

y las condiciones de posibilidad que él y su familia tenían, de esta forma se podrá entender el contexto en el que su día a día se desarrollaba¹².

En primer lugar, gracias a la información recopilada y a los retratos de José con las que se cuenta en el archivo familiar, se puede entender que era un mestizo. Los apellidos son un elemento clave para entender que sus antecesores fueron europeos, seguramente españoles, pero sus rasgos fisionómicos fueron los de un mestizo. Además, la vestimenta que llevaba en la mayoría de las fotografías pertenece al tipo de ropa que usaban los mestizos en la época. (Figuras 59, 60 y 61). Se debe tener en consideración lo que Burke (2005) señala: “Los modelos suelen ponerse sus mejores galas para posar, de modo que los historiadores se equivocarían si trataran el retrato como un testimonio de la vestimenta cotidiana”(p. 31). Por esto, se ha tratado de recopilar distintas fotos de José Paredes para comparar sus vestimentas. Por ejemplo, con la figura 59 se puede pensar que José estuvo preparado para retratarse, sin embargo, las figuras 60 y 61, posiblemente, fueron retratadas de una manera más espontánea, en la naturaleza.

Como se señaló en el capítulo anterior, los padres de José tuvieron la posibilidad de enviar a algunos de sus hijos a estudiar en Europa; además, eran dueños de extensos terrenos en la ciudad de Ambato. Estos son algunos elementos que nos permiten entender que la familia contaba con un significativo patrimonio económico, quizás, mucho más grande que el de otras familias de la

¹² No es lo mismo hablar de la vida cotidiana durante este período, por ejemplo, de una familia indígena, de una de élite o de una de clase media. Existen también diferencias al hablar de, por ejemplo, una familia quiteña, guayaquileña o ambateña. En este caso, se centrará la investigación sobre la vida cotidiana de esta familia ambateña de clase media, la cual pudo ser retratada en las fotografías que se presentarán a continuación.

ciudad. Sin embargo, no se puede aseverar que la familia, por ejemplo, perteneciera a una élite ambateña o a un grupo de terratenientes o hacendados.

Además, a pesar de que los padres de José contaban con importantes posibilidades económicas, no se puede afirmar que pertenecieran a una élite de la ciudad¹³. Entonces, dichas capacidades de financiamiento permitieron que la familia pertenezca a una clase media, en donde José y sus hermanos tuvieron acceso a la educación y, especialmente, a un mundo de arte y cultura al que no todos tenían podían acceder.

Figura 59.

José Paredes.

¹³ Como se señaló en el capítulo anterior, los padres de José tuvieron la posibilidad de enviar a algunos de sus hijos a estudiar en Europa; además, eran dueños de extensos terrenos en la ciudad de Ambato. Estos son algunos elementos que nos permiten entender que la familia contaba con un significativo patrimonio económico, quizás, mucho más grande que el de otras familias de la ciudad. Sin embargo, no se puede aseverar que la familia, por ejemplo, perteneciera a una élite ambateña o a un grupo de terratenientes o hacendados.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, anónimo. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 60.

José Paredes.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, anónimo. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 61.

José Paredes y su amigo, el “gato” Martínez, en la naturaleza.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, anónimo. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Con el párrafo anterior, en el que se puede contextualizar rápidamente el puesto económico, social y cultural que ocupaba la familia ambateña¹⁴, se puede aclarar el tipo de imágenes cotidianas que José realizó no solo como profesional, sino como padre, como amigo y como alguien que tenía interés en guardar entre sus recuerdos una imagen palpable de un determinado momento.

Entre las fotografías familiares y de amigos que José realizó, se han conservado distintas imágenes que muestran, especialmente, los momentos que compartía con ellos. A diferencia de los

¹⁴ Para más información sobre la familia revisar el capítulo 1, apartado 1.2.1.

retratos realizados en el estudio, este tipo de fotografías no fueron tan preparadas, es decir, fueron retratadas de forma más espontánea, sin necesidad de escenarios distinguidos, o de vestimentas ostentosas. Estas imágenes, posiblemente, fueron capturadas y reveladas para conservarlas como recuerdos de un momento importante (Figura 62) o para tenerlas entre la familia (Figura 63). Muchas veces estas fotografías no se conservaban en un álbum o en un lugar restringido, sino que estaban en sitios donde podían ser vulneradas. Un ejemplo de ello es la figura 64, en donde se muestra la parte de atrás de la figura 63: esta fue rayada, posiblemente por un infante, quien realizó un dibujo en la parte de atrás de la fotografía.

Figura 62.

Primera comunión de Aída Paredes.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., mayo, 1945. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 63.

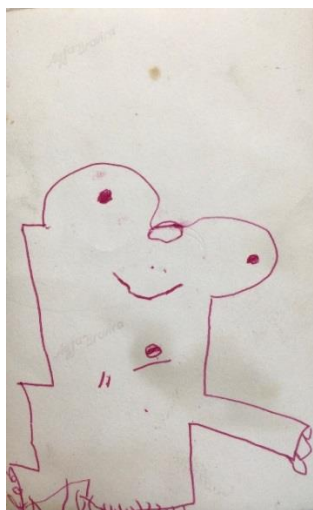
Aída Judith y, posiblemente, José Eduardo en el “quiosco de ciprés”.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1940. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 64.

Parte de atrás de la figura 63.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, anónimo, ca. 1940. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

2.2.2 Composición y análisis de lo cotidiano

Las fotografías analizadas anteriormente pueden ser apreciadas de dos maneras: desde un punto de vista artístico y desde una perspectiva documental. No obstante, en este apartado se desea hacer hincapié en el estudio de estas imágenes como documentales. Para Rodríguez (2012), “la *fotografía documental* mantiene el compromiso de no modificar o influir en la realidad, pues representa una garantía testimonial de los acontecimientos reales fotografiados” (pp. 37-38). Sin embargo, el fotógrafo, probablemente, no plasmó estas imágenes con la intención de documentar un hecho específico, pero con este análisis se pretende estudiarlas así, pues, actualmente, se las puede considerar como un testimonio o evidencia histórica más que como una representación artística. Según Rodríguez (2012), dentro de la fotografía documental se encuentra la fotografía social, la cual forma parte de las evidencias sobre las condiciones y el medio en el que se desarrolla un individuo dentro de una sociedad (p. 40). De esta forma, la autora asevera que las fotografías:

[...] forman parte de la memoria y visualización de la sociedad mediante la representación de la vida cotidiana de un pueblo, llegando a convertirse, incluso, en una expresión cultural que al ser documentada forma parte de un nuevo proceso de conocimiento que nos acerca a un mundo en detalle, una realidad fragmentada (p. 32).

Silva (2008), por su parte, en su estudio permite que se entienda a la fotografía dentro, no solo la sociedad, sino también dentro de la familia, por medio de la conservación de las imágenes en un álbum familiar. Este álbum puede encontrarse organizado o, como es en el caso de las fotografías del archivo familiar de José, repartidas entre sus familiares, principalmente entre sus hijos, sus amigos y conocidos, y en los archivos de la ciudad. El hecho de que las imágenes estén dentro de un grupo familiar permite la existencia de distintas narrativas: cada imagen habla por sí sola, pero al unir las y formar una narrativa con ellas, los recuerdos de quienes las ven surgen y crean un relato que permite entender el significado de estas imágenes en conjunto:

La familia es sujeto colectivo que narra y tiene a su disposición el manejo y construcción de un espacio de ficción, y pertenece a su capacidad técnica expresar un tiempo de exposición. El archivo es una manera de clasificar y será propio de su técnica producir un orden a la vista, posterior al tiempo en que las fotos fueron coleccionadas. La narración es relato y entrega a sus narradores la potestad de manejar las historias en las que se envuelve la familia y que han merecido su archivo como imagen (Silva, 2008, p. 21).

De esta manera, Rodríguez (2012) y Silva (2008) hablan de elementos clave que permiten entender el análisis de la cotidianidad en las fotografías de José. Las imágenes, como fuente documental y social dentro de un archivo familiar, permiten que exista una narración oral sobre

sus integrantes y las personas retratadas, en donde se puede traer a colación las relaciones y vínculos, los recuerdos de lugares que quizás en la actualidad ya no existen, los momentos que vivieron y compartieron, los objetos que fueron fotografiados y los motivos por los cuales fueron retratados, entre otros.

2.2.3 Estudio de los personajes retratados en la cotidianidad y de objetos

Para el análisis de este apartado, se ha dividido el campo fotográfico de José en imágenes de la familia y amigos, objetos cotidianos, costumbres, paisajes y naturaleza. Entre las imágenes de su familia y amigos, en el día a día, José realizó fotografías de momentos que no fueron preparados, que surgieron naturalmente. Un ejemplo de ello es la figura 65, que muestra a los protagonistas retratados en momentos espontáneos, no planeados y, de hecho, con una connotación graciosa y divertida. Para los más cercanos, José también capturó momentos que, al parecer, fueron memorables y entretenidos (Figuras 66 y 67).

Figura 65.

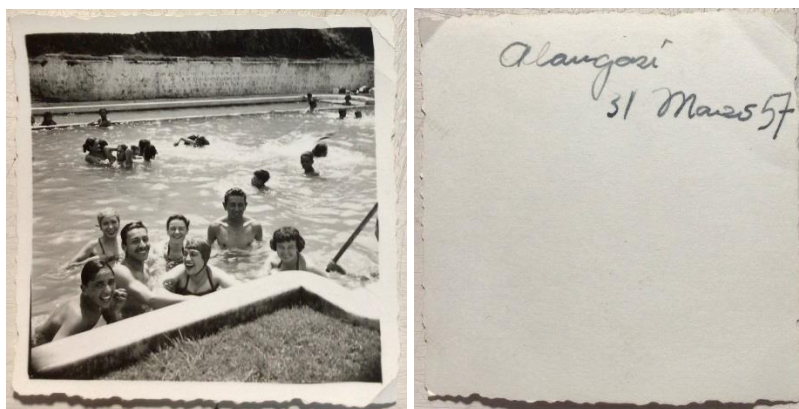
Ercilia Paredes y Carlos Paredes en Aguaján.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1960. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 66.

Aída Paredes, Eduardo Paredes y sus amigos y familiares en Alangosí.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 31 de marzo de 1957. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 67.

Concepción Soria.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1932. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Entre las imágenes de objetos retratados por José, se puede presenciar la idea de la diversión y el entretenimiento, especialmente para los niños. En la figura 68, se puede ver a la primera hija de José, Aída, de aproximadamente 3 o 4 años, que sobre un banco de madera juega con algunas herramientas de juguete y con una muñeca colocada sobre unas piedras. En las figuras 69, 70 y 71, por su lado, se puede apreciar a su segunda hija, Aída Judith, quien se encuentra dentro de un coche de madera que, quizás, él mismo o alguien en el hogar construyó. En la figura 72, están su segunda hija, Aída Judith, y su tercera hija, Ercilia, jugando junto a un perro en el jardín de su casa. Estas imágenes demuestran cómo la vida cotidiana se configura a través del juego, de la idea de diversión y entretenimiento para los infantes. La figura 73 muestra cómo eran los negocios

donde se vendían juguetes, entonces conocidos como “fábricas”; como se puede apreciar en la foto, estos pequeños puestos artesanales vendían muñecas y ropa para estas. Finalmente, en un ámbito más social, José fotografió una escena de muchos niños y niñas que se divertían un amplio espacio de juegos que, según el título de la fotografía, es un jardín de infantes (Figura 74).

Figura 68.

Juegos infantiles.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 54. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 69.

Aída Judith en el coche de madera.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1938. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 70.

Aída Judith en el coche de madera.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1938. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 71.

Aída Judith en el coche de madera.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1938. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 72.

Aída Judith y Ercilia en un sube y baja.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., ca. 1943. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 73.

Fábrica de Juguetes “SEGL”.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1403. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 74.

Jardín de infantes.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 41. Título de la imagen tomado del libro.

Otras imágenes de la vida cotidiana muestran, por ejemplo, como en la figura 75, objetos que forman parte de la religiosidad del pueblo. José, en esta ocasión, quiso capturar con su cámara la imagen de un altar rodeado de flores y telas que lo adornan. Entre este tipo de fotos se han encontrado otras que reflejan las celebraciones católicas, por ejemplo, en la figura 76, donde están varias niñas el día de su primera comunión, probablemente en su escuela, pues, en el fondo de la imagen se puede ver a una monja y a un hombre vestido elegantemente, quienes pudieron haber sido los profesores; y, además, está colgada la imagen de un escudo del Ecuador, elemento que se colocaba en las aulas de clases. Otro ejemplo es la figura 77, que refleja la celebración de una misa en la Iglesia la Matriz.

Figura 75.

Altar decorado.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1208. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 76.

Niñas en el día de su primera comunión.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0183. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 77.

Ceremonia religiosa en la iglesia Matriz.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 27. Título de la imagen tomado del libro.

Para hacer referencia al comercio y a los pequeños negocios que empezaban a surgir en esta época, José retrató las siguientes imágenes: en la figura 78 se puede ver una tienda de abarrotes, en donde se venden distintos objetos como libros, velas, tazas, botellas, té, pintura y elementos de papelería, entre otros. Como dice en el letrero dentro de la tienda “*J. Salomón Acosta*

S. Comerciante – Importador”, la persona que comerciaba, seguramente, fue alguien que traía de otros países estos objetos: un ejemplo de esto es el té inglés *Horniman*, cuya venta se puede observar en el lado izquierdo de la imagen.

Figura 78.

Tienda de abarrotes.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 42. Título de la imagen tomado del libro.

En la figura 79, por otro lado, se puede apreciar una oficina en donde están trabajando distintas personas entre hombres y mujeres. El título de la imagen según Villacis (2010) es *Radios Philips*, sin embargo, en una conversación personal con Paredes, J. E. (2023) se ha determinado que el lugar no pertenece a la estación de radio, sino a una oficina de “[...] la Asistencia social o Asistencia pública de la sanidad que se encontraba cerca de la plazoleta de la Primera Imprenta; era, como actualmente, el ministerio de salud”.

Figura 79.

Radios Philips.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 56. Título de la imagen tomado del libro.

En las figuras 80 y 81, se puede apreciar a la fábrica La Industrial Algodonera y a las trabajadoras de dicha factoría. En la figura 82, se puede ver a otras obreras de una fábrica de hilos de Ambato quienes pertenecían a la misma empresa. En esta última imagen se ve que las mujeres están sentadas trabajando, mientras que los hombres que posan en la imagen eran los jefes de la fábrica, por ejemplo, al lado izquierdo de la fotografía está uno de ellos, el suizo Benno Bodenjord, quien era gran amigo de José. En la revista de Rosas (2015) existe un error que se pretende corregir, pues el autor, en la descripción de esta imagen, dice:

Una de las dependencias de la fábrica de tejidos “El Peral” de propiedad del acaudalado quiteño Jacinto Jijón y Caamaño, cuyas instalaciones estaban junto a las riberas del río Ambato, luego de pasar por el puente “La Delicia” para ingresar al barrio México y Ficoa; esta es otra de las grandes industrias que a inicios del siglo pasado estaban en nuestra ciudad, conocida en ese entonces como la ciudad industrial del Ecuador” (p. 81).

El señor Benno Bodenhorst trabajó en La Industrial Algodonera, lo que descarta la posibilidad de que esta imagen haya sido de la fábrica de tejidos “El Peral”, como menciona Rosas (2015). De hecho, según La Hora (2014), “Benno Bodenhorst también fue de los extranjeros que llegaron a la ciudad como parte del equipo administrativo [sic: administrativo] de La Industrial Algodonera, él es padre de Mónica Bodenhorst, reina de una de las primeras ediciones de la Fiesta de la Fruta y de las Flores”.

Ibarra (1992), hace mención que, para la década de 1920 en Ambato, hay una gran participación femenina en las ocupaciones de hilanderas y costureras. Así, indica que estas trabajadoras normalmente eran “[...] menores de edad que se les identifica con un oficio y [...] mujeres adultas que hilan y cosen como actividad familiar” (p. 18). De esta manera, es probable que, en la figura 83, la niña está aprendiendo a hilar y a coser, pues se pueden ver varias medias y otras telas que la niña contempla. Para esta época, este era un oficio importante y rentable para las mujeres, por eso, lo aprendían desde pequeñas.

Figura 80.

La Industrial Algodonera – exterior.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 2010, p. 56. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 81.

La Industrial Algodonera - interior.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 2010, p. 56. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 82.

Fábrica de hilos.



Nota. Adaptado del *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 51. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 83.

Niña sonriendo sentada en una banca.



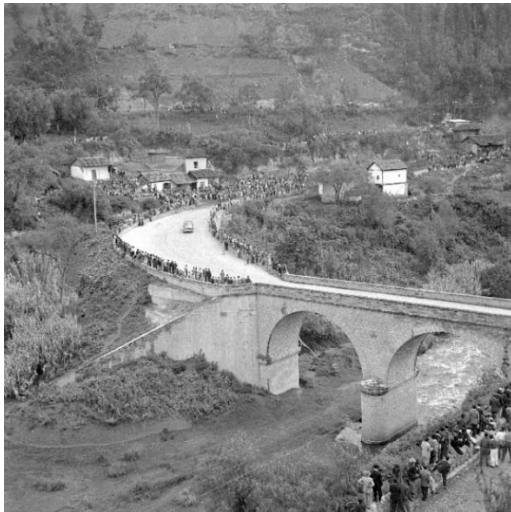
Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Otros elementos de la vida cotidiana que José retrató en varias ocasiones fueron los vehículos. Desde tiempos pasados hasta la actualidad, Ambato ha sido una ciudad reconocida por la industria automotriz y por los distintos eventos o costumbres que se han creado con los automotores. Un ejemplo de ello es la figura 84, en donde se aprecia una carrera de carros que pasa por el puente de La Delicia. Este tipo de competiciones han existido desde antaño y se las realizan hasta nuestros días. Entonces, el carro en las fotografías es un símbolo no solo de poder adquisitivo, por supuesto, sino también podría ser considerado como un símbolo del temprano desarrollo de la industria en la ciudad de Ambato (Figuras 85, 86 y 87). Incluso, en la figura 85 se pueden apreciar varios vehículos parqueados fuera de la Casa de Montalvo que es también un símbolo de la ciudad; así como en la figura 86, fuera del Colegio Nacional Bolívar, que es una institución académica emblemática en la urbe. No se puede asegurar si existe una doble intención por parte de José al haber fotografiado los autos fuera de estos lugares representativos, pero tras esta interpretación podemos vincular la existencia de los distintos símbolos de la ciudad que perviven hasta la actualidad. En cambio, como lo muestra la figura 88, los viejos medios de transporte, como aquella carreta, no fueron fotografiados en sitios representativos de la ciudad, sino en una calle normal, estacionados fuera de una casa. Quizás la intención de José fue retratar a los carros modernos en sitios que representaban aquella modernidad, como la casa de un intelectual ambateño o un colegio; mientras que, otros tipos de medios de transporte como la carreta, probablemente llevada por un caballo o burro, fueron retratados en un lugar que no necesariamente denotaba aquella idea de lo moderno. Finalmente, en la figura 89, se puede ver a José con un grupo de amigos que posan alrededor de un carro en la calle Sucre, de Ambato¹⁵.

¹⁵ Si bien es cierto que en la placa del carro dice "Quito", la imagen fue tomada en Ambato. Seguramente, el dueño del carro compró el auto en Quito o era quiteño.

Figura 84.

Carrera de autos.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 71. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 85.

La casa de Montalvo.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 30. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 86.

El Colegio Nacional Bolívar.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 30. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 87.

Antiguo autobús.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 43. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 88.

La vieja carreta.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 55. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 89.

La casa de la familia Paredes, ubicada en la calle Sucre, intersección con la Olmedo. El fotógrafo, que tenía también afición a la mecánica automotriz, aparece en overol.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 17. Título de la imagen tomado del libro.

Entre las costumbres, tradiciones y fiestas, especialmente de Ambato, José retrató distintas imágenes que representan estos momentos importantes para el desarrollo de la vida social y del entretenimiento de los habitantes de la ciudad, momentos que también forman parte de la cultura del pueblo. Entre estas fotos tenemos a la figura 90, que muestra una fiesta en donde hay varios adolescentes disfrazados de distintos personajes. En las figuras 91 y 92, se pueden ver dos desfiles cívicos que desde entonces ya formaban parte de las manifestaciones cívicas y sociales de los ambateños. De igual manera, la figura 93 representa una obra de teatro que realizaron un grupo de niños. Lo interesante de esta última fotografía es ver los elementos y detalles que configuraban la escenografía, por ejemplo, una gran lámpara que ilumina el escenario al lado derecho, los floreros,

los distintos carteles con anuncios, entre otros. Por otro lado, en las figuras 94 y 95, se observa una corrida de toros: en la figura 94, se puede apreciar un desfile de mujeres disfrazadas de sevillanas que ocurría antes de dicho evento, y en la figura 95, que probablemente ocurrió minutos después, se puede apreciar el momento cuando los toros ya están sueltos y la gente puede practicar esta actividad. Finalmente, la figura 96 evidencia una fiesta popular, posiblemente de indígenas, a quienes se les distingue por sus vestimentas.

Figura 90.

Fiesta de Inocentes.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 58. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 91.

Desfile cívico.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 34. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 92.

¡Viva Sancho!



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 70. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 93.

Obra de teatro.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0243. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 94.

“Sevillanas” ambateñas antes de la corrida.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 66. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 95.

Los toros.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 74. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 96.

Fiesta popular.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 62. Título de la imagen tomado del libro.

En última instancia, entre las fotografías de vida cotidiana se encuentran aquellas que hacen referencia a la naturaleza y al paisaje, por ejemplo, en la figura 97, José ha capturado la imagen de un lago en donde se encuentran varias personas. Se podría resaltar la importancia que el fotógrafo le da al paisaje antes que a las personas; se entiende, entonces, que lo que deseaba retratar en primer plano era este lago con los árboles, sus sombras en el agua, y, como un segundo plano, las personas. Algo similar ocurre con la figura 98, en donde, a pesar de que el Chimborazo está en el fondo de la imagen, resalta y, en la parte de adelante, ha retratado a varias vacas con un indígena que apenas se lo puede distinguir por su sombrero y su chaleco y porque está pastando a los animales. Finalmente, en la figura 99 se ha retratado como protagonista al Tungurahua, enmarcado dentro de un juego con las plantas como cuadro, y unas pocas personas a quienes no se puede distinguir a la derecha.

Figura 97.

El viejo estanque.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 67. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 98.

El Chimborazo.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0861. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 99.

El Tungurahua desde Pitula.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.0243. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

CAPÍTULO 3

3 Interpretación del repertorio fotográfico de José Paredes desde una mirada social: el ferrocarril y terremoto de 1949

Al utilizar las fotografías como una fuente documental, es posible indagar en ellas, no solo sobre una persona en específico y sus intereses artísticos plasmados su repertorio fotográfico como se ha hecho en el capítulo 2, sino también sobre la sociedad en la que vivía y los acontecimientos históricos que la modificaron e irrumpieron en su desarrollo. Desde una perspectiva social, se han determinado dos momentos clave para la vida de los tungurahuales entre inicios y mediados del siglo XX: la construcción del ferrocarril y el terremoto de 1949. En este capítulo se pretende analizar e interpretar estos hitos que constituyeron un quiebre para la sociedad, que determinaron un antes y un después, incluso, en la vida cotidiana de estas personas.

Este capítulo se abordará colocando a las imágenes de José Paredes dentro del marco de lo que Rodríguez (2012) llama fotografía directa, es decir, aquella en la que “el fotógrafo asume el compromiso único de documentar la realidad lo más cerca a la objetividad” (p. 36). Para Burke (2005), este tipo de imágenes permite que se pueda “imaginar” al pasado de una manera más real, en una forma más vívida (p. 17), pues el fotógrafo no buscaba alterar una realidad a su conveniencia, simplemente quería documentar aquello que había sucedido.

Según González Cueto y Vidal Ortega (2007), la fotografía, como fuente documental, al igual que los textos escritos y los testimonios orales, son documentos históricos “[...] que reflejan un testimonio ocular” (p. 5). Sin embargo, los autores también explican que, para utilizar las

imágenes como una verdadera fuente documental, hay que tener en cuenta y ser conscientes de su fragilidad; además, unas imágenes podrían realmente ser fuentes más fiables mientras que otras no. Por esta razón, en esta investigación la autora de esta tesis ha tratado de ser muy cuidadosa con las fotografías seleccionadas, especialmente, para este apartado.

3.1 El campo del ferrocarril

3.1.1 Descripción del cuerpo fotográfico

En el capítulo 1, como parte de la contextualización, se hizo mención de la importancia del ferrocarril para inicios del siglo XX, especialmente, en el comercio y en la vida de los tungurahuales en distintos momentos desde su construcción. Entre el repertorio de José se han encontrado varias imágenes de este medio de transporte en la ciudad de Ambato. Para este apartado, estas fotografías han sido divididas en dos campos: aquellas en las que se puede apreciar a la locomotora o a la estación como elementos simbólicos y aquellas en las que el humano se configura dentro del ferrocarril, es decir, aquellas en las que se puede ver el impacto del tren para la vida cotidiana de los ambateños.

Para inicios del siglo XX, en Ambato, la línea férrea cruzaba los lugares que actualmente se conocen como la Quinta La Liria, Atocha y la avenida Capulíes; para conectar con el centro de la ciudad cruzaba el puente Negro (Figura 100), la calle La Delicia, la calle Olmedo (calle en la que José y su familia vivían) y, finalmente, llegaba a la estación que se ubicaba en la calle 12 de Noviembre que, según Paredes (1989), fue construida entre 1928 y 1929 (Figuras 101 y 102). Después del terremoto de 1949, se construyó una nueva estación ubicada en Ingahurco (Revista

Ambato, 2014, como se citó en Santamaría, 2023). Esta última fue rehabilitada y funcionó hasta hace unos años cuando se reinauguró el tren como un atractivo turístico.

Figura 100.

Ferrocarril sobre el “Puente Negro”.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 77. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 101.

La Estación del Ferrocarril, construida en 1928.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 35. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 102.

La estación de Ferrocarril, construida en 1929, en la calle 12 de Noviembre, entre Mera y Espejo, actualmente ocupada por los edificios del Centro Comercial Ambato y la Empresa Eléctrica. Al fondo “La Ferroviaria”.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 76. Título de la imagen tomado del libro.

3.1.2 Composición y análisis de las representaciones del ferrocarril

Para finales del siglo XIX e inicios del XX, al igual que en Europa, en muchos países de América Latina el ferrocarril fue considerado un símbolo de modernidad que representaba el desarrollo de un país, especialmente en economía y comercio. “La locomotora representa la revolución, el progreso; lo que acorta las distancias de modo insospechado, lo que une la ciudad al campo, lo que acerca las clases sociales” (Casalduero, 2010, p. 2). Del ferrocarril en Ecuador existen varias representaciones en el arte, orientadas a documentar la importancia de su

construcción y funcionamiento; estas obras, muchas veces, podían servir como herramientas para fomentar la idea de progreso en una sociedad.

En este contexto, entre las imágenes de José se han podido encontrar varias en las que el tren fue fotografiado únicamente como un medio de transporte con la finalidad de documentar su existencia; un ejemplo de esto son las figuras 103 y 104. A diferencia de este tipo de imágenes, como se puede observar en las figuras 105, 106 y 107, José retrató también a la comunidad que hacía uso del tren. De la figura 105 se podría decir que el fotógrafo pretendía retratar el impacto que causó el tren en aquellas personas que debían viajar de una ciudad a otra, como Paredes (1989) lo señala en el pie de la imagen, para los estudiantes que debían trasladarse a Quito para poder educarse. El tren significó notoriamente la reducción de las distancias entre ciudades, lo que llevó a que existan más posibilidades para las personas, tanto en educación como en el ámbito laboral (Figura 106), especialmente para los indígenas, quienes podían movilizarse de una manera más rápida desde sus comunidades hasta la ciudad (Figura 107).

Figura 103.

La Estación del Ferrocarril donde hoy se levanta el Centro Comercial Ambato, conserva aún vegetación campestre Plaza donde luego se construiría el Parque 12 de Noviembre.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antigo Ambato*, 1989, p. 22. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 104.

El Ferrocarril cruzaba la ciudad. Se aprecia la actual calle Olmedo (antigua Línea del Ferrocarril) intersección con la Fco. Flor, a la izquierda el inicio de la Avenida Miraflores; a la derecha “La Cervecería”.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antigo Ambato*, 1989, p. 22. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 105.

Típicos pasajeros provincianos -estudiantes- esperando el tren para trasladarse a la capital.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 79. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 106.

Despedida.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 83. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 107.

Sobre los rieles del tren.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1335. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

3.1.3 Estudio del ferrocarril en la mirada de José Paredes

El ferrocarril marcó el desarrollo de la vida de los ciudadanos ecuatorianos y, como se quiere demostrar en esta investigación, de seguro también fue un elemento de gran importancia en la vida de José, especialmente, por la cantidad de fotografías que realizó sobre este:

A su taller llegaba por un camino empedrado donde se regaba entrecortada la sombra de las buganvillas. Allá, ajeno al mundo y al tiempo, aprisionado en su realidad y libertad creadora vive el recuerdo de José Paredes; está allí inaugurando instantes simultáneos: el pensamiento sutil, la mano de precisión, la palabra exacta, sin que lo distraiga siquiera el destartalado ruido del tren de las cinco de la tarde ni el pito vaporoso de la locomotora en la curva de la esquina (Castillo, 1989, p. 4).

En el apartado anterior se dividieron las imágenes de José entre aquellas en las que solo se apreciaba a la locomotora y en aquellas en las que se puede tener una mirada social de lo que significó este medio de transporte. Sin embargo, con la figura 108 se desea conjugar estas dos perspectivas: en primer lugar, se cree pertinente aclarar que esta imagen, a pesar de estar en el libro *Nuestro Antiguo Ambato*, seguramente no perteneció a José Paredes, pues, según se registra, fue tomada en 1906, cuando el fotógrafo aún no nacía. Como a muchas otras de las fotografías que se ha descubierto que no tomó José Paredes, a pesar de estar en libros que le ponen a él como autor, se atribuye esta imagen al padre de José, el Dr. Julio Tomás Paredes, especialmente, por la cercanía que existe el lugar donde se tomó esta foto (calles Olmedo y Francisco Flor) con su casa (calles Olmedo y Sucre), y porque, como se mencionó anteriormente, existe la posibilidad de que haya sido un aficionado a la fotografía que apoyó a José a aprender sobre este arte¹⁶. En segundo lugar, esta imagen permite entender la importancia social del ferrocarril, para las élites, las clases medias y las empobrecidas, , que han sido retratados en conjunto. Aparentemente, la mayoría de los indígenas están en la calle (se puede ver que son indígenas por sus vestimentas); seguido de ellos está una banda musical (se puede saber que es una banda por los instrumentos que cargan) y, a lado de ellos, distintos soldados que parecería que custodian el tren. Finalmente, encima del tren hay muchos mestizos, de los cuales muchos alzan sus sombreros como si estuvieran saludado (se podría decir que son mestizos por su vestimenta, pues no llevan ponchos, sino terno).

Figura 108.

¹⁶ Ver capítulo 2, apartado 1.2.2.

Primer tren en Ambato (1906). El lugar: calle Olmedo y Fco. Flor, inicio de Miraflores.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 75. Título de la imagen tomado del libro.

Entre el repertorio de fotografías del tren, José se encargó de retratar sus distintos usos, puesto que, además de ser un medio de transporte, fue utilizado para la construcción y reparación de puentes. Para la época, era fundamental unir las ciudades a través de puentes que conecten dos sectores separados por accidentes geográficos, pues la urbe se encuentra dividida en dos partes por el río Ambato. En varias ocasiones, el agua del río crece tanto que destruye los alrededores. Para la década de 1930, aproximadamente, en una ocasión que el nivel del agua subió, se destruyeron algunas construcciones de la ciudad, por ejemplo, la bocatoma de la Planta de Miraflores y el puente de El Socavón. En las figuras 109, 110, 111, 112, 113 y 114, se puede observar el proceso de reconstrucción. Se utilizaba el tren para llevar el material necesario para la reparación y para poder rellenar las partes que el río había destruido. Paredes (1989) recuenta cómo fue este proceso: “Una creciente ha destruido la mesa y el relleno íntegro de la línea férrea. La reparación se lo hacía de manera artesanal, con madera. Posteriormente el mismo convoy transportaba la tierra y desde éste se la lanzaba manualmente para conformar el relleno” (pp. 80-82). Las figuras 115, 116, 117,

118 y 119 muestra, en cambio, el proceso de reconstrucción del puente El Socavón, “[...] el cual fue reparado artesanalmente por estos hombres (Figura 117) hasta quedar concluido como lo tenemos hasta hoy” (Paredes, 1989, pp. 83-86).

Figura 109.

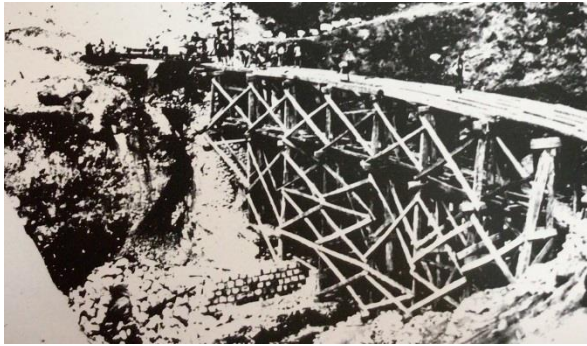
Mesa y relleno íntegro de la línea férrea destruida por la creciente del río Ambato.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 80. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 110.

Reparación de la línea férrea.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 80. Título de la imagen tomado del libro. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 111.

Reconstrucción de la masa y el relleno íntegro de la línea férrea.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 81. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 112.

Reconstrucción de la masa y el relleno íntegro de la línea férrea.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 81. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 113.

Bocatoma de la Planta de Miraflores destruida por la creciente del río Ambato.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 82. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 114.

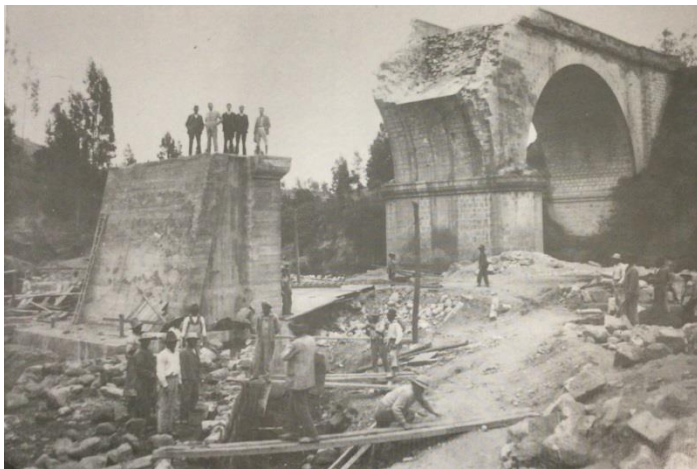
Bocatoma de la Planta de Miraflores destruida por la creciente del río Ambato.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 82. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 115.

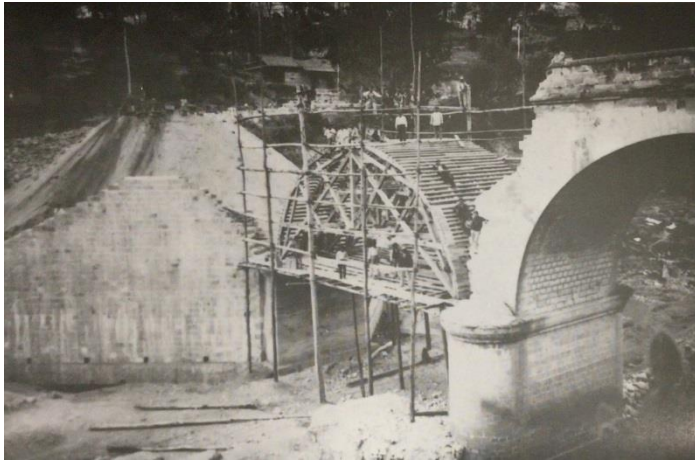
Puente de El Socavón destruido por la creciente del río Ambato.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 83. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 116.

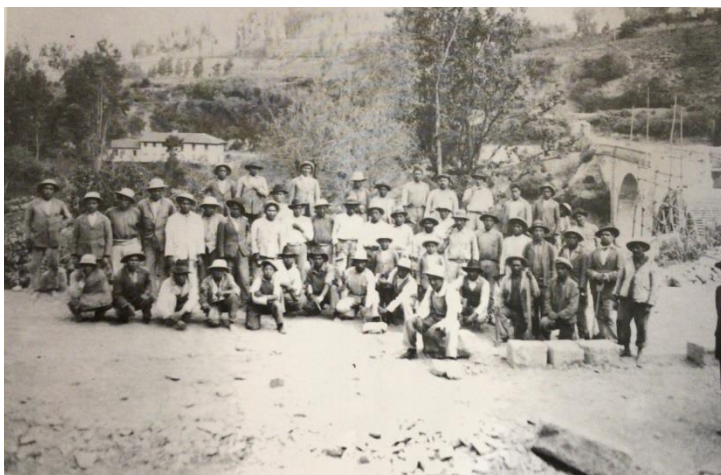
Reparación artesanal del puente El Socavón.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 84. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 117.

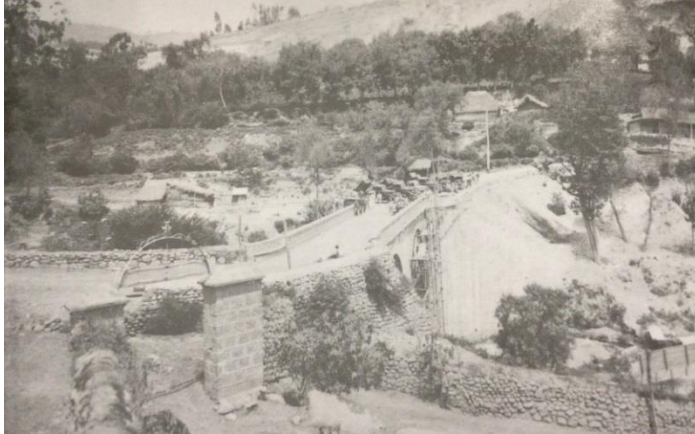
Hombres que reconstruyeron el puente El Socavón.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 85. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 118.

Puente El Socavón reconstruido.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 86. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 119.

Puente El Socavón reconstruido.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 86. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Finalmente, otro acontecimiento que era muy común en la época y que fue retratado en distintas ocasiones por José fue el descarrilamiento del tren. Ejemplos de ello se observan en las figuras 120, 121 y 122. En un principio se pensaba que estas fotografías podrían haber sido tomadas después del terremoto de 1949, sin embargo, Paredes, J. E. (2023) aclaró que todas las fotografías del tren que están en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio y las que se publicaron en el libro *Nuestro Antiguo Ambato*, fueron capturadas años antes del terremoto, posiblemente, en la década de 1930.

Algo que llama la atención de estas fotografías, y sobre lo que es importante reflexionar, es aquella movilidad constante hacia el lugar de los hechos, es decir, la existencia un gran desplazamiento de personas hacia los lugares del accidente del ferrocarril. El fotógrafo, al parecer, tuvo una intención al momento de capturar estos accidentes; no solamente él se acercaba al lugar de los hechos para poder retratarlos, pues, como se puede observar en las imágenes, muchas personas iban hacia esos lugares. Muchos quizás iban a ayudar; otros, vencidos por la curiosidad o por el morbo, viajaba hacia allá para poder apreciar con sus propios ojos lo acontecido; y, tal vez, existían otros, como pudieron ser los fotógrafos y los periodistas, que querían registrar el accidente para poder publicarlo en la prensa y difundir la noticia. La imagen fotográfica, entonces, se convierte en un elemento indispensable dentro de los periódicos, como una manera de validar la información que ha sido escrita y como parte de la construcción del relato visual de la noticia (Freixa y Redondo, 2021, p. 99).

Figura 120.

Descarrilamiento de un convoy.



Nota. Adaptado del libro *Nuestro Antiguo Ambato*, 1989, p. 79. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 121.

Descarrilamiento del tren.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1328. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 122.

Descarrilamiento del tren.



Nota. Adaptado del Ministerio de Cultura del Ecuador. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270. Pieza F.88.270.1349. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

3.2 El campo del terremoto

3.2.1 Descripción del cuerpo fotográfico

El terremoto de Ambato de 1949 significó un punto de quiebre en el desarrollo cotidiano de la vida de las personas afectadas y, por supuesto, de la ciudad, en relación con su arquitectura, economía y cultura. Se piensa que la mayoría de las fotografías retratadas de este suceso fueron realizadas por personas que tenían acceso a una cámara fotográfica y que deseaban capturar estas imágenes como una fuente documental del desastre. Entre estas personas resalta José, quien fue uno de los pocos fotógrafos que pudo realizar imágenes inmediatamente después del sismo, en donde captura la destrucción arquitectónica, el sufrimiento humano y una ciudad en ruinas.

Para analizar una fotografía documental, es necesario entender que “[...] documentar va más allá de ser una técnica a ser un enfoque [...]” (Rodríguez, 2012, pp. 37-38), es decir que existe una perspectiva fotográfica, una intención del fotógrafo de no intervenir ni modificar el suceso que veía ante sus ojos. En el Archivo Histórico “Alfredo Pareja Diezcanseco”, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana, existe un fondo documental de imágenes del terremoto de Ambato de autor desconocido. Estas imágenes claramente tienen una connotación documental, como puede observarse en la figura 123, en la que se ha retratado a una mujer, probablemente muerta, entre un matorral. Esta imagen no fue creada con ningún fin artístico, sino que servía únicamente como un registro de un hecho que sucedió durante el terremoto. Otros ejemplos son las figuras 124 y 125 en las cuales se puede observar cómo varios médicos y enfermeras están atendiendo a los heridos del terremoto.

Figura 123.

Mujer fallecida en un matorral a causa del terremoto de Ambato de 1949.



Nota. Imagen tomada del fondo de fotografías del terremoto de Ambato de 1949, del Archivo Histórico “Alfredo Pareja Diezcanseco”, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. Autor desconocido. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 124.

Decenas de millares de vacunaciones realiza el servicio en toda la zona.



Nota. Imagen tomada del fondo de fotografías del terremoto de Ambato de 1949, del Archivo Histórico “Alfredo Pareja Diezcanseco”, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. Autor desconocido. Título de la imagen tomado de la descripción de la imagen.

Figura 125.

Enfermos y heridos fueron inmediatamente atendidos en los hospitales del país.



Nota. Imagen tomada del fondo de fotografías del terremoto de Ambato de 1949, del Archivo Histórico “Alfredo Pareja Diezcanseco”, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. Autor desconocido. Título de la imagen tomado de la descripción de la imagen.

Para Freund ([1974] 2017), la fotografía documental permite que todos los estratos sociales sean retratados, pues se busca solamente documentar o evidenciar una realidad objetiva. Esto quiere decir que la fotografía documental, incluso, tiene una carga política muy notable, en la cual se permite la reproducción de la vida social de una manera imparcial y aparentemente exacta. “La fotografía es el medio de expresión característico de una sociedad basada en la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se le asignan, de mentalidad racionalista y con una estructura jerárquica de profesiones” (p. 10). De esta forma, las fotografías más relevantes de José sobre el terremoto permiten abrir un debate sobre qué significó y que significa, incluso, en la actualidad, para la sociedad ambateña, que los protagonistas de las imágenes sean indígenas (Figuras 26 y 27).

3.2.2 Composición y análisis del uso de las imágenes del terremoto de 1949

A inicios del siglo XX, la fotografía jugó un rol de suma importancia como una fuente documental dentro de la prensa y de las tarjetas postales, especialmente, para registrar catástrofes y tragedias. Un ejemplo de ello fue un terremoto acontecido en México en 1920, más conocido como el *temblor de Xalapa*. Freixa y Redondo (2021) explican que este desastre natural fue el primero en ser “[...] ampliamente fotografiado y relatado visualmente, que contó con cobertura mediática tanto a nivel nacional como internacional” (p. 101). Las autoras explican que era la primera vez en que se utilizaba un relato visual para transportar a los lectores a entender la dimensión de la desgracia, lo que sirvió, a la vez, para cruzar fronteras nacionales al difundirse en medios internacionales. Este ejemplo sirve para entender la importancia de las fotografías como fuentes documentales, específicamente, si se pretende plasmar ciertas tragedias e infortunios, pues, fueron y continúan siendo una herramienta para tocar sensibilidades humanas, para concientizar y pedir ayuda humanitaria, y, por supuesto, para registrar y evidenciar el hecho ocurrido.

De esta forma, se puede aseverar que también las diversas fotografías realizadas en el terremoto de 1949 sirvieron para documentar la destrucción en la que quedó en la ciudad y para apelar a las sensibilidades para conseguir un objetivo, la asistencia de diversas instituciones y personas. Sin embargo, en las fotografías que se han rescatado de José sobre el terremoto, se puede notar claramente distintos valores estéticos que pueden hacer que se consideren, no solo como fotografías documentales, sino también como fotografías artísticas. Por ejemplo, en la figura 126, José captura el dolor de los protagonistas de la imagen, los dos indígenas, especialmente de la mujer, quien carga en su espalda un bebé dormido y en sus manos sostiene un sombrero. La actitud

que denota la mujer al mirar hacia arriba y quizás solo encontrar ruinas y el rostro de preocupación del hombre transmiten el temor y la desesperación que debieron haber sentido, no solo ellos, sino todos los ciudadanos que veían sus construcciones destruidas y que perdieron a familiares y amigos. La imagen, además, permite ver el lugar en el que se encuentran, la iglesia entonces llamada La Matriz. En el fondo de la fotografía está el altar, del cual, al parecer, han rescatado las estatuas que se colocaban en el retablo. Las iglesias fueron, posiblemente, y así es como se interpreta con las tres imágenes del terremoto que realizó José, lugares de sociabilidad, de encuentro y, por supuesto, de religiosidad y espiritualidad, en las cuales, después del terremoto, las personas podían acercarse para rezar, orar y pedir a Dios ayuda, pues, como lo indicó Rosales (1951), las personas pensaban que el terremoto era un castigo divino¹⁷.

En la figura 126, que también es de la Iglesia de La Matriz¹⁸, el fotógrafo, probablemente, quiso retratar tres niveles en la fotografía, los cuales se han plasmado en la figura 127). El primero es la parte superior de la iglesia que ha sido destruida y que se está desmoronando; el segundo nivel son las ruinas sobre las cuales caminan dos personas, quizás, en búsqueda de otras que fueron sepultadas cuando se cayó el inmueble, o que, tal vez, estaban buscando la manera de retirar esos escombros de la iglesia; y, finalmente, un tercer nivel que muestra la sociabilidad de las personas, su dolor, su incapacidad de hacer algo frente a tan grande destrucción, su angustia y preocupación e, incluso, su vulnerabilidad, es decir, el hecho de reconocerse humanos que no pueden pelear contra la fortaleza de la tierra, con el miedo de volver a vivir una réplica más fuerte. Esta división,

¹⁷ Ver capítulo 1, apartado 1.2.1.

¹⁸ De hecho, si se observa en la figura 26 y en la 123 se puede ver que José fotografió al mismo hombre indígena al cual se lo ha identificado por su vestimenta.

de alguna manera, puede asociarse con distintas pinturas religiosas, especialmente coloniales, las cuales dividían de esta misma forma los tres espacios del mundo: el superior donde estaba el cielo, lo divino, la fortaleza; el del medio donde se encontraba, por ejemplo, la imagen de un lugar que intervenía entre lo celestial y la gente; y, el de más abajo donde estaba lo mundano, las personas (Figuras 128 y 129). ¿Estaba quizás José intentando decir que esta imagen configuraba estos tres mundos, en donde el superior (la fuerza de la naturaleza que destruyó la iglesia) dominaba a un mundo inferior (los humanos, quienes no podían hacer nada ante tanta destrucción y ante la fuerza del terremoto)?

Figura 126.

La iglesia en ruinas.



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 28. Título de la imagen tomado del libro.

Figura 127.

La iglesia en ruinas (Niveles).



Nota. Adaptado del libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, 2010, p. 28; dividido en niveles por Hidalgo, A. (2023). Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 128.

Procesión durante la sequía.



Nota. *Procesión durante la sequía*, Miguel de Santiago, Santuario de Guápulo, Quito, ca 1699-1706.

Figura 129.

Virgen del Carmen.



Nota. *Virgen del Carmen*, atribución a Isabel de Santiago, óleo sobre tela, segunda mitad del siglo XVII, primer tercio del siglo XVIII, Monasterio del Carmen de San José, Quito.

La figura 27, de igual manera, corresponde a la imagen de una iglesia por afuera, específicamente, la Iglesia de Santo Domingo. En esta fotografía se pueden encontrar a una mujer de espaldas en el medio, por su vestimenta se puede determinar que es indígena, quien observa las ruinas de la edificación. Hay otras personas en el fondo de la calle quienes, seguramente, también estaban asombrados por la magnitud de la destrucción. Es interesante cómo en las imágenes presentadas en este apartado del terremoto se repiten varios factores en común: las tres fotografías son de iglesias en ruinas; y, en las tres se puede ver cómo José intentaba conjugar la destrucción con la sociabilidad y emotividad de las personas, es decir, si bien quería mostrar las construcciones destruidas, también buscaba incluir al ser humano y su sensibilidad frente a tan grande desgracia que le supera, que no le permite entender bien qué fue lo que había sucedido y que le hace sentir impotente ante la fuerza de la naturaleza.

Finalmente, las figuras 130, 131, 132 y 133 corresponden a imágenes de autoría de José sobre el terremoto que se conservan en el archivo familiar. En la figura 130 se puede apreciar la destrucción que dejó el fenómeno natural dentro de la Iglesia de Santo Domingo y en las figuras 131, 132 y 133, diversas construcciones en ruinas. En estas últimas gráficas se puede apreciar que el fotógrafo también retrata a personas, sin embargo, se puede interpretar que no desea que sean protagonistas de las imágenes, pues, quien protagoniza la imagen es la pérdida y catástrofe que dejó el terremoto.

Figura 130.

Iglesia de Santo Domingo en ruinas.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1949. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 131.

Casa en ruinas.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1949. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 132.

Destrucción que dejó el terremoto de Ambato de 1949.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1949. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

Figura 133.

Sobre las ruinas que dejó el terremoto.



Nota. Adaptado de Archivo familiar Paredes Soria, por Paredes, J., 1949. Título de la imagen por Hidalgo, A (2023).

3.2.3 Usos de las imágenes del terremoto de 1949 de José Paredes

A José Paredes se lo recuerda, especialmente entre sus familiares y amigos más cercanos, como el fotógrafo por excelencia del terremoto de Ambato. Sus hijas Aída y Ercilia recuerdan que su padre fue solicitado por el Gobierno de la época para retratar una gran cantidad de imágenes que servirían como registros documentales para pedir ayuda humanitaria dentro y fuera del país. Sin embargo, se ha realizado un trabajo de archivos en distintos lugares como en el Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana y no se ha encontrado ninguna evidencia de que José haya sido contratado como fotógrafo del terremoto.

Las imágenes más significativas del terremoto de José fueron utilizadas en dos ocasiones en específico: en el libro *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*, en otros libros y revistas que en los cuales no se le ha dado la autoría a José como fotógrafo, sino que se han expuesto sus obras como una recolección de imágenes de Ambato antiguo, como la de Rosas (2015), y en la exposición permanente de sus fotografías en el Cementerio Municipal de Ambato.

A pesar de que estos medios de difusión de sus imágenes han servido para sustentar la memoria histórica de la ciudad y para divulgar estas fotografías como documentales históricos, se ha detectado un problema que se ha pretendido resolver, en la medida de lo posible, con esta tesis: no existe una investigación histórica de la vida de José Paredes, de su contexto, ni una interpretación del campo fotográfico que pueda explicar por qué estas imágenes realmente son tan valiosas y necesarias dentro del mundo cultural e histórico, pues no solamente plasman una ciudad de antaño sepultada por una catástrofe natural o no solamente son retratos de cómo era la vida de

las personas hace más de cien años; en realidad, estas fotografías forman parte de las posibilidades económicas, sociales y culturales de una persona que, aunque quizás nunca lo supo ni lo sabrá, ha sido considerado como “[...] uno de los más representativos valores de la fotografía de la provincia de Tungurahua, que constituyen una de las más importantes fuentes documentales de la historia de la ciudad de Ambato [...]”, por el Acuerdo Ministerial N° 173-2012, firmado por Erika Sylva Charvet, exministra de Cultura.

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de la investigación se ha pretendido abordar y comprender la vida cotidiana de la ciudad de Ambato entre 1920 y 1960 a través de un análisis histórico de José Augusto Paredes Cevallos y de una interpretación visual de su producción fotográfica, como parte de un contexto y de un sistema fotográfico en específico. Con los resultados obtenidos, se espera entregar a futuros investigadores y a la comunidad en general una compilación de datos e información basada en un amplio estudio histórico para que, de esta manera, exista un trabajo investigativo formal en el cual puedan fundamentar sus futuros análisis.

Para la creación de este trabajo, en primer lugar, se ha contextualizado la vida de José Paredes dentro de las posibilidades de condición sociales, políticas, culturales e, incluso, económicas que se desarrollaban en Ecuador, en la provincia de Tungurahua y en su capital, Ambato, entre 1920 y 1960, en donde el terremoto de 1949 marcó un antes y un después en la historia de esta parte del país y de todos sus habitantes; en el seno de una familia acomodada de la época que pudo apoyarle y brindarle los medios para que sea fotógrafo y en medio de un momento de importante auge de la fotografía, a inicios y mediados del siglo XX, en un inicio, como medio de comunicación que permitió la difusión masiva de imágenes como fuentes documentales y, en un segundo momento, como elemento para la creación artística de fotografías.

Para la creación del contexto histórico en el que se desarrolló la vida del fotógrafo se realizó un importante estudio de la época en distintos libros, artículos y fuentes, desde distintas perspectivas y miradas de diversos autores que permitían el acopio de información para construir

una breve historia social, política, económica, demográfica y cultural del Ecuador de inicios y mediados del siglo XX en la que se pueda entender su vida y sus posibilidades.

Para la reconstrucción de su biografía, en cambio, se ha realizado una importante recopilación de relatos orales, de pláticas con sus familiares y profundas búsquedas realizadas en libros que hablan sobre círculo familiar y de su trabajo como fotógrafo. De esta manera, se ha podido crear una extensa biografía a través de, especialmente, recuerdos y memorias sobre José. Se han tratado con mucha cautela a todos estos relatos conseguidos, especialmente, mediante entrevistas y conversaciones, pues, la información obtenida casi siempre está atravesada por los sentimientos y emociones que expresan sus conocidos.

En segundo lugar, con la primera interpretación del repertorio fotográfico de José, en donde se pone como protagonista al humano y su vida cotidiana, se ha logrado comprender, en la medida de lo posible, aquella mirada de José, lo que le interesa fotografiar, aquello que le apasiona, que amaba y que deseaba guardarlo en una imagen “eterna”, y aquellas capturas que hizo para practicar su oficio con sus familiares, especialmente con sus hijas, su hijo y su esposa. Además, aquellas fotografías que plasman la cotidianidad de la vida son un aporte significativo para futuros estudios antropológicos, sociales e históricos sobre la ciudad y sus ciudadanos, sus prácticas, costumbres, tradiciones y la realidad que les atravesaba para inicios y mediados del siglo XX.

En tercer lugar, la interpretación del repertorio fotográfico de José, desde una mirada social que involucra las imágenes del ferrocarril y de la destrucción de Ambato ocasionada por el terremoto de 1949, ha permitido configurar distintos aspectos capturados en las fotografías: por un lado, la importancia del tren como símbolo de modernidad de una sociedad, la movilidad humana, las posibilidades que se abren con la construcción del ferrocarril, y, por otro lado, la sociabilidad, la emotividad y el dolor, la destrucción, la espiritualidad y religiosidad frente a la desgracia y la pequeñez humana ante un fenómeno natural.

De esta forma, se han logrado corregir distintos errores que pudieron haber surgido, por ejemplo, por falta de una profunda investigación histórica en estudios previos realizados sobre la vida y fotografía de José. Además, con el apoyo de Francisco Trujillo, se ha conseguido comenzar con la positivación de los negativos existentes, la digitalización y la catalogación de los dos fondos del repertorio fotográfico de José Paredes en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Esto permitirá que nuevos investigadores puedan acceder de una manera más efectiva a estos repertorios y que, con sus estudios, sigan aportando para la construcción de la memoria histórica y social a través de estas fotografías como fuentes documentales. Además, se ha conseguido dar relevancia, desde un sentido y una perspectiva histórica, a aquellas fotografías viejas, guardadas y muchas veces olvidadas en el archivo familiar, que, de un modo u otro, constituyen también evidencias de un pasado que se ha estudiado para poder comprender nuestro presente y caminar y construir nuestro futuro.

Finalmente, es imprescindible resaltar que con esta tesis se pretende abrir paso a nuevas investigaciones que puedan seguir contribuyendo con la vida cotidiana de Ambato entre 1920 y 1960, y, por supuesto, con la construcción de la biografía de un personaje tan notable como José Paredes. Además, se abre la posibilidad de que quienes deseen recurrir a sus fotografías como fuentes documentales, puedan acceder a ellas de una manera más factible a través de esta interpretación e investigación histórica.

BIBLIOGRAFÍA

Andrade Marín, L. (2003). *La lagartija que abrió la calle Mejía. Historietas de Quito*. FONSAAL.

Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós.

Benjamin, W. ([1935] 1989). *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Discursos Interrumpidos, I.

Buriano, A. (2008). *Construir la nación de la fe en el mundo de la impiedad, Ecuador, 1860-1875*. Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Burke, P. (2005). *Visto y no visto*. Reaktion Books.

Carrión, F. (1987). La urbanización ecuatoriana. *Mondes en Développement*, 15(60), pp. 113-127.
https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1229617980.la_urbanizacion_ecuatoriana_2.pdf

Camacho, M. (2019). Conferencia “Problemática social por terremotos, Ambato 1949”. *Escuela Politécnica Nacional*. <https://www.epn.edu.ec/conferencia-problematika-social-por-terremotos-ambato-1949/>

Casalduero, J. (2010). El tren como símbolo: el progreso, la clase social, la cibernética en Galdós. *Anales galdosianos*, (5), pp. 15-22.

Castillo, H. (1989). José Paredes Cevallos. En J. E. Paredes (Ed.), *Nuestro Antiguo Ambato* (p. 4). Editorial Voluntad.

Chiriboga, L. y Caparrini, S. (1994). *Identidades desnudas, Ecuador 1860-1920. La temprana fotografía del indio en los Andes*. ILDIS: Instituto Latinoamericano De Investigaciones Sociales.

Chiriboga, L. y Caparrini, S. (2005). *El retrato iluminado. Fotografía y república en el siglo XIX*. Taller Visual. Centro de Investigaciones Fotográficas y de Comunicación.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. Cultura libre.

Deler, J. (2007) *Ecuador: del espacio al Estado Nación*. Universidad Andina Simón Bolívar.

Freixa P. y Redondo M. (2021). De *El Dictamen* al mundo: el periplo de las primeras fotografías del terremoto de 1920. *Balajú. Revista de cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, (12), pp. 99-129.

Freund, G. ([1974] 2017). *La fotografía como documento social*. Editorial Gustavo Gili, SL.

Gonzalbo Aizpuru, P. (2006). *Introducción a la historia de la vida cotidiana*. El Colegio de México.

González Cueto, D., y Vidal Ortega, A. (2007). *La fotografía como documento histórico. El rescate de la memoria visual del siglo XX en el Caribe colombiano*. Memoria Visual del Caribe colombiano.

Grijalva, P. (2011). *Gestión documental del Fondo Fotográfico de la Biblioteca de Ciencias "Gonzalo Grijalva H." de la ciudad de Ambato*. [Tesis de especialización, Universidad Técnica de Ambato]. Repositorio Institucional, Universidad Técnica de Ambato

Hollenstein, P. y Ospina, P. (2013) Relaciones económicas equilibradas: el caso de las redes productivas de Tungurahua. Repositorio artículos y documentos de trabajo de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, pp. 1-23. <http://hdl.handle.net/10644/3920>

Ibarra, H. (1987). *Tierra, mercado y capital comercial en la sierra central: el caso de Tungurahua 1850-1930*. [Tesis de maestría, FLACSO, sede Ecuador]. Repositorio FLACSO.

Ibarra, H. (1992). Ambato, las ciudades y pueblos en la sierracentral ecuatorina (1800-1930). En E. Kingman Garcés (Ed.), *Ciudades de los Andes. Visión histórica y contemporánea*. (pp. 223-279). Ciudad.

Ibarra, H. (1992). *Indios y cholos. Orígenes de la clase trabajadora ecuatoriana*. Editorial El conejo.

Instituto Geofísico de la Escuela Politécnica Nacional. (5 de Agosto de 2013). *Terremoto del 5 de agosto de 1949*. Obtenido de Instituto Geofísico de la Escuela Politécnica Nacional. <https://www.igepn.edu.ec/cayambe/805-terremoto-del-5-de-agosto-de-1949>

Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Biblioteca de la mirada.

La Hora (14 de noviembre de 2014). Los extranjeros fortalecieron el comercio y la industria en Ambato. *La Hora*.

Larrea, C., Larrea, A. y Maldonado, P. (2009). Evolución de las condiciones sociales en Tungurahua: 1950-2006. Repositorio artículos y documentos de trabajo de la Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, pp. 1-42.

Laso Chenut, F. (2015). *La huella invertida: Antropología del tiempo, la mirada y la memoria. La fotografía de José Domingo Laso (1870-1927)*. [Tesis de maestría, FLACSO]. Repositorio FLACSO, Ecuador.

Lazo Pastó, O. (2016). *La imagen fotográfica de Guillermo Illescas en el contexto de la primera modernidad quiteña (1900-1930)*. Tesis de maestría, FLACSO]. Repositorio FLACSO, Ecuador.

Oberem U. (1981). Contribución a la historia del trabajador rural de América Latina: “conciertos” y “huasipungueros” en Ecuador. En *Contribución a la etnohistoria ecuatoriana*. (pp. 301-342). Gallocapitán.

Ospina, P., Alvarado, M., Brborich, W., Camacho, G., Carrión, D., Chiriboga, M. y Torres, A. (2011). Tungurahua rural: el territorio de senderos que se bifurcan. *Dinámicas territoriales rurales*, pp. 1-46

Paredes, J. E. (1989). *Nuestro Antiguo Ambato*. Editorial Voluntad.

Paz y Miño Cepeda, J. J. (2013). *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931). Políticas económicas*. Serie Historia de la Política Económica del Ecuador.

Prieto, M. (2004). *Liberalismo y temor Imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950*. Ediciones Abya-Yala.

Quintero, R. y Silva E. (1998). *Ecuador: Una nación en ciernes*. (Vol. 1-3).

Rodríguez, K. (2012). *La fotografía como memoria histórica del Ecuador: análisis sobre el desarrollo de la fotografía en el siglo XX (1900-1920)*. [Tesis de licenciatura, PUCE]. Repertorio PUCE.

Rosales, A. C. (1951). *El terremoto del 5 de Agosto de 1949, en Ambato. Interesantísimo relato de la última catástrofe por un testigo de vista*. Cuenca: La verdad.

Rosas, J. (2015). Ambato y Tungurahua. Álbum fotográfico. *Revistambato*, (100), pp. 5-222.

Saint Geours, Y. (1994). La Sierra Centro y Norte (1830-1925). En J. Manguashca (Ed.), *Historia y región en el Ecuador: 1830-1930*. (pp. 143-188). Corporación Editora Nacional.

Santamaría, R. (2023). El tren en Ambato. *Ambato en el tiempo*.
<https://dajosbonifaz.wixsite.com/ambatoeneltiempo/el-tren-en-ambato>

Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.

Torres Lescano, J. (2021). *Estado central, gobierno local y población ambateña en la reconstrucción de la urbe tras el terremoto del 5 de agosto de 1949*. [Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar]. Universidad Andina Simón Bolívar.

Villacis, R. (2010). *Imágenes Ambato: Fotografía de José Paredes Cevallos*. Consejo Nacional de Cultura.

Zambrano Mendoza, O. (Ed.). (2011). *Informe cero. Ecuador 1950-2010*. Estado del país.

ARCHIVOS

Archivo Histórico “Alfredo Pareja Diezcanseco”, del Ministerio de Relaciones Exteriores y Movilidad Humana. Fondo Audiovisual. Imágenes del terremoto de Ambato de 1949. Autor: desconocido.

Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Fondo Audiovisual. Colección F.88.270.

Archivo familiar Paredes Soria.

ANEXOS

Entrevistas

Entrevista con François Laso

El viernes, 14 de octubre de 2022 se realizó una entrevista a François Laso, investigador, fotógrafo y director del Centro Cultural Metropolitano desde 2021. En primer lugar, se explicó al entrevistado sobre el estudio que se pretende realizar sobre José Paredes como proyecto de titulación. En segundo lugar, se expuso que el motivo para realizar esta investigación es la falta de un estudio serio sobre Paredes y su repertorio fotográfico. En tercer lugar, se llevó las fotografías del archivo familiar para mostrarlas a Laso, al igual que algunas imágenes de la ciudad de Ambato. Finalmente, se realizaron preguntas sobre la parte teórica de la investigación.

Entre las preguntas que se realizaron a Laso están las siguientes: ¿De qué manera armó su marco conceptual? es decir, ¿cuáles fueron los autores que en su investigación le permitieron ver a la fotografía como un lugar de la memoria? Laso explicó que lo primero que un investigador debe preguntarse es si en realidad las fotografías pueden ser, de alguna manera, consideradas como conceptos. Indicó que los teóricos que utilizó en sus investigaciones no necesariamente definieron a las fotografías como conceptos, pero sí las colocaron en los límites de los lenguajes y en las descripciones de fenómenos sociales. Por un lado, nombró a Walter Benjamin y Georges Didi Huberman desde un primer gran eje conceptual, quienes entienden a las imágenes como conceptos fenomenológicos, es decir, que la experiencia de mirar y de realizar una imagen otorga

conocimientos. Estos pensadores, además, discuten sobre qué tipo de conocimiento otorga a un investigador el hecho de mirar una fotografía antigua, y qué información obtuvo el fotógrafo este mismo proceso fenomenológico.

Por otro lado, desde la antropología visual, usó conceptos filosóficos muy grandes desde el estudio de un pensador contemporáneo, Philippe Descola, para entender a estos objetos de la cultura como objetos cargados de agencia, es decir, no se estudia desde la imagen fotografiada, sino desde el material de la fotografía. Laso explicó que para Descola estos objetos influyen de alguna forma, es decir, tienen una agencia en lo real, en términos informativos, pero también tienen otro tipo de agencia en el subconsciente, en la política, en la manera que una comunidad vive, y es una agencia que finalmente se expande e influye socialmente. Laso me indicó que para la investigación debo descubrir cuál fue la agencia que tuvo y tiene actualmente el repertorio fotográfico de José Paredes en la sociedad ambateña y ecuatoriana. En su investigación, él concluye que las fotografías José Domingo Laso, su bisabuelo, modelaron una cierta forma de entender la ciudad “blanca”, sin indígenas, moderna, “limpia”.

En los temas específicos de la fotografía explicó sobre la existencia de una relación tripartita ya estudiada por varios pensadores: La primera es el tiempo, elemento que Laso considera como una reflexión filosófica muy profunda. La segunda es la memoria, algo que va más allá que el recuerdo, es decir, aquello que históricamente la filosofía ha llamado conciencia, pues mediante ella podemos actuar en el presente. El último es la política, sobre la que Laso sugirió que se entienda qué es lo político en términos filosóficos y conceptuales, y a qué tipo de política se adscribirá la presente investigación. Mostró que en el caso de la fotografía no se debe hacer

referencia a la práctica de política, sino al accionar humano, es decir, entender la imagen a través de la política de la memoria visual.

Para el archivo fotográfico familiar, Laso propuso que se investigue de qué forma los personajes que aparecen en las fotografías fueron retratados, recordados y conservados. Indicó que como investigadora muchas veces se tendrá que correr el riesgo de sobreinterpretar las imágenes y la forma en la que fueron conservadas porque no siempre son errores, es decir, hay una razón por las que se crearon y se guardaron de una determinada manera.

En la siguiente parte de la entrevista, Laso habló sobre las fotografías como fuente documental para la construcción de la memoria colectiva. Indicó que un pensador importante de Latinoamérica para la fotografía es Boris Kossoy, con su libro *Historia y fotografía*, en donde se puede entender el valor documental de la fotografía. Kossoy, entonces, habla sobre cómo el origen de la fotografía como una invención tecnológica logró fijar un instante de lo real que sucede frente a una persona; independientemente de la discusión de lo verdadero y lo falso, la fotografía revela que una persona (el fotógrafo) y su máquina fotográfica tuvieron que existir en un determinado período. Este proceso se llama “la experiencia del testigo”, y permite comprender a la foto como una evidencia de lo real y del pasado. El proceso mencionado tiene dos niveles: el nivel de la representación, que permite ver qué fue retratado, analizar la imagen y poder interpretar en qué época fue, quiénes están allí, entre otros; y el nivel de la materialidad de la foto, es decir, su “metadata”: el tipo del papel y el tipo de la impresión.

Al ver las imágenes del archivo familiar, Laso consideró que existe una memoria, que es en realidad una conciencia, como ya lo mencionó anteriormente. Así, sugirió que se ordene esa memoria, es decir, catalogar las imágenes a través de una “reconstrucción amable de las memorias”, al entrar en el ámbito familiar, o a través de un campo más político, para no mezclar los afectos con una crítica que se hace a José Paredes. En conclusión, manifestó que existe una necesidad de preguntar cosas a la fotografía por fuera de lo familiar.

Laso explicó la gran oportunidad que se tiene para esta investigación al tener testimonios vivos. Recomendó entonces realizar etnografías, grabaciones, entrevistas, preguntas y averiguar si estos testimonios tienen guardadas fotografías que José Paredes hizo para ellos, es decir, estudiar la memoria social expandida de Paredes. También aconsejó realizar de dos a tres entrevistas, pues, en la primera la gente casi siempre habla de lo positivo que recuerda de un determinado tema; en la segunda se puede hacer mención de otro tipo de recuerdos que no necesariamente son los mejores; y en la tercera se pueden tratar de cosas muy puntuales. Así se tienen tres niveles de información de un determinado tema.

Entre la bibliografía que podría aportar a la investigación de José Paredes, mencionó a una investigadora argentina, Augustina Triquell, quien trabajó las memorias colectivas a partir de la fotografía. También habló sobre el libro *Álbum de familia*, del editor Pedro Vicente, que trata de la fotografía desde un punto de vista sociológico. Por último, mencionó la investigación sociológica de Pierre Bourdieu llamada *La fotografía: un arte intermedio*, en el que se podría entender el rol social del fotógrafo y su influencia en una ciudad o un pueblo.

Laso también explicó que, para investigar a José Paredes, es necesario evitar un poco entenderlo desde su fotografía, pues hay que entenderlo desde su mirada, desde lo que él deseó retratar y cómo miraba el mundo. Explicó que esta mirada se puede encontrar más fácilmente en la fotografía pública o documental, ya que en la familiar puede ser difícil porque está plasmado algo que el fotógrafo amaba y deseaba conservar, sus parientes más cercanos, y en este tipo de imágenes no necesariamente se halla su manera de interpretar el mundo.

Finalmente, Laso explicó que el Archivo del Banco Central, donde reposan las fotografías de José Paredes, ya no existe, ya que actualmente pasó a formar parte del Archivo del Ministerio de Cultura. Además, recomendó pedir una cita para una entrevista con las personas que escribieron los libros de José Paredes, pues, ellos pueden entregar información valiosa para el estudio que puede ser recopilada en un archivo de investigación personal para elegir qué se utiliza y qué no en el proyecto de titulación.

Para finalizar la entrevista, se realizó un juego de ordenamiento de las fotos del archivo familiar el cual permitió acercarse a aquella mirada de Paredes. Por ejemplo, se juntaron varias imágenes de niños en un grupo, en otro, fotografías de la esposa de José Paredes. Laso realizó este ejercicio para explicar que las fotos son dialécticas, es decir, que tienen relación entre ellas. La mirada de Paredes de este archivo familiar, entonces, según Laso, se puede leer a través del gesto, que es un elemento bastante claro en las imágenes familiares y se vincula mucho a los afectos, sentimientos y lo que al fotógrafo le conmovía.

Entrevista con Rosa Inés Padilla

La entrevista con Rosa Inés Padilla se realizó el lunes, 17 de octubre de 2022, mediante una videoconferencia. Se explicó a la entrevistada el estudio que se pretende realizar sobre José Paredes y su fotografía. Padilla inició así a hablar sobre las reconstrucciones que se han hecho en la historiografía sobre los fotógrafos en el Ecuador de inicios del siglo XX. Indicó que lamentablemente se ha estudiado muy poco sobre este tema y que por ello es difícil que como investigadores encontremos muchas imágenes conservadas sobre cómo eran antes las ciudades. Explicó que el hecho de iniciar la modernidad de una manera tardía en Ecuador hizo que muchos fotógrafos tengan una poca capacidad de reclutar lo cotidiano de forma constante en sus repertorios fotográficos. Por esta misma razón, señaló que probablemente José Paredes no tuvo una competencia profesional en Ambato, es decir, que debió haber sido el único fotógrafo de la ciudad.

Padilla mencionó un documental de Churo Films, que trataba del terremoto y la memoria fotográfica del terremoto de Ambato, en donde probablemente se utilizaron fotografías de José Paredes. Habló de un proyecto del Ministerio de Cultura llamado *Memoriales de conciencia*, en donde ella participó. En este proyecto se intentaba resaltar la memoria histórica y ciertas partes de la memoria extintas en la ciudad de Pelileo, donde fue el epicentro del terremoto. Se colocaron entonces vallas con unas fotografías del terremoto en el cementerio de esta ciudad. Padilla señaló que mediante este proyecto se pudo determinar la falta de registros fotográficos de este suceso.

Mencionó también cómo ella realizó su estudio de Reinaldo Vaca Piedra, fotógrafo de Loja. Por un lado, indicó que él fue el único fotógrafo de la ciudad, quien era encargado de retratar todos los momentos y ocasiones: bautizos, eventos, fiestas religiosas, procesiones, reuniones

familiares. Además, menciona que él estaba a cargo de las campañas de cedulación del registro civil. Recomendó que se investigue si José Paredes tuvo algún cargo público como fotógrafo en la ciudad de Ambato. También explicó cómo la fotografía a inicios del siglo pasado se convierte en un legado familiar a nivel de representación de aquello que se poseía. Muchos fotógrafos de pueblo entonces alquilaban ropa, joyas y zapatos, entre otros artículos, para que las familias retratadas se vean más potentadas o dignas dentro de los parámetros de la época y la sociedad. Esto permitió que a través de estos retratos se pueda entender cómo funcionaba una sociedad y cómo se crearon representaciones específicas de lo comunitario.

Al igual que Laso, sugirió que se aproveche de los últimos testimonios orales de personas que conocieron a José Paredes, pues, de esta forma, se puede armar su historia de vida mediante estos testimonios y se puede resaltar su papel indispensable sin la necesidad de una “versión oficial” de José Paredes. Para realizar este ejercicio, sugirió que se mire el documental *Finding Vivian Maier*, para comprender la importancia de reconstruir la vida de un fotógrafo a través de su obra. Así, se puede reconstruir su propia historia a partir de lo que se dice de él. También habló de una técnica que se utiliza en Antropología e Historia, la foto-elucidación o cascadas de memoria. Esta técnica consiste en llevar las imágenes impresas a distintas personas para que traigan a su memoria momentos y puedan hablar sobre información específica, pues las fotografías despierta esos recuerdos que quizás se pudieron borrar de la memoria por un momento.

Se recomendó continuar con la catalogación de imágenes del archivo familiar y, además, se sugirió seleccionar las fotografías que se desean incluir en la investigación. Padilla indicó la importancia de conocer ¿cuál era la cámara que utilizaba José Paredes?, ¿quiénes le ayudaban en

su taller?, ¿de quién aprendió a tomar fotografías?, ¿en dónde estudió?, y, ¿de dónde importaba el material fotográfico?, entre otros elementos claves para hablar de su vida profesional.

Padilla habló de la importancia del uso de las imágenes en la prensa después de la Segunda Guerra Mundial para que la gente pueda apreciar una realidad plasmada en la fotografía, es decir, que estas sirvan como una forma de validar el pensamiento. Sin embargo, explicó que a partir de los años 80 existió una crisis de la representación en donde se empieza a cuestionar a los archivos fotográficos, ya que se convierten en un registro fundamental para obtener información. Así, argumentó que con la fotografía se ha podido interpelar e interpretar nuevos procesos, es decir, cómo se pensaban en un determinado momento. Definió así a la fotografía como uno de los vehículos más importantes para la representación de una comunidad, en donde el fotógrafo tiene siempre una intencionalidad.

Finalmente, por un lado, mencionó a Gabriela Zamorano con su estudio llamado *Remendar la imagen: subjetividades y anhelos en los archivos fotográficos de Michoacán, México*, como una teórica alrededor de la fotografía y del archivo fotográfico particular que puede aportar en mi investigación. Por otro lado, habló sobre el trabajo de Karen Strassler, llamado *Refracted visions: popular photography and national modernity in Java*. Por último, en relación con archivos fotográficos de pueblo, trajo a colación a Christopher Pinney; a Deborah Poole, con su libro *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino en imágenes*, con el cual es posible interpelar el archivo histórico; y, a Lucía Chiriboga y José Antonio Navarrete, con el libro *Vecinos, fotografías de Fernando Zapata*.

Documentación de respaldo



Ministerio
de **Cultura**

ACUERDO MINISTERIAL Nº 173-2012

Erika Sylva Charvet
MINISTRA DE CULTURA

CONSIDERANDO:

Que el artículo 380, numeral 1 de la Constitución de la República del Ecuador, dispone: "380.- Serán responsabilidades del Estado: Velar, mediante políticas permanentes, por la identificación, protección, defensa, conservación, restauración, difusión y acrecentamiento del patrimonio cultural tangible e intangible, de la riqueza histórica, artística, lingüística y arqueológica, de la memoria colectiva y del conjunto de valores y manifestaciones que configuran la identidad plurinacional, pluricultural y multiétnica del Ecuador.";

Que la contribución cultural en beneficio del país cumplida por el distinguido ciudadano José Paredes Cevallos (Ambato 1906 - Ambato, 1966) destacado y reconocido fotógrafo profesional, meritorio artista del lente fotográfico, con más de medio siglo de productividad y servicio a la Patria, caracterizado como protector del patrimonio cultural del Estado, constituye un hecho trascendental en la memoria social del país;

Que el señor José Paredes Cevallos fue uno de los más representativos valores de la fotografía de la provincia del Tungurahua, que constituyen una de las más importantes fuentes documentales de la historia de la ciudad de Ambato;

Que los herederos del señor José Paredes Cevallos, por intermedio de su hijo el ingeniero Eduardo Paredes, han resuelto donar al Estado 1.467 documentos, entre placas de vidrio y negativos en acetato a fin de que se incremente el acervo nacional e integre a la colección de Bienes Culturales del Estado custodiados por el Ministerio de Cultura; los cuales comprenden una colección de fotografías históricas de su autoría, relativas a personas y lugares de la provincia de Tungurahua, realizada en las primeras décadas del siglo XX, y compuesta por fotogramas en formato negativo soporte vidrio, de varios tamaños y cromática blanco y negro;

Que es responsabilidad del Estado establecer estímulos para aquellas personas que constituyen aportes relevantes para la memoria e identidad de las personas y colectivos, como una forma de fortalecer la identidad nacional, deber público que conlleva salvaguardar la memoria social garantizando el pleno ejercicio de los derechos culturales;

Que mediante Acuerdo Ministerial No. 126-2009 de 22 de junio de 2009 se creó la "Medalla Bicentenario al Mérito Cultural" como un estímulo y reconocimiento público a las personas naturales y jurídicas que han tenido un papel preponderante en la conservación, protección, desarrollo y difusión de la memoria colectiva de los pueblos, de sus procesos sociales y culturales.



En ejercicio de las atribuciones que le confiere el artículo 154, numeral 1, de la Constitución de la República del Ecuador,

ACUERDA:

Art. 1.- Conferir la "Medalla Bicentenario al Mérito Cultural" al renombrado fotógrafo señor José Paredes Cevallos, como reconocimiento especial por su permanente entrega a favor de la Cultura, el cual a través del arte fotográfico, construyó y fortaleció referentes de identidad para las futuras generaciones, siendo un activista permanente en los procesos de conservación, protección, desarrollo y difusión de la memoria individual y colectiva de los pueblos, de sus procesos sociales y culturales;

Art. 2.- El presente Acuerdo entrará en vigencia desde su suscripción, sin perjuicio de su publicación en el Registro Oficial.

Notifíquese y publíquese.-

Dado en el Distrito Metropolitano de Quito, a 09 de agosto de 2012.


Erika Sylva Charvet
MINISTRA DE CULTURA

