

Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Facultad de Ciencias Humanas
Carrera de Historia del Arte

*Imágenes de “Mujeres portadoras de música:”
en la obra fotográfica de Manuel Jesús Serrano, Cuenca 1920-1930.*



Amanda CHAVEZ LARREA
Previo a la obtención de título de pregrado
Quito. 2018

RESUMEN

Este texto nos invita a mirar e indagar imágenes fotográficas de mujeres portadoras de música entre 1920 y 1930 en la ciudad de Cuenca, las cuales nos roban la mirada por su vinculación con el arte de los sonidos. La experticia del fotógrafo Manuel Jesús Serrano al momento de capturar sensitivamente la imagen femenina y el instrumento musical nos permite considerar su obra fotográfica como material de investigación. Para el análisis de la imagen fotográfica se ha empleado los criterios de *studium* y *punctum* propuestos por Roland Barthes explicados en su obra titulada *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*.

En lo que se refiere a *studium*, Barthes explica que es lo más o menos visible de la foto y que, de alguna manera, está codificado. Por medio del *studium* recibimos a la imagen como un testimonio, ya sea político, histórico, social o cultural. Intervienen en este aspecto las intenciones del fotógrafo, talentos como la técnica y la composición, la época, la historia, la moda, la fotogenia. El concepto de *studium* aparecerá al abordar el contexto (histórico, social, y cultural) en el que fueron producidas las imágenes; los datos sobre el autor, la composición de los retratos, la situación de las mujeres y la música en la ciudad de Cuenca a principios del siglo XX y los años 30.

Barthes define al concepto de *punctum* como una flecha que sale de la imagen para estimular al espectador sensible al momento de observar una fotografía. En otras palabras, el *punctum* puede ser concebido como los puntos perceptivos de la imagen que remueven emociones y apelan a los aspectos individuales, íntimos y conmovedores del espectador. Conviene subrayar que esta noción de *punctum* nos lleva hacia una lectura de la imagen fotográfica desde lo instintivo, emocional, patético y hasta espiritual del yo interior.

De esta manera estos dos criterios –*studium* y *punctum* –nos ayudan a profundizar en las lecturas del contenido de la imagen fotográfica que propone Serrano. En particular son de utilidad para leer desde lo visual el universo del personaje femenino y su relación con la música o el objeto musical. Estos dos criterios de análisis fotográfico nos ayudan a desentrañar una serie de interpretaciones que apelan a la composición estética pero también nos ayudan a parafrasear un imaginario auditivo entorno al sonido, a las melodías, al silencio, y a las resonancias pretéritas.

DEDICATORIA

A mi familia

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la música porque por medio de esta pude experimentar procesos de crecimiento personal y espiritual. Gracias a la música pude conocer el verdadero sentido de la vida.

“¡Arte y sólo arte! Es el gran medio que posibilita la vida, la gran seducción vital, el gran estímulo vital”

Friedrich Nietzsche

TABLA DE CONTENIDOS

Contenido:

RESUMEN	ii
DEDICATORIA	v
AGRADECIMIENTOS	
.....	vii
TABLA DE CONTENIDOS.....	ix
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	11
CAPÍTULO 2.....	16
2.1.- CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO DE LA PRODUCCIÓN DE MANUEL JESÚS SERRANO, 1920 – 1930, EN LA CIUDAD DE CUENCA..	
.....	17
2.2.- CONTEXTO CULTURAL Y SOCIAL DE LOS RETRATOS FOTOGRÁFICOS FEMENINOS DE MANUEL JESÚS SERRANO. 1920-1930	19
2.3.- LAS MUJERES Y LA MÚSICA EN LA CIUDAD DE CUENCA: LAS DINÁMICAS ENTRE LA ACTIVIDAD MUSICAL Y LA SELECCIÓN DE LA	
IMAGEN FOTOGRÁFICA.	24
2.4.- IMÁGENES FOTOGRÁFICAS DE MANUEL JESÚS SERRANO: SEMBLANZA DEL AUTOR, ANÁLISIS DE LA PROPUESTA ARTÍSTICA,	
TÉCNICA Y COMPOSICIÓN.	29
CAPÍTULO 3.....	38
CONSIDERACIONES FINALES	49
LISTA DE FOTOGRAFÍAS.....	58
BIBLIOGRAFÍA	60

INTRODUCCIÓN

Al inicio de esta investigación surgieron varios intereses de estudio, de entre los cuales predominaron dos: la música y la fotografía. La música porque produce un deleite particular en el ser humano, hace desbordar los sentimientos más profundos del hombre. Además, como dice Ramón Andrés (2008, p. 13), la música ha sido considerada como una de las artes más significativas: aparece nombrada en la poesía¹ y en la literatura, esculpida y teñida en las artes plásticas², plasmada en la fotografía, y retomada como parte fundamental del cine³.

La música tuvo su aparición como dispositivo de comunicación, fue una herramienta que imitaba a la naturaleza y también un elemento productor de un lenguaje. Antes que la música en sí está el sonido y por consiguiente el oído, órgano completamente desarrollado en el nacimiento. Gracias al avance científico se dice que un neonato puede percibir el sonido desde su vida intrauterina. (Andrés, 2008, p. 13). En suma el arte de las melodías es la combinación y ordenamiento de los sonidos en sus distintas alturas. (Andrés, 2008, p. 14) Por todo lo expuesto, no es fútil pensar y cuestionar el origen e importancia de la música en la historia del ser humano.

La música es señalada en muchas culturas: en Mesopotamia los músicos y cantores fueron considerados los transmisores del aliento divino, los mediadores celestes, el lazo entre lo visible y lo invisible. Asimismo, el uso de la música se extendió a los rituales funerarios,

¹ Véase: “*Browning resuelve ser poeta*”, de José Luis Borges, La Rosa Profunda. 1975.

² Véase: “*El Guitarrista ciego*” (1903). En esta obra Pablo Picasso utiliza tonalidades azules, esta pintura está empapada de expresionismo y simbolismo. Deleita con figuras alargadas, sumamente delgadas, pero bien estilizadas, en los que destaca el tema de la tristeza, el hambre, y la soledad. Cabe decir que acentúa el tema de la música como símbolo de consuelo hacia las miserias del ser humano. (Preckler, 2003, p. 88).

³ La música en el cine es un elemento fundamental al momento de intensificar emociones. Estimula los sentidos provocando estremecimiento, escalofríos, lágrimas, melancolía, etc. Es decir, manipula nuestras perspectivas. Esto se debe específicamente a los hábiles compositores e intérpretes que manejan muy bien los diversos sistemas musicales y a nuestro sistema neuronal. (Levitin, 2006, p. 121).

donde se cantaba a los Dioses y a los difuntos (Andrés, 2008, p. 165-173). Por estas razones, la música quedó plasmada en el arte visual. Así, se puede citar el ejemplo iconográfico musical más completo del arte mesopotámico: *Cantora que propicia un vibrato. Bajo Relieve asirio, Nínive (660-650 a. C.)*⁴.

En Israel, la música fue un componente de gran importancia tanto en tiempos de deleite y esperanza como en los momentos de zozobra y lucha. Hay que decir también que es nombrada recurrentemente en los textos bíblicos (Andrés, 2008, pp. 195-235). Moisés la menciona y a David se le atribuye la invención de algunos instrumentos musicales⁵. En Egipto la música fue concebida como transmisora de la sabiduría e instrumento de tranquilidad y equilibrio. Su relevancia en los rituales funerarios da a entender que con ella se pretendía la liberación del alma. Todo lo dicho hasta aquí demuestra que la música —entendida como reverencia a la voz, al sonido y al oído⁶— cobró notable jerarquía, (Andrés, 2008, p. 257).

La música fue un elemento fundamental dentro del mundo clásico, en Grecia uno de los personajes mitológicos Apolo, miembro de los doce dioses del Olimpo, además de representar el aspecto racional y civilizado de la naturaleza humana, fue identificado con el sol y la luz. En las artes plásticas, este dios fue simbolizado como el ideal de belleza y equilibrio, como el poseedor de la eterna juventud⁷. Al ser considerado como el patrón de la música y la poesía,

⁴ *Músicos de Teumman de Susa*, (660-650 a. C.) se puede observar un coro de mujeres, una de ellas se aprieta la laringe con una mano para emitir con mayor facilidad lo que posiblemente fue una vibración. Simultáneamente se distinguen a tañedores y tañedoras elamitas que llevan en sus brazos arpas, instrumentos de viento y tambores. (Andrés, 2008, p. 170)

⁵ A estos ejemplos añádanse aquellos mencionados en Génesis (4,21) y Salmos 150: (1 al 6)

⁶ Basta como muestra: el *relieve sobre piedra procedente de Sakkara, V dinastía*, donde se representa el acto de cantar con una mano y el antebrazo. (Andrés, 2008, p. 257).

⁷ Véase: *Apolo en Delfos*. Atribuido al pintor de Pistoseno. Kylix de figuras blancas. Museo Arqueológico de Delfos (Grecia). (Arte Universal, Grecia, 2009, p. 148)

aparece asociado al instrumento musical llamado lira. Apolo fue el regente de las nueve musas que protegían cada arte o género poético y literario. Según la mitología clásica, cuando este tocaba su lira, las musas cantaban y bailaban para complacer a los dioses. El laurel es otro de los objetos que Apolo llevaba consigo como símbolo de sus méritos artísticos (González, 2005, p. 32-33).

En los textos del budismo tibetano se nombra a la música como una de las bases para el estudio de la astronomía y se dice que las partículas danzan en un latido rítmico que forma el sonido. Según la filosofía samkhya de la India, la música tiene el don de iluminar el núcleo del ser humano y liberarlo del “yo” (Andrés, 2008, p. 52). Para los Vedas, la región suprema del cielo está constituida por *gandharvas* —los “embebedores de los cantos”—, los cuales son músicos cuya labor consiste en mantener el orden universal. (Andrés, 2008; p. 53).

Para algunas antiguas culturas americanas, la música ocupaba un lugar central en los rituales de fertilidad, en la sanación de enfermedades, en los rituales chamánicos, en los agradecimientos a los dioses. Dicho de otro modo, la música fue, al igual que en otras culturas, un elemento cardinal. Tómese como ejemplo a la Cultura Chorrera: en este complejo cultural se han encontrado numerosos utensilios musicales como silbatos, flautas fragmentadas de huesos y vajillas con orificios⁸.

Luego de esta breve alusión del valor de la música, hay que hacer algunos apuntes sobre la importancia de las imágenes fotográficas. Según Sontag (1976, p. 17), las fotografías nos

⁸ Fase Chorrera: Aproximadamente data entre 1500 a 500 años antes de C. Se ubica en el periodo Formativo Temprano. Abarcó sitios desde la península de Santa Elena, el Palmar, orillas de los ríos Daule y Babahoyo. (Guerrero, 2002, p. 627)

enseñan un nuevo código visual, amplían nuestras nociones de lo que queremos o no observar. Tal es la razón por la que esta investigación está basada en el análisis de fotografías. Una vez señalado esto, hay que hacer una aclaración: aunque nos muestran señales o signos de que algo verdaderamente existió, las fotografías son solamente una interpretación del mundo, al igual que las pinturas y el dibujo.

En esta delineación es fundamental hacer una pequeña aproximación a la historia de la fotografía: su invención y su llegada a nuestro país. En Europa la fotografía emergió en un ambiente marcado por el liberalismo económico y la revolución liberal (Chiriboga et al., 2005, p. 27). Mucho tiempo antes de que la cámara fotográfica fuese inventada, desde el contexto del arte visual había germinado la idea de construir un aparato con la capacidad de reproducir una imagen tal y cual el ojo humano la captura. Es así como apareció la *cámara oscura*, la cual fue utilizada para la producción de retratos y paisajes (Sontag, 1973, p. 138).

Esta invención maduró con los aportes científicos del francés Joseph-Nicéphore Niépce, quien en 1826 consiguió grabar imágenes sobre una placa de cobre mediante la acción de la luz y un componente químico llamado Betún de Judea. Esta imagen, considerada como la primera fotografía, consiste en una naturaleza muerta. Cabe señalar que los problemas que se enfrentaron los primeros fotógrafos fueron de carácter científico más que artístico (Bauret, 1999, p. 21). Sin embargo, el descubrimiento de Niépce no fue de lo más efectivo. Por tal motivo, con base en sus primeros estudios, el pintor Louis-Jacques Mandé Daguerre logró perfeccionar este procedimiento. En 1837 Daguerre realizó una fotografía bien lograda de un bodegón, rica en detalles, y con una amplia gama de tonos entre la luz abundante y la sombra (Bedoya et al., 2011, p. 9). Es indispensable señalar los aportes del inglés William Henry Fox Talbot, quien descubrió en 1841 el llamado “calotipo”. Su aporte radica en los adelantos en la

calidad de los soportes positivos y negativos y en la relación de estos con los procesos químicos (Bauret, 1999, p. 22).

El daguerrotipo se propagó rápidamente por todo el mundo hasta llegar a América (Veracruz, México) en 1839, pocos meses después de su descubrimiento. El daguerrotipo llegó al Ecuador en una etapa de formación conflictiva de las nuevas repúblicas americanas. Esto provocó que todos los avances tecnológicos y científicos llegaran ya desarrollados de Europa, incorporándose al destino de las nuevas naciones. Es así como la fotografía llegó al Ecuador en el cargamento de bienes tecnológicos importados. El oficio fotográfico estuvo transmitido por la burguesía o por extranjeros europeos o norteamericanos (Chiriboga, et al., 2005, p. 27). No se sabe la fecha exacta de la aparición del daguerrotipo en nuestro país. Sin embargo, puede señalarse que en 1849 se hablaba en Guayaquil de una cámara fotográfica cuyo dueño fue Manuel Novoa Baquerizo y que ese mismo año en Quito un anuncio publicitario del periódico *El Ecuatoriano* mencionaba la existencia de este invento (Bedoya et al., 2011, p. 9).

Siguiendo con el tema que nos ocupa, se puede acotar que la fotografía siempre representará un arte melancólico. Su esencia está impregnada de contenidos sensibles, los cuales alteran los sentidos del espectador y le hacen pensar en algo que ya no existe, está envejecido, o que es vulnerable. En consonancia con lo antes mencionado, las fotografías participan de la existencia, es decir, de la mortalidad o mutabilidad de las personas o cosas. La imagen fotográfica apela a nuestra sensibilidad, nos hace partícipe de lo anímico (los afectos, los deseos, los sueños, la nostalgia), nos lleva a una experiencia que involucra cruces en el devenir de la temporalidad, perturbando de esta manera nuestro interior metafísico (Sontag, 1976, p. 25).

Es necesario recalcar que la fotografía, como parte fundamental de la historia, hace referencia a “la especial aptitud de la cámara para registrar las heridas del tiempo”⁹. Las fotografías captan un mínimo instante de la existencia humana o de un acto específico, el cual deja de existir luego de unos pocos segundos; así, al final, todo se dispersa y el tiempo sigue su curso autónomo (Sontag, 1976, p. 75). Esta capacidad de registro de la cámara, además de permitir que el espectador sea llevado por una atmósfera de ensoñación, muestra el funcionamiento del subconsciente, dejando de lado cualquier tipo de control racional. Por todo esto, Sontag (1976, p. 60) compara a la fotografía con el arte surrealista⁹.

Gracias a su reputación de capturar un parecido o semejanza más exacta con la realidad, la fotografía nos permite localizar un sin número de interpretaciones no solamente sensitivas sino también históricas, sociales, políticas, económicas y culturales. Estas múltiples lecturas que permite la fotografía la hacen excitantemente atractiva, sugerente y sugestiva. Por este motivo, las imágenes fotográficas pueden ser estudiadas desde varias disciplinas como la antropología, la historia, la historia del arte, el lenguaje visual, etc. (Sontag, 1976: 57).

Ahora bien, luego de haber planteado estas dos temáticas de interés —música y fotografía—, hay que señalar que, después de analizar una gran variedad de fotografías alusivas a la música, encontradas en algunos archivos históricos y fotográficos (Archivo Fotográfico del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, Archivo Fotográfico del Banco Central, Archivo del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Archivo Fotográfico del Museo Jacinto Jijón y Caamaño) tomadas por autores anónimos y reconocidos, de mujeres y de hombres en diversas épocas en

⁹ *Arte surrealista*: Es la realización artística del inconsciente del ser humano, se proyecta de las teorías del psicoanálisis, específicamente del subconsciente del “ello” y de los sueños. Se pone en relieve los conceptos e hipótesis de Sigmund Freud dilucidados, explicados, asimilados por André Breton. (Preckler, 2012, p. 218)

el Ecuador, se escogió el trabajo fotográfico de Manuel Jesús Serrano recopilado por el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural INPC. Como parte del trabajo de este fotógrafo se encontró una importante cantidad de imágenes concernientes al contenido musical. Específicamente, se hallaron más de quince retratos —en especial retratos de mujeres— haciendo referencia al tópico musical. Por la cantidad considerable de imágenes referentes al arte musical, la relevancia del trabajo de Serrano para esta investigación queda fuera de duda.

Se tomaron siete imágenes fotográficas de señoras o señoritas portando en sus brazos instrumentos musicales. La elección de imágenes femeninas obedece a que casi todas ellas presentan más detalle en su composición: son retratos individuales o máximo de cinco personas, fueron realizadas en un estudio, poseen un escenario idealizado de fondo; en dichas fotografías se resalta con mayor entusiasmo los instrumentos musicales y, sobre todo, se observa en algunas de ellas a mujeres con un cierto deleite o sublimación hacia la música. Esto último no sucede en las fotos de hombres: en ellas casi siempre aparecen retratados grupos grandes de varones, no hay mayor detalle en composición, los escenarios frecuentes son fachadas de casas o al aire libre, el estilo es un tanto hierático y esquemático.

A partir de estos antecedentes se ha planteado la pregunta central de la investigación: ¿Qué lecturas se pueden extraer a partir de una selección de retratos fotográficos de mujeres portando instrumentos musicales, trabajadas por Manuel Jesús Serrano entre 1920 y 1930 en la ciudad de Cuenca? Para analizar dichas imágenes se ha empleado los conceptos de *studium* y *punctum* que Barthes (1989, pp. 46-60) menciona en su obra *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. El presente texto está ordenado en tres capítulos:

En el primer apartado se explica los conceptos propuestos por Barthes para la lectura de las imágenes fotográficas —*studium* y *punctum*—. El segundo capítulo está basado únicamente en el concepto de *studium*. Allí se expone el contexto histórico de la producción fotográfica en la ciudad de Cuenca desde principios de siglo XX hasta 1930 y el contexto cultural y social de la mujer y la imagen. Asimismo, se hace una breve biografía del autor donde se expone la semblanza del fotógrafo —influencias, experiencias artísticas, técnica y composición utilizadas—. Además, se trata el tema de la música y las mujeres en Cuenca durante la época anteriormente expuesta.

En el tercer capítulo se realiza el análisis fotográfico de tres imágenes escogidas a través del concepto de *punctum*. Dicho análisis está centrado en varios aspectos: la imaginación, la ensoñación y el inconsciente, lo poético (el haikú), y la flecha que atraviesa al espectador dotándole de subjetividad y emociones encontradas (*punctum*). Desde la percepción del observador se hace una lectura anímica, una retro inspección personal desde lo más íntimo del ser humano (todo esto en relación con la música).

Una vez esbozado este intento de aproximar la imagen fotográfica con la música, hay que destacar lo siguiente: existen pocas investigaciones que relacionen dos ámbitos artísticos un tanto disímiles y que vinculen el contenido abstracto de la música con la forma patente de la imagen fotográfica. En este texto, como se dijo anteriormente, además de tratar temas históricos, culturales, compositivos, se hizo una lectura de la imagen fotográfica tomando en cuenta aspectos sensitivos que también son parte de una adecuada interpretación visual.

Cabe enfatizar que el resultado de esta investigación no pretende esquematizarse en una rama específica de la historia, sino más bien alcanza un abanico de posibilidades interpretativas.

Esta investigación procura obtener una lectura fotográfica desde algunas de estas aristas que pueden ser desde: la historia del arte, la historia cultural, lo subjetivo. A pesar de esto, no se profundiza en dichas materias ya que individualmente resultarían temas específicos para próximas investigaciones.

CAPÍTULO 1

Elementos de ordenación y análisis fotográfico

*La fotografía es un sistema de edición visual. En el fondo, todo consiste en enmarcar una porción del cono de nuestra visión al tiempo que se está en el lugar apropiado y en el momento apropiado. Como el ajedrez, o la escritura, consiste en elegir entre varias posibilidades determinadas, pero en el caso de la fotografía el número de posibilidades no es finito sino infinito. **John Szarkowski** (Sontag, 1976, p. 266)*

En este capítulo se explicarán los conceptos de ordenación, estudio y análisis fotográfico, los cuales serán utilizados para responder a la pregunta central de la investigación planteada: ¿Qué lecturas se pueden extraer a partir de una selección de retratos fotográficos de mujeres portando instrumentos musicales, trabajadas por Manuel Jesús Serrano entre 1920 y 1930 en la ciudad de Cuenca? Para precisar los argumentos de respuesta de este planteamiento se incluirán aquí algunas consideraciones sobre la fotografía desarrolladas por Susan Sontag; además, se retomarán los conceptos de *studium* y *punctum*, dos categorías de análisis que Barthes señala en su obra *La Cámara Lucida: notas sobre la fotografía*.

Como se mencionó en párrafos preliminares, la fotografía surgió como resultado de la idea de construir un aparato capaz de reproducir imágenes tal como el ojo humano las captura. No obstante, las fotografías, al igual que las pinturas y el dibujo, son solamente una interpretación del mundo. Dicho de otra forma, el acto de fotografiar nunca va a ser absolutamente objetivo e imparcial, pues el individuo que retrata siempre lo hará desde su propia perspectiva (Sontag 1975, pp. 16-17).

La acción de fotografiar se ha interpretado de dos maneras: como un acto de inteligencia consciente y como un encuentro intuitivo e instintivo (Sontag, 1976, p. 116). Lo dicho hasta aquí supone que la fotografía nos proporciona una realidad a medias. Una imagen fotográfica nos da una prueba fehaciente de que algo definitivamente existió, pero no nos facilita pruebas exactas a simple vista de las circunstancias o contextos de ese alguien o algo fotografiado; lo que nos aporta la fotografía son solamente interpretaciones, las cuales permanecen ocultas muchas de las veces. Hecha esta salvedad se puede decir que la fotografía posee un lado oculto en el cual quedan plasmados momentos fugaces, imperceptibles y fragmentarios que, en

muchos de los casos, no pueden ser captados por la visión humana en primera instancia (Sontag,1975, p. 120).

Por todo lo antes aludido la fotografía puede producir como una agitación interior, un deseo de descubrir o descifrar algo que esta encubierto: reconocer al ser amado, asombrarse por la imagen, discutir sobre la técnica empleada por el fotógrafo, adentrarse a un tiempo y espacio desconocido, conocer la historia, encontrar significaciones que nos lleven a lo emotivo e inconsciente del ser interior. Esto es el ejercicio de entrar en una aventura. En este sentido las fotografías se transforman en estudios que contienen una amplia gama de posibilidades interpretativas. (Barthes, 1989, p. 39).

Una vez hechas estas acotaciones, se tomará como nociones de análisis fotográfico dos conceptos que pueden ayudar a dilucidar lo dicho hasta aquí: *studium* y *punctum*. Según Barthes, el concepto de *studium* hace referencia a lo más o menos visible de la foto que está en función de un saber, que se halla relacionado a la cultura. Nos interesamos en las imágenes — en su *studium*— porque las recibimos como testimonios políticos, históricos, sociales, culturales o simplemente porque perturban algo particular en nuestro ser. A su vez, así es como participamos culturalmente de los rostros, gestos, y acciones (Barthes, 1989, p. 45).

Nuestro gusto por tal o cual fotografía tiene su origen en el *studium*. En este aspecto intervienen inevitablemente las intenciones del fotógrafo, las razones y las finalidades con que fueron producidas las fotografías, los aspectos como la técnica, la composición, etc. En otras palabras, en el *studium* entran en juego aspectos entre el fotógrafo y el observador. Este concepto presentado por Barthes facilita las interpretaciones con una función específica: informar, representar, sorprender, hacer significar. (Barthes, 1989, p. 47).

Cuando se habla de hacer significar nos referimos al análisis de otras imágenes como la pintura, se puede considerar que se reproduce un carácter simbólico, esto se debe a que, entre las obras y su significado se interpone el pintor. Este personaje elabora los símbolos pictóricos por medio de su intelecto y después lo plasma sobre la superficie. Para descifrar este tipo de imágenes se propondría descifrar los códigos que se produjo en la mente del pintor. En el caso de las imágenes fotográficas sucede algo similar, no obstante, interviene en este proceso otro factor importante que es el aparato técnico o mecánico que es la cámara fotográfica. (Flusser, 1999, p. 19)

Es decir, el fotógrafo intencionalmente prepara su fotografía, pero no sabrá cómo se verá la imagen hasta ser revelada o impresa, se produce una interrupción de la cadena entre la imagen y el significado. (Flusser, 1999: 19) Es así como una imagen fotográfica nos puede dificultar su desciframiento de códigos, ya que pueden arrojar un sinfín de significaciones, se puede proponer el ejemplo del retrato fotográfico, pues “hacerse un retrato” expresó uno de los actos simbólicos mediante el cual las personas de la clase social alta o media hacían visible su ego prepotente ante sí mismos y ante los demás, y así se individualizaban entre quienes disfrutaban de una posición social privilegiada. (Tagg, 1988, p. 55).

En suma, al momento de descifrar la fotografía, el *studium* puede entenderse como la época en que fue producido la fotografía, como la historia o el contexto —social, político o económico—, como las codificaciones culturales en torno a la imagen, como las notas sobre el fotógrafo, como la composición y la técnica empleada. En suma, el *studium* está constituido por aspectos que de alguna manera ya están catalogados y que, en consecuencia, tienen mayor facilidad para ser desentrañados.

Barthes define al *punctum* como una flecha que sale de la imagen para pinchar al espectador sensible al momento de observar una fotografía. En otras palabras, el *punctum* son puntos sensitivos en la fotografía que en algunos de los casos son casuales, instintivos o espontáneos (Barthes, 1989, p. 46). El *punctum* tiene una fuerza que produce melancolía, tristeza, ternura, deleite, rabia. El *punctum* no hace referencia a la moral, al buen gusto, o al placer estético; simplemente es una punzada que arrebató al observador y le desestabiliza sensitivamente y emocionalmente (Barthes, 1989, p. 63).

El *punctum* es un concepto abstracto para la interpretación fotográfica; no obstante, nos abre heridas de orden metafísico, filosófico, y subjetivo. Más que observar una fotografía, la sentimos interiormente, nos abstraemos del mundo que nos rodea, y de manera casi instintiva producimos, como diría Soulages (2010, p. 202), un haikú¹⁰, un poema que frota desde lo patético casi espiritual del ser humano.

¹⁰ Haikú: Es una expresión poética popular de la literatura japonesa, está formada por diecisiete sílabas, distribuidas en tres versos. La terminología proviene del cruce entre dos palabras, *haikai* y *hokku*. Dicha composición está relacionada con la tradición cultural del taoísmo, Confucionismo y Budismo Zen. El Haikú recibe del taoísmo la espontaneidad; rechaza todo tipo de erudición, raciocinio abstracto o autoconciencia del yo. Del Confucionismo adopta la característica de entender que la mente debe estar vacía de prejuicios y condiciones. Además, trata de identificarse con el universo y con todos los seres animados o inanimados, con el objetivo de mostrar el enigma de la naturaleza. Del Budismo Zen toma la concepción del mundo como un cosmos de misterio, en donde todas las cosas están conectadas con lo divino; por eso, el poeta tiene que intuir ese universo como un acto de iluminación. Dicho de otra manera, el Haikú es una especie de éxtasis similar al Nirvana del Budismo que experimenta el poeta y es capaz de transmitir al lector la imagen verdadera de la esencia de la naturaleza. (Estébanez, 1999, p. 42)

CAPÍTULO 2

Las mujeres y la música: una propuesta de lectura de la
imagen fotográfica

*Si pudiera contarlo con palabras, no me sería necesario
cargar con una cámara.
Lewis Hine (Sontag, 1976, p. 258)*

En este capítulo se desarrollará un análisis de las imágenes fotografías escogidas a través del concepto de *studium* propuesto por Barthes y explicado en el capítulo anterior. La imagen fotográfica está en función de un saber, está relacionado a la cultura. En tal virtud y por medio del *studium*, dicha imagen fotográfica puede convertirse en un testimonio histórico, donde intervienen aspectos que de alguna manera están codificados (Barthes, 1989, p. 45). Con base en lo señalado previamente, se esbozará un contexto histórico, político, social y cultural para situar a las imágenes fotográficas tomadas por Manuel Jesús Serrano entre principios del siglo XX hasta 1930 en la ciudad de Cuenca que se han escogido aquí. Además, se hará un análisis de la propuesta artística, técnica y compositiva empleada por el autor.

2.1.- Contexto histórico, político de la producción de Manuel Jesús Serrano, 1920 – 1930, en la ciudad de Cuenca.

Cuenca fue una ciudad conventual y erudita. A pesar de su carácter eminentemente católico-conservador, esta ciudad no rechazó los influjos de progreso y civilización (Gómez, 2015, p. 11). El progresismo cuencano fue moldeando una ciudad aristocrática abierta a la erudición, a las letras, a la poesía, a la literatura, y a las artes en general pero considerablemente excluyente. En este ambiente se desarrolló el trabajo artístico y fotográfico de Serrano. Muestra de ellos es que varios de sus portafolios fotográficos se hallan situados en medio de la disputa por los ideales de progresismo y libertad (Gómez, 2015, p. 12).

Para entender el contexto histórico de la capital azuaya entre 1920 y 1930, lapso que abarca a las imágenes fotográficas escogidas, es preciso retroceder al siglo XIX, especialmente al periodo garciano. En aquel entonces la ciudad estaba aislada del resto del país y mantenía su espíritu conservador; su economía estaba basada en la agricultura, administrada por pequeños

y grandes terratenientes (Valdano, 2009, p. 11). Varios sujetos conformaban la ciudad: chacareros y artesanos, chagras, chazos, mestizos, algunos mestizos de tez blanca que se reconocían como blancos, carpinteros, alfareros, tejedores, artesanos, zapateros (Valdano, 2009, p. 12).

Cuando se fundó la Universidad del Azuay en 1867, emergió una clase media de letrados y profesionales con inclinación hacia la literatura y la poesía. En este mismo periodo surgió una reducida burguesía exportadora resguardada por el gobierno de García Moreno, el cual dio inicio a un proceso de modernización de la ciudad (Valdano, 2009, p. 13). A partir de entonces y hasta las dos primeras décadas del siglo XX, la ciudad alcanzó un breve periodo de bonanza económica gracias al crecimiento de las exportaciones a Europa y Estados Unidos de objetos como la cascarilla y los sombreros de paja toquilla. Esto permitió que un reducido grupo privilegiado de la ciudad pudiera tener contacto con los centros extranjeros de cultura (Valdano, 2009, p. 20).

La literatura, la arquitectura, la moda, las artes, el estilo de vida fueron influenciados por la cultura francesa. Muchos hogares acomodados, además de adoptar costumbres y hábitos foráneos, comenzaron a adquirir objetos ostentosos traídos desde Europa como alfombras, papel tapiz, pianolas, pianos, instrumentos musicales, objetos raros (Valdano, 2009, p. 21). Cabe mencionarse que ya desde el siglo XIX, en el periodo garciano, la ciudad había comenzado a gravitar hacia la cultura francesa. El mismo presidente García Moreno, al momento de diseñar los planes de educación direccionados a la educación religiosa, se basó en una pedagogía francesa. Por todo esto, puede decirse que desde mucho tiempo atrás Cuenca miró a Europa como un modelo a seguir (Valdano, 2009, p. 22).

2.2.- Contexto Cultural y social de los retratos fotográficos femeninos de Manuel Jesús Serrano. 1920-1930

A finales del siglo XIX y comienzos del XX ocurrieron importantes cambios en las principales ciudades del Ecuador. Los espacios urbanos y la conformación de los estratos sociales — la clase media y la élite— experimentaron notables cambios. Los ideales de progreso y modernidad fueron conceptos que se pusieron en boga. La educación, las ideas, los comportamientos estuvieron inspirados en los cánones europeos traídos de Francia e Inglaterra (Cifuentes, 1999, p. 16).

Muchas de las imágenes fotográficas tomadas a principios del siglo XX fueron exhibidas en revistas de variedades o ilustradas, las cuales abordaban temáticas tales como las artes, la ciencia, la tecnología, la literatura (Bedoya, 2011, p. 67). Estas revistas incluían algunos anuncios, los cuales eran rotulados como Arte Fotográfico. En estos anuncios casi siempre estaban retratadas mujeres dispuestas como objetos de exhibición. (Bedoya, 2011, p. 74).

La cultura visual de este periodo de tiempo tenía como principales actores al hombre y la mujer. En las fotografías de mujer (tema de estudio), la moda se constituyó en un criterio que marcó el ideal de modernidad a través de los cánones de belleza, actualidad y liberalidad (Cifuentes, 1999, p. 17). La moda fue una cuestión de relevancia para las jóvenes, ya que les abría las puertas hacia la sociedad. (Vale señalar que el cuerpo era un vínculo que codificaba percepciones de sensualidad, elegancia, distinción y sexualidad). El vestido representaba estos códigos que poseían un valor simbólico significativo en la sociedad (Cifuentes, 1999, p. 18).

La moda en Europa fue un factor que propició la diferenciación de grupos en la colectividad. En un contexto capitalista, modernista e industrial, la vestimenta determinó el grado de identificación de clase social (Cifuentes, 1999, p. 19). En el caso ecuatoriano, la moda estuvo basada en un deseo vehemente por copiar los códigos europeos ejemplificados en un nuevo estilo de vida “urbano”. Lo rural, generalmente asociado a lo “popular” y lo “vulgar” fue rechazado como ejemplo de estancamiento.

A través de la moda la élite ratificaba su condición y se diferenciaba del resto de clases. Por medio de la imagen —la vestimenta, el arte, la arquitectura o la etiqueta—, la élite pretendió llegar al progreso (Cifuentes, 1999, p. 20-21). En un periodo en que el Ecuador venía contraído por parámetros moralistas y colonialistas, pero buscaba la modernidad, la ciudad fue el escenario en el cual se manifestaron marcadas diferencias sociales y culturales. Las revistas parisienses que llegaron al Ecuador a finales del siglo XIX y principio del siglo XX no solamente contenían figuras y publicidad sino también las reglas de la moda, es decir, la forma de vestir, de peinarse, y los códigos de comportamiento (Cifuentes, 1999, p. 28).

Examinando las imágenes fotográficas se observa que la moda entre 1920 y 1930 se caracterizó por una mayor libertad de movimiento en brazos, piernas, cuello y pectoral. La imagen de la mujer expresaba más libremente sensualidad: las faldas fueron acortándose paulatinamente, los atuendos se aflojaron en el sector de la cintura y pecho, las mangas se volvieron más cortas, los brazos se fueron descubriendo gradualmente. Se puede observar que las mujeres llevaban el pelo corto y rizado como el de un niño; asimismo, se observan pañuelos, cintillos y sombreros acampanados sumamente pegados a la cabeza. Los zapatos iban atados a los tobillos por con una cinta o correa (véase figura 1). La belleza de la mujer en el retrato

fotográfico estaba basada en ciertos moldes: figura lánguida, tez pálida, ojos ingenuos y profundos, manos delicadas (Cifuentes, 1999, p. 63).

Este estilo de vestir fue propio de la época comprendida entre 1920 y 1930 en Europa y Estados Unidos. Esta moda de postguerra, un tanto más liberal, sensual y provocativa, pero a la vez varonil —o mejor dicho de muchacho adolescente o niño— tenía como objetivo incentivar la procreación para elevar el índice de natalidad en una Europa devastada por la guerra. Esta forma de vestir de las mujeres constituía también un esfuerzo por reemplazar a los jóvenes varones que habían muerto en el combate. Hay que señalar, además, que esta moda surgió en un momento en el que la mujer estaba en pro de reivindicar sus derechos civiles en la sociedad. (Lurie, 1994, p. 91-94).

Al estar expuesta en escenarios públicos o en imágenes visuales, la moda en el Ecuador no solamente estableció diferenciaciones de clase, sino que fijó códigos y roles en torno a lo femenino y lo masculino (Cifuentes, 1999: 24). Es así como las damas comenzaron a participar más activamente en la esfera pública, desde el ámbito laboral —como educadoras, telegrafistas, telefonistas— y desde el ámbito intelectual —como poetisas, escritoras, y artistas— (Cifuentes, 1999: 39). La mujer pudo expresar más libremente su sensibilidad hacia las artes; por tal razón, durante esta época se produjeron más retratos de mujeres artistas, trabajadoras o intelectuales. Igualmente, el interés de las mujeres en lo profesional, político y familiar fue manifestándose directamente en la sociedad (Cifuentes, 1999, p. 81-82).

Las figuras: 1 y 2 demuestran que el retrato significó también una búsqueda de la individualidad de género. Lo femenino aparece identificado con la elegancia y la afinidad con las artes (música, poesía, plástica). Las mujeres de los retratos están acompañadas de

instrumentos musicales. Esta manera de concebir la imagen fotográfica estaba imbuida por la sensibilidad y subjetividad que atribuía a la mujer de aquella época. Tras analizar la figura 4, puede observarse que la mujer aparece representada con actitud más activa. En otras palabras, la mujer que leía y practicaba artes como la música pretendía el conocimiento y no solamente pasar el tiempo. La mujer no exclusivamente está posando para la cámara fotográfica, sino que está ejecutando el instrumento musical. Esto queda esclarecido tras observar su manera de tomar en sus brazos el instrumento y su expresión en el rostro. Tal actitud estuvo influenciada por el ideal de la “Nueva Mujer”, nombre con el que este código fue conocido en Inglaterra (Cifuentes, 1999, p. 76-78).



ii

Figura 1: Grupo de mujeres no identificadas con instrumentos musicales. Manuel J. Serrano. (1920-1930)

A pesar de las prohibiciones y críticas de la Iglesia Católica hacia la mujer, el anhelo de modernización bajo la influencia de sociedades externas hizo que dichas diatribas quedaran obsoletas. La publicidad desempeñó un rol central en la recreación de estos afanes de renovación. Al promover criterios de perfección, buena salud, belleza y figura, los anuncios promocionales determinaron los nuevos cánones de belleza femenina a lograr (Cifuentes, 1999, p. 55).



Figura: 2: Persona no identificada. Manuel J. Serrano. (1920-1930)

Cabe destacar que no todos los personajes eran fotografiados de la misma manera. Factores como el género, la edad, la posición social, o a la actividad laboral incidían en el retrato fotográfico (Cifuentes, 1999, p. 42). La mayoría de los fotografiados fueron hombres o mujeres de estrato social medio o alto. El objetivo del retrato, para este sector social, era dejar constancia

de una historia de vida a través de una imagen, en la que cada individuo se proyectaba y representaba a sí mismo ante la sociedad (Cifuentes, 1999, p. 66).

Sin embargo, ese deseo individual de representarse a través de un retrato estaba mediado e influenciado por los parámetros discursivos de la época, tales como los códigos de ética y moral, los cuales influenciaron en los perfiles. En el caso de la figura 2, se puede observar que la mujer pretendía mostrar candidez, pudor, dignidad, expresividad por medio de las manos, la mirada, la postura del rostro, el peinado, el ropaje (Cifuentes, 1999, p. 69). “Simplemente el sentido moderno de la feminidad fue sustentándose en ambivalencias: la pureza con la sensualidad, la madre con la trabajadora, la política luchadora con la poeta doliente” (Cifuentes, 1999: 85).

2.3.- Las Mujeres y la música en la ciudad de Cuenca: Las dinámicas entre la actividad musical y la selección de la imagen fotográfica.

La actividad cultural de Cuenca a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX estuvo limitada a la literatura, a la poesía y, en menor grado, a las artes plásticas y a la música (Freire, Soria, pp. 99). Hasta bien entrado el siglo XX, la actividad musical estaba regida por los criterios de la clase dominante. La música era practicada y escuchada solamente si era clásica o académica, es decir, proveniente de los grandes compositores europeos (Freire, 2012, p. 105).

Como ya se señaló, la ciudad en esta época estuvo marcada por una atmósfera tradicionalista y conservadora, en la que destacaban ciertas familias consideradas “cultas”, las cuales ostentaban el poder económico, político y social. Estas familias podían viajar al exterior —especialmente a Francia e Inglaterra—, importando y adquiriendo costumbres extranjeras

tanto en la vida cotidiana como en las prácticas artísticas (Freire, 2012, p. 105). Esta clase alta y media tenía la posibilidad de escribir poesía, pintar, tocar algún instrumento musical. Así, las mujeres de estos estratos tocaban el piano, la pianola, el violín, la guitarra, la mandolina, la bandola, o algún otro instrumento en reuniones suntuosas de la élite celebradas en las salas decimonónicas de sus parentelas (Freire, 2012, p. 105).

Cuenca fue una ciudad donde no solamente se manifestaban claramente las nociones de abolengo y “cultura oficial” sino que se rechazaba todo aquello que fuera ejecución de música popular. Por tales razones, muchos de los compositores eran ajenos a la élite y la música no tenía el reconocimiento merecido (Freire, 2012, p. 106). No obstante, los hombres o mujeres que deseaban aprender un instrumento musical tenían dos opciones: la clase dominante acudían a la casa de Don José María Rodríguez (1847-1940); la clase popular, a la casa del ciego Don Eloy Ávila (Freire, 2012: 101). Para 1911 se fundó otra alternativa para aprender música: la Academia del Azuay con sus escuelas de Literatura, Medicina, Historia y Música (Freire, 2012, p. 102).

Por un lado, en las fotografías escogidas aparecen retratadas mujeres de clase alta o media exigua; esto se debe a que Serrano tenía grandes amistades con familias de “sociedad” (Dávila, 2009, p. 33). Por otro lado, como se estableció en párrafos previos, solamente las mujeres de clase alta o media podían acceder al aprendizaje de algún tipo de arte —literatura, poesía, pintura y música—. Es posible que hayan existido mujeres músicas de clase popular; no obstante, no hay suficiente información o registro fotográfico que demuestre lo dicho. De todo esto no se concluye la inexistencia de la práctica musical entre la clase popular o indígena; al contrario, a principios de siglo XX empezaron a formarse grupos musicales que acogieron

prácticas de la burguesía y melodías populares para dar forma a nuevos ritmos musicales (Mullo, 2014, p. 6).

Se puede decir que las damas de las imágenes tocaban un repertorio de piezas musicales presentes en las principales ciudades del Ecuador a finales y principios del siglo XX. Así, los posibles estilos y ritmos musicales interpretados fueron los vales europeos, las polkas, las mazurcas, las habaneras, los pasodobles españoles, las danzas, los himnos, las marchas patrióticas, las áreas de belcanto y pasillos. Todos estos ritmos pueden ser considerados como música criolla (Mullo, 2014, p. 8). En este sentido, la música criolla se refiere a todo repertorio musical generado en la etapa post-independencia y republicana que, con el paso del tiempo, fue incorporando diferentes ritmos musicales de Latinoamérica —la habanera cubana, el tango, la cueca chilena, las milongas, los ritmos venezolanos y colombianos—, a los cuales se sumaron los ritmos del mestizaje musical, como el sanjuanito, el pasacalle, el albazo, la tonada, etc. A estas influencias hay que añadir la de la música norteamericana como el jazz, el fox, el charlestón y el swing (Mullo, 2014, p. 47).

En las fotografías se puede apreciar varios instrumentos musicales, es decir, artefactos denominados como la arquitectura del sonido. A simple vista dichos instrumentos son objetos materiales sin significado e historia; no obstante, detrás de su materialidad existe un sinfín de tradición humana, mitología, literatura y poesía. Por todo esto, los instrumentos pueden ser definidos como las inscripciones de la música. Tras ellos se encierra un cosmos de referencias simbólicas: los clavijeros de las violas y violines, las inscripciones, las formas de los instrumentos, la ornamentación del objeto, la materialidad son evocaciones cargadas de sentido que se han ido creando a lo largo del tiempo (Andrés, 2008, p. 124).

Los instrumentos que llevan las mujeres retratadas son, en su mayoría, de cuerda pulsada —la guitarra¹¹, el bandolín¹², la bandola¹³, la mandolina— y de cuerda frotada, como violines y posiblemente violas. Algunos de estos objetos musicales fueron traídos desde Europa; no obstante, es probable que las guitarras y los instrumentos de cuerda pulsada hayan sido contruidos en la propia ciudad, ya que en la provincia azuaya vivía el maestro ebanista Gaspar de Sangurima, un afanado constructor de instrumentos musicales de alta calidad (Freire, 2012, p. 101).

Tras analizar detenidamente las imágenes, salta a la vista un dato de importancia: podría decirse que, por el tipo de instrumentos que usan, las mujeres que aparecen en la figura 1 formaban parte de una estudiantina. Las estudiantinas¹⁴ fueron grupos de formato cameral donde se tocaban instrumentos de cuerda pulsada con vitela o plectro. Estos grupos datan en América Latina y el Ecuador de finales de siglo XIX, en el contexto de la formación de las nuevas naciones republicanas (Mullo, 2014, p. 4). Hay que mencionar que la estudiantina,

¹¹ Instrumento musical cordófono de pulsación, con caja de resonancia que trajeron los colonizadores europeos a América en el siglo XVI. La vihuela (primer antepasado directo de la guitarra), acompañó a los clérigos y soldados en la conquista española. (Guerrero, 2001: 718)

¹² Instrumento musical cordófono de pulsación, con caja de resonancia, posiblemente surgió en nuestros territorios copiados de los ejemplares traídos de Europa. Es pariente de la bandola, no obstante, el bandolín tiene un tamaño menor, por lo tanto, el timbre es más agudo. Su caja de resonancia tiene forma ovalada, redonda o un tamaño parecido al de la guitarra. El borde del oído circular casi siempre suele estar adornado con incrustaciones de madera coloreada. Tiene un mástil o brazo con trastes, al final del brazo se ubican los clavijeros que sostienen cinco órdenes de tres cuerdas (15 cuerdas en total). Sus cuerdas se tocan con vitela, el ejecutante cuida el sonido por medio de un trémolo que logra mantener la resonancia por tiempos prolongados. (Guerrero, 2001: 301)

¹³ Instrumento musical cordófono, guarda parentesco con el bandolín, su caja de resonancia es redonda y su tamaño un tanto mayor. Por lo general las bandolas tienen su caja de resonancia de concha de armadillo o tortuga. Tiene brazo de madera con trastes, al final del brazo se ubican los clavijeros que sostienen las cuerdas. La bandola se toca con vitela o plecso. Su sonido es más grave que el bandolín. (Guerrero, 2001: 301)

¹⁴ La estudiantina es un conjunto instrumental de cuerda pulsada de origen europeo que se fue criollizando en el proceso cultural y el imaginario republicano. ((Mullo, 2014: 42). Los orígenes de la “estudiantina” se remontan en España al siglo XIII, se trató de una expresión juvenil artística y festiva, con esto no solamente se buscaba la jarana y la algarabía sino también sobrellevar momentos de crisis y deterioro social. (Mullo, 2014: 4).

aunque muy bien acogida y desarrollada por la cultura popular, se desarrolló a través de las élites artísticas e intelectuales (Mullo, 2014:7).

En la figura 1 observamos que las cinco mujeres fotografiadas portan instrumentos musicales. Por la distribución de los instrumentos —de izquierda a derecha: un violín, un bandolín, una bandola y un segundo bandolín—, podemos asumir que se trata de una “estudiantina”, grupo que se caracteriza por una cierta estandarización en el uso de los instrumentos. Con base en esta distribución se dan diferentes variaciones como el número de instrumentistas y la inserción de los instrumentos que llevan melodía, como el violín, la flauta, el acordeón y, en pocas ocasiones, la trompeta (Mullo, 2014:5). La figura 5 también podría tratarse de una “estudiantina”, ya que el formato instrumental es muy similar: de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo se observan una guitarra, un guitarrón (hombres), un bandolín y una mandolina (mujeres).

Es importante mencionar otra apreciación surgida a partir del análisis de las imágenes fotográficas. Al contemplar la figura 3, se puede admirar a una mujer portando lo que parece ser una mandolina, un instrumento cordófono similar al bandolín y la bandola ampliamente difundido en las familias acomodadas de las principales ciudades del Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX. La mandolina fue un artefacto musical de raigambre criolla que fue ejecutado por descendientes españoles (Mullo, 2014, p. 39). La ejecución de la mandolina por parte de mujeres fue un signo de distinción social, ya que solamente era ejecutado por las damas de “sociedad” (Mullo, 2014, p. 41).

En torno a la mandolina hay relatos que hacen pensar que dicho instrumento fue exclusivo de mujeres. Para la época de la independencia se conoce de mujeres que ejecutaban

la mandolina. Como mito o verdad, se dice que la quiteña Manuela Sáenz tocaba su mandolina en las reuniones independentistas para incentivar las aspiraciones patrióticas (Mullo, 2014, p. 39). Por otro lado, en el convento del Carmen Alto de Quito, las monjas del claustro ejecutaban la mandolina y otros instrumentos (acordeón, guitarra, o instrumentos de percusión) para interpretar cantos navideños, tonos de Niño y villancicos, en el mes de diciembre, en la novena, y también en los advientos (Mullo, 2014, p. 40). Es posible que esto también haya ocurrido en los conventos en la ciudad de Cuenca.

Cabe añadir un dato importante en cuanto al desempeño musical de las mujeres en la ciudad de Cuenca a finales y primera mitad del siglo XX, pues destacaron algunas mujeres en el ámbito musical entre ellas se puede nombrar a Rosa Elena Jerves (1894-1994), fue pianista y compositora, impulsadora de muchos artistas azuayos, fue una de las personas que fundó la casa de la cultura núcleo del Azuay. (Carrión, 2003, p. 151) Otra destacada artista fue Isabel Herminia Tamariz Toral (1894-1989) fue compositora, pianista y autora de varios poemarios de temática infantil. (Carrión, 2003, p. 69) Se señala también el trabajo musical de Francisca Cordero Tamariz (1925-2009), fue compositora, cantante y guitarrista. Autora de conocidas obras musicales. (Guerrero, 2010, p. 487) Asimismo se nombra el trabajo musical de María Ramona Cordero León compositora y poetiza. (1900) (Guerrero, 2010, p. 486) y a María Isabel Muñoz. (Guerrero, 2010, p. 953)

2.4.- Imágenes fotográficas de Manuel Jesús Serrano: Semblanza del autor, análisis de la propuesta artística, técnica y composición.

Manuel Jesús Serrano nació en 1882 en Cuenca, ciudad que, además de conventual, conservadora y letrada, estaba abierta a la erudición, a las letras, a la poesía, a la literatura, y

las artes en general. En este ambiente se desarrolló el trabajo artístico y fotográfico de Serrano (Valdano, 2009, p. 20).

Este distinguido fotógrafo fue médico de profesión. Fue propietario de una farmacia, en la cual no solamente se distribuían productos médicos, sino que se comercializaban insumos fotográficos de la casa Bayer. Este hecho fue el que acercó a Serrano a la labor fotográfica. Su interés por esta práctica lo llevó a cerrar su negocio para dedicarse por completo al oficio de la fotografía. Tanta fue la pasión de Serrano que Felipe Díaz ha dicho que aquel “fue un virtuoso que hizo de la cámara algo así como la prolongación de su organismo”. Serrano ponía mucha entrega en la creación de sus fotografías; en diversas ocasiones retocaba los negativos, en busca de una mayor perfección y belleza en sus fotos (Dávila, 2009, p. 31).

En 1910, Serrano instaló en la ciudad de Cuenca la “Fotografía Alemana”, espacio donde se consagró como fotógrafo. Dicho estudio fue reconocido por sus retratos de mujeres y hombres en los que quedaban plasmados aspectos tales como la vida cotidiana, la vida humana, los oficios, las artes. Además de retratar a personajes de la elite y de los sectores populares, Serrano fotografió paisajes de la naturaleza y de la ciudad, actos culturales, y costumbres y tradiciones desplegadas en las festividades que se celebraban en la localidad. A toda esta producción hay que añadir los retratos de la vida cotidiana, las costumbres y el proceso de evangelización de los pueblos Shuar y Ashuar (Dávila, 2009, p. 31).

En su investigación Gómez (2015, p. 14) dice que la obra fotográfica de Serrano “puede delimitarse dentro del movimiento modernista de inicios del siglo XX. Es una fotografía directa sin rozar el surrealismo, el abstraccionismo y otras tendencias artísticas vanguardistas, no obstante, se va alejando lentamente del pictorialismo del siglo XIX propia del romanticismo

con influencias del impresionismo”. Usualmente, la técnica empleada por Jesús Serrano fue la de los negativos en placas de vidrio, generalmente en una única toma directa. Además, Serrano se interesó en la fotografía estereoscópica (Gómez, 2015, p. 15).

Manuel Jesús Serrano compartió época con grandes fotógrafos nacionales e internacionales como Paúl Strand, Henry Cartier Bresson, Ansel Adams, Manuel Álvarez Bravo, Alfred Stieglitz, Edward Weston, Robert Capa, y los representantes de la escuela Cuzqueña, como Martín Chambi y Manuel Figuera Aznar (Gómez, 2015, p. 14). En el contexto nacional se puede mencionar a Benjamín Rivadeneira, Carlos Rivadeneira, Fernando Zapata; en Cuenca se puede mencionar a Honorato Vázquez, José Salvador Sánchez, Rafael Solís, entre otros (Gómez, 2015, p. 16). Es probable que Serrano haya tenido influencias estéticas de estos grandes representantes.

Es posible identificar en la obra de Serrano dos épocas. En la primera época, comprendida en el periodo entre 1910 y 1930, se puede identificar una influencia artística pictorialista de vertiente europea guiada por la composición, la técnica y el encuadre. A esta etapa pertenecen los retratos femeninos de las “Tres Gracias” y las musas griegas del Olimpo. En la segunda época, comprendida entre 1930 a 1957, aparecen en su obra rasgos característicos del documentalismo social norteamericano, reflejando así un cierto realismo social. A esta etapa corresponden los retratos de familias azuayas, entre los cuales se encuentran rostros mestizos e indígenas y la serie de fotografías de las fábricas de Carlos Tosi (Gómez, 2015, p. 15).

Sin duda alguna las fotos escogidas para esta investigación pertenecen a la primera etapa, pues son retratos¹⁵ de mujeres que llevan instrumentos musicales, adornadas con paisajes naturales, flores, pilastras y columnas propias del pictorialismo romántico europeo. La mayoría de los retratos escogidos fueron engalanados con fondos naturales o paisajes que simbolizaban una belleza idílica de los ambientes románticos (véase figura 1). En estos retratos aparecen también ornamentos florales extraídos de la estética del Art Nouveau (véase figura 2) (Cifuentes, 1999, p. 64).



Figura 3: Retrato de Mujer. Manuel J. Serrano. (1920-1930)

¹⁵ Las fotografías escogidas para la investigación pertenecen al género del retrato, este género se menciona desde mucho tiempo atrás. A lo largo de la historia se ha ido estableciendo según las distintas técnicas y convenciones sociales; pues la composición, la postura del personaje, los gestos, los accesorios u objetos determinan un esquema social y conllevan una amplia connotación simbólica. Cuando se llevó a cabo la democratización del retrato fotográfico por el avance tecnológico, el retrato se introdujo a todo nivel en la vida cotidiana, logrando así un amplio registro de recuerdos, vivencias y memoria (Bedoya, 2011: 81).

Serrano utilizó en sus retratos un ambiente teatral, poetizado con telones de fondo, paisajes naturales y cortinajes exuberantes. Se observan elementos arquitectónicos como columnas, pilastras, y balaustradas, adornados con elementos florales. Estas elecciones estéticas guardan cierta similitud con las de algunos estudios fotográficos, los cuales utilizaban alfombras con diversos diseños, taburetes altos y una mesa a manera de velador que llevaba un adorno ya sea floral o estético, el cual se le colocaba a un costado para darle equilibrio a la composición (Salazar, 2011, p. 16). Las figuras 1, 2, 3, 4, 6 y 7 coinciden perfectamente con lo mencionado.



Figura 6: Mujer no identificada. Manuel J. Serrano. (1920-1930)



Figura 7: Mujer no identificada. Manuel J. Serrano. (1932)

Para poder utilizar luz natural, muchos de los fotógrafos colocaban el escenario en los patios o corredores de la casa y utilizaban un espejo sostenido por un asistente, cuyo reflejo daba resplandor a la fotografía (Salazar, 2011, p. 16). Al igual que dichos fotógrafos, Serrano utilizaba luz natural para las fotografías —en especial para sus retratos—; en su taller tenía un tragaluz, que bañaba perfectamente de luminosidad a su toma fotográfica (Dávila, 2009, p. 31).

Según Felipe Díaz, Jesús Serrano prácticamente captaba el alma de sus modelos (Dávila, 2009: 32). Esto queda demostrado en la figura 3, ya que allí Serrano capturó la relación subjetiva, estrecha y casi íntima del personaje femenino con su artefacto musical, logró arrebatarse sutilmente la expresión de ensimismamiento y abstracción melancólica de la dama que toma su instrumento como parte de su yo. En el caso de la figura 4, Serrano captó sutilmente la dulzura e inocencia con una atmósfera casi celestial que baña la muchacha retratada. A esta

imagen fotográfica se la puede comparar con la obra de Julia Margaret Cameron¹⁶, pues intenta cargar a la imagen de sensibilidad y aura sublime a partir del uso de la luz y el retoque. Se observa claramente que el telón de fondo está especialmente trabajado como un lienzo con color difuminado para resaltar la bella imagen de la mujer artista y dar la idea de un ambiente teatral, pictórico y poético.



Figura 4: Mujer no identificada con instrumento musical. Manuel J. Serrano. (1920-1930)

Para elaborar sus retratos, Serrano estudiaba muy detalladamente a la modelo, intentaba reflejar el espíritu del personaje, escogía el ángulo más expresivo, transformando la imagen en una frágil figura inundada perfectamente de luz que parece emerger desde el alma del retratado (Dávila, 2009, p. 34). Muestra de todo esto es que, en la figura 4, la dama aparece tomando su instrumento musical de manera muy delicada. En este retrato, Serrano no solamente consigue capturar la delicadeza, dulzura y espíritu de la joven, sino que nos hace oír el eco suave de su música.

¹⁶ Véase: “Peace”, Julia Margaret Cameron, 1864. Victoria and Albert Museum, London.

Observando la figura 1, Serrano utiliza un fondo teatral, cortinajes, pilastras, y paisajes naturales. Las mujeres retratadas están colocadas apropiadamente dando la sensación de equilibrio a la toma fotográfica. Se analiza que las damas son verdaderas ejecutantes del arte musical, puesto que toman su instrumento de manera correcta. A pesar que se les observa en postura esquemática y limitada el autor captó naturalidad y relación fraterna con la música; logró captar sutileza, sensibilidad y complacencia hacia el arte de los sonidos. Los cuerpos como es propio de Serrano están muy bien trabajados, utiliza perfectamente la luz perfilando correctamente las siluetas y acentuando la expresividad de los rostros.

En la figura 2, Manuel Jesús Serrano a si mismo utilizó ornamentos como un velador y un adorno floral tal vez para dar equilibrio a la imagen fotográfica. Como es característico de su obra el autor gracias a su buen uso de la luz hace que el personaje femenino resalte dotándole de belleza. En el caso del instrumento musical igualmente está muy bien retocado se observa a perfección cada detalle. El fondo de la imagen es similar al de la figura 4, es un lienzo pintado por el autor para dar la sensación de obra pictórica más que fotográfica, este fondo difuminado hace prevalecer al retrato de la mujer confiriéndole hermosura idílica y subjetividad.

En la figura 5 definitivamente Serrano logró una toma muy equilibrada, en el fondo de la imagen igualmente usa un paisaje que se trata de una pintura de naturaleza idílica y arquitectónica, usa además cortinajes para dar una idea teatral a la escena. Maneja muy apropiadamente la postura de los retratados, las dos mujeres están sentadas en diferentes niveles procurando estabilidad a la toma fotográfica. Los personajes están sutilmente bañados de luminosidad provocando agudo detalle en sus formas, además se nota que los rostros están perfectamente retocados especialmente el de los dos personajes que se encuentran de pie.

En el caso de la figura 6, el autor usa en su composición adornos ornamentales, se observa una escultura que podría tratarse de una de las musas del olimpo, una pilastra donde está apoyado el violín y un arreglo floral. En la parte inferior de la pilastra está una partitura que no tiene nada que ver con la ejecución del violín ya que se trata de una partitura para piano. En consecuencia todos estos objetos son decoraciones que hacen analogía con la música, sin embargo se observa que son un tanto constreñidos, desordenados y forzados dentro de la composición de la imagen. En cuanto a la mujer retratada es interesante observar su rostro, sus ojos son intensos, misteriosos, profundos. Serrano trabaja la imagen de la dama muy agudamente, utiliza la luz para resaltar su rostro, su ropaje y su postura. La relación de la mujer con su instrumento musical es ambigua, su mano izquierda toma el artefacto como si fuera una verdadera ejecutante, incluso nos hace parecer que está pulsando las cuerdas del violín, no obstante su mano derecha demuestra todo lo contrario, toma el arco fuertemente y lo apoya sobre la pilastra sin ningún ápice de sensibilidad hacia el instrumento musical.

Si observamos la figura 7, en este caso el autor muestra una imagen un tanto hierática, se la puede comparar con un maniquí para publicidad en una tienda de moda. Está totalmente alejada la música de su ejecutante, dando a entender que el instrumento musical esta solamente como objeto de adorno. A la mujer se la observa en una postura impuesta y un tanto imputada por el fotógrafo. Llama mucho la atención su mirada como de timidez o disgusto hacia la presencia de la cámara fotográfica. El atuendo que lleva la mujer encima de sus brazos y hombros podría tratarse de un intento de representación poético o teatral del autor con relación a lo femenino y la música.

CAPÍTULO 3

Entre la dinámica sensible, el análisis de la imagen
femenina y las alusiones musicales

“La subjetividad absoluta sólo se consigue mediante un estado, un esfuerzo de silencio (cerrar los ojos es hacer hablar la imagen en el silencio). La foto me conmueve si la retiro de su charloteo ordinario: Técnica, realidad, reportaje, arte” (Barthes, 1989, p. 71)

El acto fotográfico —la suma del fotógrafo, el fotografiado y el espectador— activa la ensoñación y el inconsciente, remueve la imaginación y el imaginario. Dicho acto es un agujero negro que nos empuja a otro tiempo y otro espacio y que, en muchas ocasiones, nos enfrenta a nuestro propio ser. Una fotografía ya sea artística o no, nos permite interrogar el pasado y el presente, lo estático y el fluir, la forma, el objeto, lo discontinuo y continuo, el signo, la imagen, la vida y la muerte, las relaciones de los hombres con el mundo y con las representaciones. (Soulages, 2010, p. 18).

La fotografía puede estar cargada de fuerza emocional que puede llevar al lector hacia lo trágico, pero en especial a lo poético. Dicha imagen coquetea con ese irreversible del pasado perdido, se enfrenta con el recuerdo, la memoria, y la psiquis. El sujeto fotografiado puede ser leído como objeto o cosa, es decir, queda transmutado en la imagen. Se puede decir que aquel que mira las fotografías permanece en enigma constantemente de lo que es o puede ser. (Soulages, 2010:148). En palabras de Soulages (2010 p. 202), “la mejor aproximación a la fotografía es poética, esta libertad frente a la foto explica la dificultad que experimenta a menudo el receptor ante ella: ¿Cómo abordarla?, ¿Cómo entrar en su poesía? ¿Cómo desplazarla hacia el arte?”. Por esta razón la fotografía puede ser considerada como un poema o mejor dicho como un haikú, es decir para analizar la imagen se requiere la mayor carga emocional, de orden poético y aforismo.

Consideremos lo que dice Les Levine (citado en Soulages, 2010, p. 202) sobre el análisis de la obra fotográfica:

Es preciso que haya un vacío lógico para que aquel que mira la obra la cargue con su propia lógica y que la obra, de hecho, se realice en la mirada de quien la ve. Así se convierte en la proyección directa de la conciencia del espectador, de su lógica, de su ética personal y de su

gusto. La obra debería remitir, como mediante un efecto de *feedback*, al prototipo del espectador que lleva consigo.

Según Bachelard (citado en Soulages, 2010, p. 203), “el vocablo fundamental que corresponde a la imaginación no es imagen, es imaginario. El valor de una imagen se mide por la extensión de su aureola imaginaria”. Soulages (2010, p. 203) explica estas palabras y dice que “esta es la razón por la cual Barthes y Duperey estaban fascinados por las fotos de sus padres, y no porque esas fotos reproducían un pasado. Gracias a lo imaginario, la imaginación es esencialmente abierta, evasiva. En el psiquismo humano es el ejemplo mismo de la apertura, el ejemplo mismo de la novedad, la experiencia misma de la libertad y la creación, podríamos añadir. La obra fotográfica libera la imaginación de quien la recibe”.

Todo lo antes mencionado tiene relación estrecha con lo que Barthes menciona acerca del *punctum*, es decir, aquel ímpetu que arrebató las emociones al momento de observar una fotografía y que en muchos de los casos produce sensaciones casuales, instintivas o espontáneas (Barthes, 1989, p. 46). El *punctum*, al estar vinculado a los aspectos emotivos y patéticos que una fotografía puede provocar en el observador, tiene el poder de mover emociones encontradas; es una flecha que atraviesa al espectador y le desestabiliza sensitivamente y emocionalmente (Barthes, 1989, p. 63). En este sentido la presente investigación procurará analizar las fotografías desde tres aspectos antes mencionados: la imaginación, la ensoñación y el inconsciente. A estos criterios se suman lo poético (el haikú) mencionados por Soulages, y el *punctum*, aquella flecha que atraviesa al espectador, dotándole de subjetividad, y emociones encontradas.

En este capítulo se llevará a cabo un análisis de tres retratos fotográficos a partir de la sensibilidad que la música suscita en el espectador. Esta propuesta no es extraña, pues el arte musical siempre ha estado vinculado a la espiritualidad del hombre. Como sugiere Ramón Andrés (2008), la música ha estado presente a lo largo de la historia del ser humano: es nombrada en muchas culturas como instrumento ritual de fertilidad y como parte de los ritos funerarios; aparece como elemento de suma importancia tanto en momentos de goce y esperanza como también en instantes de ansiedad y querrela. La música ha sido considerada como la transmisora de la sabiduría, descifradora del ultramundo e instrumento de paz y equilibrio de las almas. Además de otorgársele la función de amparar el orden universal y la armonía de la vida, la música ha sido parte fundamental en la sanación de enfermedades, en los rituales chamánicos y en las danzas en agradecimiento a los dioses.



Figura 4: Mujer no identificada con instrumento musical. Manuel Serrano. (1920-1930)

Tras todo lo expuesto se puede decir que muchas culturas a nivel global han intentado darle sentido a la música, ya sea desde lo espiritual, lo divino, lo sensitivo, lo subjetivo. Las fotografías escogidas pueden provocar estas sensaciones en los espectadores. Al examinar la figura 4, en la que aparece una muchacha que toma sutilmente el violín para ejecutarlo, se puede identificar una zona (*punctum*) que puede causar conmoción y fascinación en los espectadores: la boca semiabierta que dibuja una pequeña sonrisa. Tal parece que Serrano logró capturar, espontáneamente o instintivamente, el instante en que la retratada toma el primer aliento para empezar a tocar.

Esos segundos antes de que el sonido sea producido, a manera de impulso, dan a la música el carácter, el ritmo, la velocidad, la melodía. Para los intérpretes, ese primer aliento cargado de sensaciones, expectativas y pensamientos posee gran relevancia. En esos pocos segundos, varios pensamientos atraviesan la mente del instrumentista: “¡estoy nerviosa!”, “¡todo saldrá bien!”, “¡estoy feliz!” o “¡estoy triste!”, “¡esto es la razón de vivir!”, “¡casi puedo sentir a Dios!”. En los segundos previos a la ejecución del instrumento, el músico se agita, toma conciencia de estar vivo. Apenas después de ese pequeño soplo invisible comienza la música y se define lo subjetivo e interpretativo del arte de los sonidos.

Se podría decir que, como en Mesopotamia, los músicos y cantores eran considerados como los transmisores del aliento divino, los mediadores celestes, el lazo entre lo visible o lo invisible (Andrés, 2008, pp. 165-173). No se puede negar este argumento, el músico entra en una especie de catarsis, la cual puede ser percibida por el espectador sensible. Es tan fuerte la emotividad que hasta el fotógrafo puede capturarla con su cámara, y el pintor o el escultor puede plasmarla en sus obras.

En la figura 3 el flechazo que, como dice Barthes, atraviesa y conmueve al asistente es el área donde la dama toma emotivamente el instrumento musical y lo lleva hacia su rostro y pecho. Su mirada hacia abajo, a la vez que refleja introspección y abstracción del mundo que le rodea, deja al desnudo su alma, su yo interior. Esta observación puede ser relacionada con la filosofía Samkhya de la India, según la cual la sonoridad, además de ser la rectora del fluir celeste, tiene el don que sirve para iluminar el núcleo del ser humano y liberarlo del “yo” (Andrés, 2008, p. 52).

Al observar el estado de ensimismamiento de la joven, uno puede recordar lo que San Agustín dice en su tratado sobre música. Según el Doctor de Hipona, el alma busca en los sonidos igualdad y semejanza, por lo que es probable que la música sea la provocadora del encuentro interior de cada uno. En otras palabras, la música es el reflejo del sentir humano (Andrés, 2008, p. 13).



Figura 3: Retrato de Mujer. Manuel Serrano. (1920-1930)

El personaje femenino que se observa en esta fotografía (véase figura 3), al momento de acoger delicadamente el instrumento con su mano y llevarlo hacia su pecho y cuello, recuerda a una madre que toma a su hijo en brazos y lo acoge con dulzura, delicadeza, apego, como si fuera parte de su todo. No resulta vano señalar que el oído está estrechamente relacionado con los sentimientos y las relaciones personales desde el principio de la vida. Aún más, se podría decir que nuestra experiencia auditiva tiene lugar en el seno materno. Como lo señala el profesor de música David Burrows (citado en Storr, 2002, p. 48): “Un nonato en el útero puede sobresaltarse al oír el sonido de un portazo”.

Podría decirse, con base en las ideas mencionadas, que el acto de acoger el instrumento con la mano y llevarlo a su pecho estaba tal vez grabado en aquella mujer desde el momento de

su nacimiento. Después de todo, cuando la madre lleva por primera vez al bebé a su pecho, lo primero que este escucha es el latido del corazón y respiración de la progenitora. Estas son las primeras experiencias auditivas que el recién nacido tiene del mundo exterior distinto a su ser (Storr 2002, p. 48).

Por otro lado, Jesús Serrano logró captar en esta fotografía sentimientos que hacen recordar lo estimulante que puede ser la música para el hombre. En efecto, la música puede suscitar una estimulación intensa, eufórica, sincera, que va desde la felicidad hasta la ansiedad más insondable de tristeza y angustia (Storr 2002, p. 51). Parecería que el personaje femenino que toma el instrumento en sus brazos refleja las ganas de romper la coraza, la máscara que el ser humano en especial la mujer llevaba o lleva para actuar en una sociedad dominadora, machista, esclavizadora, castrante, que no permite acceder y sobre todo expresar los sentimientos más profundos de los individuos.

Podría decirse que en esa imagen quedan ejemplificadas dos formas de concebir a la música: la de Schopenhauer y la de Nietzsche: Según Schopenhauer, la música puede alejarnos por un tiempo del sufrimiento y del tormento de la existencia. Para Nietzsche “es el gran medio que posibilita la vida, la gran seducción vital, el gran estímulo vital” (Storr 2002, p. 191). Estas concepciones pueden ser conciliadas; no obstante, aquí se retomará lo que expresa Nietzsche: la música es una de las artes que más agudiza nuestro sentido de participación en nuestra existencia, la que nos posibilita el seguir viviendo y haciendo que merezca la pena existir. La experiencia artística puede provocar un torbellino de emociones que nos puede llevar desde la felicidad más extrema hasta la depresión magna de considerar al suicidio como una alternativa al no soportar tanta carga emocional.

En la imagen se siente que la joven dama está sumergida en el silencio, el cual la lleva a vislumbrar los sonidos internos. Cuando se habla de silencio es preciso citar 4:33, obra musical compuesta por John Cage que consiste en un absoluto silencio¹⁷. Esta pieza -a manera de aproximación con la imagen-, es una especie de icono de la cultura de posguerra, surgió en un momento en el que John Cage exploraba cuestiones espirituales en Nueva York. Cage estudió las obras de autores como Ananda K. Coomaraswamy, Meister Eckhart y, lo más importante, se relacionó con Gita Sarabhai, quien le enseñó la música y la estética de la India. En cierta ocasión Sarabhai le dijo a Cage: “El propósito de la música es acallar y serenar el espíritu, haciéndolo susceptible a las influencias divinas”, “la música condiciona el espíritu y lo lleva a momentos de plena realización en la vida”. Estas palabras conmovieron tanto a Cage que fueron la base para sus posteriores creaciones (Pritchett, 2010, p. 166).

Las palabras que John Cage recibió de su amiga Gita Sarabhai son, en esencia, la descripción de la imagen fotográfica. La joven sentada en estado de silencio con su instrumento musical en la mano, relajada, meditabunda, captura nuestra mirada, puesto que nos muestra de alguna manera su interior metafísico. Asimismo demuestra que su relación con la música es espiritual abierta a las condiciones de la existencia. Quizá la música y su correspondencia con el silencio provocan la liberación de ese hábito abstracto que el fotógrafo logró capturar con su cámara fotográfica.

Otra forma de comprender la pieza fotográfica sería pensar en la significación del concepto del silencio desde un enfoque filosófico, es decir, como metáfora de las

¹⁷ Véase la ejecución de 4'33" realizada por William Marx en el McCallum Theatre de Palm Desert, California (Joel Hochberg, 1952).

manifestaciones de una cultura. Son muchas las vías que puede tomar nuestro pensamiento a partir del silencio. Observando el retrato femenino interpretando el silencio, nos arroja una gran variedad de posibilidades explicativas creando así una sinfonía.



viii

Figura 5: Grupo de músicos. Manuel Serrano. (1920-1930)

En la figura 5 lo que llama la atención es la mujer sentada al lado derecho, toma en sus manos un instrumento musical (la mandolina) y se coloca relajadamente en postura de tocar. Su mirada está concentrada en el instrumento y por supuesto en la música. Por su ensimismamiento en lo que hace, parecería que no le intimida en lo más mínimo la cámara fotográfica. Este argumento resulta mucho más plausible si consideramos que la mujer mencionada es la única que está concentrada en su instrumento musical y presenta otras características.

Como señala Storr (2002, p. 194), el estímulo musical se manifiesta en variados cambios físicos: las pupilas se dilatan, la frecuencia respiratoria se acelera o se retrasa, se produce un aumento del tono muscular. La dama de la derecha muestra una cierta relajación y libertad, como si estuviera tocando el instrumento despreocupadamente, disfrutando de la escena musical, indiferente a la presencia del fotógrafo. Como menciona Nietzsche (citado en Storr, 2002, p. 194) para realizar un acto musical, la intérprete debe sentir que está imponiendo sus pasiones y su sublimación para dar forma al carácter de la música. En otras palabras, debe quedar liberada de las convenciones sociales, de la educación recibida, de los prejuicios que evitan que se desarrolle su naturaleza artística. Considero que la mujer de la fotografía mira su instrumento con entusiasmo, con deleite, con satisfacción, con sensación de ser reconocida y admirada como mujer apasionada por el arte.

En consecuencia todas estas imágenes hacen sentir de manera etérea, sutil, turbadora la relación de las protagonistas y la música. Se siente las melodías, los sonidos pretéritos de un tiempo ido. Las fotografías nos hacen percibir lo íntimo y sensible que las damas intérpretes reflejan por medio del arte de los sonidos. Nos hacen participar de ese instante excelso cuando la música vibra en el universo. Si reflexionamos con atención el fotógrafo logró capturar no solo el tiempo de la toma fotográfica sino el tiempo de la música, dos tiempos diferentes y disimiles.

CONSIDERACIONES FINALES

*«Debo tratar con palabras aquello que la música pura
hubiera hecho mejor».*

William Faulkner (Craus, 2010, p.70)

Como se mencionó en la introducción de esta investigación, el tema de estudio escogido surgió de dos contenidos de interés: visual (la fotografía) y auditivo (la música). En la fase de investigación del material fotográfico se halló una gran variedad de imágenes alusivas a la música, ya sea de hombres o mujeres, de autores anónimos y reconocidos, de diversas épocas. Sin embargo, el presente trabajo se concentra en el análisis de la obra de Manuel Jesús Serrano y, más específicamente, en sus retratos femeninos, los cuales nos llevaron a poner atención al componente musical presente en la lectura estética de la imagen fotográfica.

El objetivo de esta investigación fue demostrar que una imagen puede arrojar varias lecturas. Para dar respuesta a nuestra pregunta central —¿qué lecturas se pueden extraer a partir de una selección de retratos fotográficos de mujeres portando instrumentos musicales, trabajadas por Manuel Jesús Serrano entre 1920 y 1930 en la ciudad de Cuenca? — se escogió la teoría de Barthes, más específicamente, las categorías en torno al *studium* y *punctum*. A partir de una definición del *studium* —lo más o menos visible, lo que ya está codificado— se esbozó un contexto histórico, social, político y cultural, y se establecieron datos sobre el autor y la composición de la obra.

Asimismo, a partir del concepto de *studium* se establecieron algunos datos sobre el contexto histórico. Se estableció que, hasta bien entrado el siglo XX, Cuenca fue una ciudad conventual, conservadora y erudita, la cual, sin embargo, no rechazó los influjos de progreso y civilización. El progresismo cuencano fue moldeando una ciudad aristocrática que era abierta a la erudición, a la poesía, a la literatura, y las artes en general, pero considerablemente excluyente. En el lapso correspondiente a las imágenes —entre 1920 y 1930—, la capital azuaya alcanzó un breve periodo de bonanza económica gracias al crecimiento de las exportaciones a

las grandes sedes comerciales de Europa y Estados Unidos. Esto permitió que un reducido grupo privilegiado de la ciudad pueda tener contacto con los centros internacionales de cultura.

En este contexto, Francia fue el ejemplo a seguir: la literatura, la arquitectura, la moda, las artes, el estilo de vida fueron influenciados por la cultura francesa. Muchas casas de familias favorecidas comenzaron a adquirir objetos ostentosos traídos desde el exterior como alfombras, papel tapiz, instrumentos musicales, y objetos raros. Este afrancesamiento queda evidenciado en las imágenes expuestas, en especial en la moda de las damas retratadas.

De la investigación del contexto cultural y social a principios del siglo XX, se concluye que la cultura visual se enfocó en la moda. En el caso de la mujer, este criterio fue el primero que marcó el ideal de modernidad. La moda facilitó cánones de belleza, actualidad y liberalidad, y adquirió relevancia para la mujer en el sentido de apertura hacia la sociedad. La moda permitió distinción de clase y ratificación de ser parte de la élite. La ciudad se convirtió en un escenario que reflejaba marcadas diferencias sociales y culturales.

Si observamos las imágenes fotográficas, podremos constatar que la belleza de la mujer fue proyectada a partir de ciertos moldes: figura lánguida, tez pálida, ojos ingenuos. Igualmente se puede admirar la moda femenina característica de postguerra: cabellos cortos y ondulados con una cinta o sombrero acampanado en la cabeza, faldas cortas y holgadas. Las mujeres muestran sus manos delicadas, tersas y finas; sus ojos denotan inocencia, pero a la vez profundidad e intensidad. La mujer pretendía mostrar candidez, pudor y dignidad.

Como se evidencia en las figuras 1 y 2, el retrato también constituyó una búsqueda de la individualidad de género. En aquel contexto lo femenino se identificó con la elegancia y la

afinidad con las artes (música, poesía, plástica). Las representaciones de mujeres acompañadas con instrumentos musicales expresan una sensibilidad y subjetividad características de la mujer de la época, en un periodo donde estas, de alguna manera, querían ser visibilizadas en la sociedad.

Asimismo, se patentizó que la actividad musical en Cuenca durante el primer tercio del XX era considerada de menor grado. La música era escuchada y practicada solamente si era clásica o académica. En esta época la ciudad estaba marcada por una atmósfera tradicionalista y conservadora, en la que destacaban ciertas familias consideradas “cultas”. Estas familias podían viajar al exterior —especialmente a Francia e Inglaterra—, importando y adquiriendo costumbres extranjeras. De esta manera, dicho sector social tenía la posibilidad de aprender algún instrumento musical. Tal es el caso de las mujeres de élite, las cuales tocaban el piano, la pianola, el violín, o algún otro instrumento para los invitados en reuniones suntuosas.

Tras el análisis fotográfico de las figuras 1 y 5, se pudo identificar en ellas a las nombradas estudiantinas, grupos musicales de formato camerale instrumental conformados por guitarrones, guitarras, bandolines, bandolas, mandolinas, y, en algunas ocasiones, violín, trompeta, acordeón y posteriormente bajo o violonchelo. Las estudiantinas surgieron en el siglo XIII en Europa, y vinieron a América durante la conquista española. Los géneros que se interpretaban fueron, en primera instancia, ritmos de origen criollo como marchas patrióticas, himnos, vales europeos, pasillos. Posteriormente se incorporaron géneros latinoamericanos como la cueca chilena, tangos, milongas, habaneras cubanas, etc. Ya para el siglo XX se tocaba música de origen mestizo como pasacalles, albazos, sanjuanitos, tonadas, etc.

Por otro lado, en las fotografías escogidas se puede apreciar varios instrumentos musicales, artefactos que se les denominan la arquitectura del sonido. Los instrumentos que llevan las mujeres retratadas son en su mayoría de cuerda pulsada —la guitarra, la bandurria, mandolina, el bandolín— y de cuerda frotada —violines y posiblemente violas—. Es probable que algunos de los instrumentos fuesen traídos desde Europa; sin embargo, las guitarras y los instrumentos de cuerda pulsada bien pudieron haber sido construidos en la propia ciudad.

Tras analizar los instrumentos que se observan en las fotografías, se concluyó que es probable que la mandolina, instrumento presente en la figura 3 y 5, fuese exclusivamente ejecutada por mujeres (en el contexto ecuatoriano). La ejecución de este artefacto musical, un cordófono pariente del bandolín y la bandola, significo distinción social; es así como en un principio fue interpretado por jóvenes mujeres provenientes de familias acomodadas. A esto se añade el hecho de que las monjas de claustro del monasterio del Carmen Alto en Quito utilizaban la mandolina para interpretar villancicos, cantos navideños y tonos de niño. Posiblemente esto fue similar en la ciudad de Cuenca.

Dentro de esta perspectiva surgió la pregunta ¿Las mujeres retratadas estaban posando con el instrumento musical como ornamento solamente para una escenografía planificada por el fotógrafo o ellas verdaderamente fueron músicos? Es difícil contestar a la pregunta porque nos arrojaría muchas respuestas, sin embargo hay datos que podemos considerar para dar una contestación oportuna. En primer lugar tomemos en consideración lo que Cifuentes nos explica: las mujeres de clase alta a mediados del siglo XIX veían las artes (música, pintura, poesía) más como un pasatiempo, luego para principios del siglo XX las mujeres se proyectaban como personajes más activos en la sociedad ya sean como artistas, escritoras, poetas, músicas, maestras, era una época en que la mujer buscaba hacer valer sus derechos dentro de una

colectividad machista; es decir las imágenes femeninas ya no solo simbolizaban una realidad idílica sino más bien una realidad consciente. En este caso las mujeres retratadas querían ser observadas como auténticas e indiscutibles ejecutantes del arte musical.

Otro factor que nos indica que es posible que las mujeres retratadas sean verdaderamente intérpretes de música es si observamos la figura 1 y 5, podremos notar que se tratan de “estudiantinas” típicos grupos musicales que florecieron desde mediados del siglo XIX hasta mediados del siglo XX. Por otro lado si observamos la figura 3 la dama tiene en sus manos una mandolina que es un inconfundible instrumento ejecutado por mujeres en la época mencionada. Y por último tomemos el ejemplo de la figura 4 la joven toma su artefacto musical con mucha naturalidad, como si fuera práctica de cada día. No obstante si miramos las figuras 2, 6 y 7 veremos todo lo contrario, pues no existe tanta naturalidad en la postura, las imágenes son un tanto hieráticas, hasta un poco fingidas, pero eso no quiere decir que ellas no sean verdaderas intérpretes musicales.

De la vida del autor y su obra fotográfica, se puede rescatar lo siguiente: Manuel Jesús Serrano ponía mucha dedicación en la creación de sus fotografías; muestra de ello es que en muchas ocasiones retocaba los negativos para alcanzar una mayor perfección y belleza en sus fotos. Serrano fue reconocido por sus retratos de mujeres y hombres donde plasmó la vida cotidiana, la vida humana, los oficios, las artes. Además, Serrano retrató paisajes naturales y de la ciudad; así como los actos culturales, las costumbres y tradiciones de las festividades que se celebraban en la localidad. A esta producción se suman los retratos de personajes de la elite y de los sectores populares.

Las imágenes escogidas para esta investigación son retratos de mujeres que llevan artefactos musicales. Dichos retratos están adornados con paisajes naturales, flores y columnas propias del pictorialismo romántico europeo. Como se puede observar en las fotografías expuestas (véase las figuras: 1, 2 y 3, 5, 6 y 7), Serrano utilizó un ambiente teatral en su gabinete, idealizado con telones de fondo o elementos arquitectónicos —columnas, pilastras, y balaustradas—, adornados con elementos florales, fondos con paisajes naturales y cortinajes exuberantes. En los retratos individuales, Serrano utilizó taburetes altos y una mesa a manera de velador que llevaba un adorno ornamental, el cual era colocado a un costado para dar equilibrio a la composición.

Manuel Jesús Serrano utilizaba luz natural, especialmente en sus retratos. Su taller tenía un tragaluz, que bañaba perfectamente de luminosidad a cada toma fotográfica. En la figura 4 queda evidenciado el manejo de la luz, el cual ayudó a transformar la imagen en una frágil figura bañada perfectamente de irradiación que parece emerger desde el alma de la retratada. La señorita toma el instrumento musical delicadamente; el fotógrafo no solamente consigue capturar la dulzura y espíritu de la mujer, sino que también nos hace escuchar el eco suave del arte de los sonidos. Esta imagen puede compararse con fotografías trabajadas por Julia Margaret Cameron.

El concepto de *punctum*, como se expuso previamente, es una fuerza que mueve emociones encontradas y se vincula a los aspectos emotivos que una imagen fotográfica puede provocar en el observador; es una flecha que atraviesa al espectador y le desestabiliza sensitivamente. En este sentido el concepto de *punctum* ayudó a desarrollar otro tipo de análisis de aquellas imágenes fotográficas, las cuales lograron capturar la mirada, inconsciente y ensoñación, transgrediendo lo melancólico, patético y anímico.

En las figuras 3, 4 y 5 no solamente se evidencia lo que la música naturalmente provoca en el interior del ser humano (una especie de aliento divino que ayuda al hombre a encontrar la razón de vivir). Las imágenes, además, nos permiten apreciar que el arte de los sonidos es el vehículo por donde el universo se comunica con el ser humano, nos hacen experimentar torbellinos de emociones que probablemente nos lleven a la demencia o a la plenitud, nos sumergen en la resonancia del sonido, en la ansiedad de entender el silencio como mecanismo para liberar del cuerpo el espíritu y sublimarlo, y en la alegría de experimentar conscientemente el tiempo presente.

Muchas culturas han intentado darle significado a la música, ya sea desde lo divino, espiritual y sensitivo. Parecería que Serrano logró capturar, espontáneamente o instintivamente, las sensaciones, expectativas y pensamientos de las ejecutantes, ese aliento etéreo donde se define lo subjetivo e interpretativo del arte de los sonidos. Las imágenes fotográficas nos llevan además a observar una especie de catarsis, que en muchas ocasiones el espectador sensible es capaz de sentir sin necesidad de estar oyendo las melodías. Es tan fuerte la emotividad que hasta el fotógrafo puede aprehenderla con su cámara y el pintor o escultor puede plasmarla con su arte

Mirando las imágenes fotográficas también nos asombramos de la introspección, la abstracción del mundo, el desnudo del alma de las instrumentistas, la sonoridad del fluir celeste. Nos admiramos del estado de ensimismamiento de las jóvenes músicas que admiten profundamente que la música es probablemente la provocadora del encuentro interior de cada uno, el reflejo del yo interior, es decir, es la vía por donde se manifiesta la verdad del ser humano.

Las tres fotografías mencionadas arrojan esa lectura desde las muchas experiencias vitales del hombre con relación a la música. Las imágenes hacen recordar sensaciones sonoras que permiten que la sangre comience a fluir por todo el cuerpo, dejándonos percibir el sentido sensato de la vida. Si uno mira las imágenes en estado de ilusión, puede identificar el ritmo, oír al universo y masticar ese aire de ese tiempo y lugar perdido. Imaginamos un sonido desequilibrado tal vez un poco desafinado, pero en el fondo las voces del peso de una cultura anclada, sumergida en el tiempo, detenida en el instante para recordarnos el latir de la existencia.

LISTA DE FOTOGRAFÍAS

Figura 1: Grupo de mujeres no identificadas con instrumentos musicales. Manuel J. Serrano. (1920-1930)	22
Figura: 2: Persona no identificada. Manuel J. Serrano. (1920-1930)	23
Figura 3: Retrato de Mujer. Manuel J. Serrano. (1920-1930)	32
Figura 6: Mujer no identificada. Manuel J. Serrano. (1920-1930)	33
Figura 7: Mujer no identificada. Manuel J. Serrano. (1932)	34
Figura 4: Mujer no identificada con instrumento musical. Manuel J. Serrano. (1920-1930)	35
Figura 4: Mujer no identificada con instrumento musical. Manuel Serrano. (1920-1930)	41
Figura 3: Retrato de Mujer. Manuel Serrano. (1920-1930)	44
Figura 5: Grupo de músicos. Manuel Serrano. (1920-1930)	47

BIBLIOGRAFÍA

.

- Andrés, R. (2008). *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acantilado.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- Bauret, G. (1999). *De la fotografía*: Buenos Aires: La Marca Editora.
- Bedoya, M. E, Salazar, B & Novillo, V. (2011). *El oficio de la fotografía en Quito*. Cuenca: Museo de la Ciudad.
- Chiriboga, L & Caprinni, S. (2005). *El retrato iluminado. Fotografía y República en el siglo XIX*. Quito-Ecuador: Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Chiriboga, L & Gómez, D. (2015). *Rostros y lugares de entonces: Colección Manuel Jesús Serrano*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.
- Cifuentes, M. (1999). *El Placer de la Representación: La imagen femenina ante la moda y el retrato (Quito, 1880-1920)*. Quito: Abya-Yala.
- Craus, Luis, (2010). *“El silencio”: Lo invisible en la vida y en el arte*. Argentina: Capital Intelectual.
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza
- Fotografía Patrimonial. Recuperado el 30 de diciembre de 2018, de <http://www.fotografianacional.gob.ec/web/es>
- Gausa, M. (2009). *La anarquía del silencio. John Cage y el arte experimental*. Barcelona: MUSEU D ART CONTEMPORANI DE BARCELONA.
- Guerrero, P. (2001). Enciclopedia de la Música Ecuatoriana. Tomo I. Quito: CONMUSICA.
- González, E. (2005). *Mitología Griega*. Barcelona: GRM.S.L
- Flusser, V. (1999). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- Freire, C. (2012). La música en el Azuay: Dinastías musicales. En M. G Aguirre, *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología: Musicología del Ecuador Vol.1*. (pp.92-111). Loja: Ministerio de Cultura.
- Hochberg, J. (1952). John Cage's 4'33". McCallum Theatre, Palm Desert, CA. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=JTEFKFiXSx4>
- Levitin, D. (2006). *Tu cerebro y la música: El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona: RBA
- Lurie, A. (1994). *El lenguaje de la moda: Una interpretación de las formas de vestir*. España: Paidós.

- Monroy Nasr R.(2007). *Apreciación histórica y estética de la fotografía: un gran reto entre lo analógico y lo digital*. *Historia Scielo*, vol.26, n.2, pp.4-18. ISSN 1980-4369. <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742007000200002>.
- Mullo, J. (2014). *La Estudiantina Quiteña*: Quito: IPANC
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.
- Preckler, A. (2003). *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*: II tomo. España: Editorial Complutense
- Sontag, S. (2006) *Sobre la fotografía*, México: Alfaguara.
- Soulages, F. (1998). *Estética de la Fotografía*. (1ªed.). Buenos Aires: La marca editora.
- Storr, A. (2002). *La música y la mente: El fenómeno auditivo y el porqué de las pasiones*. Barcelona, España: Paidós.
- Tagg, J. (1988). *El peso de la representación: Ensayos sobre fotografías e historias*. Nueva York: Macmillan Publisher, Ltd.
- Valdano, J & Dávila, J. (2009). *Imágenes Cuenca 1: Fotografías de Manuel J. Serrano*. Quito: CNC.
- ,2009. IV. Grecia Clásica. *In. Arte Universal*, Tomo: Grecia. Producciones Cantabria S.A.C. Lima- Perú. Pp. 148

ANEXO 1: Información detallada de las fotografías utilizadas en la investigación.

ii

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	13372
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Mujer</u> , <u>Retrato de estudio</u> , <u>Música</u> , <u>Vestimenta</u>
TEMA ESPECÍFICO	Grupo de mujeres no identificadas con instrumentos musicales
AUTOR	Serrano, Manuel Jesús, Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	ca. 1920 - 1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano
INSCRIPCIÓN	

iii

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	12259
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	Mujer, retrato, de estudio, música
TEMA ESPECÍFICO	Persona no identificada
AUTOR	Serrano Manuel Jesús, Cuenca, Azuay, Ecuador
FECHA	c.a 1920-1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano

iv

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	10749
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Mujer</u> , <u>Retrato de estudio</u> , <u>Música</u>
TEMA ESPECÍFICO	Retrato de Mujer
AUTOR	Serrano , Manuel Jesús , Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	ca. 1920 - 1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano
INSCRIPCIÓN	Firma

v

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	12893
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Mujer</u> , <u>Retrato de estudio</u> , Música, Vestimenta
TEMA ESPECÍFICO	Persona no identificada
AUTOR	Serrano, Manuel Jesús , Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	ca. 1920 - 1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano
INSCRIPCIÓN	Inscripción: Serrano (firma)

vi

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	13924
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Mujer</u> , <u>Retrato de estudio</u> , <u>Música</u>
TEMA ESPECÍFICO	Persona no identificada
AUTOR	Serrano , Manuel Jesús , Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	1932

vii

PARÁMETRO	DETALLE
CÓDIGO	13018
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Mujer</u> , <u>Retrato de estudio</u> , <u>Música</u>
TEMA ESPECÍFICO	Mujer no identificada con instrumento musical
AUTOR	Serrano , Manuel Jesús , Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	ca. 1920 - 1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano
INSCRIPCIÓN	Serrano (Firma)

viii

PARÁMETRO	DETALLE
-----------	---------

CÓDIGO	12893
FONDO	Colección Manuel Jesús Serrano
TITULARIDAD	Instituto Nacional De Patrimonio Cultural
TEMA GENERAL	<u>Grupo de personas , Retrato de estudio</u> <u>, Música, Vestimenta, Músico</u>
TEMA ESPECÍFICO	Grupo de músicos
AUTOR	Serrano, Manuel Jesús , Cuenca, Azuay, Ecuador. (Fotógrafo)
FECHA	ca. 1920 - 1930
ENTIDAD INVESTIGADORA	Instituto Nacional de Patrimonio Cultural
PROCEDENCIA	Colección Manuel Jesús Serrano
INSCRIPCIÓN	Anverso: escrito en la placa la firma del fotógrafo "Serrano"
