

Álbumes fotográficos producidos por André Roosevelt en Ecuador: un análisis de su producción y accesibilidad

Photo albums produced by André Roosevelt in Ecuador:
an analysis of their production and accessibility

Julieta PESTARINO *

Resumen: El presente artículo reúne los resultados de la investigación realizada hasta el momento sobre el fotógrafo franco-americano André Roosevelt y las fotografías que produjo durante su estadía en Ecuador entre los años 1936 y 1941. El mismo Roosevelt afirma en uno de sus álbumes fotográficos que realizó allí cinco publicaciones: *Andean Paradise, Haven, Iglesias de Quito, Portovelo* y *Ancon*. Durante la investigación realizada entre las ciudades de Buenos Aires y Quito entre 2015 y 2016 se accedió solamente a los dos primeros álbumes citados y, tiempo después, a un ejemplar de *Iglesias de Quito*. Sin embargo, *Portovelo* y *Ancon* aún no han sido hallados y los datos que de ellos se exponen en este texto surgen de otros documentos. En tal sentido se realizará un análisis de los álbumes consultados tomando en consideración tanto las fotografías que incluyen como sus textos. Asimismo, se reflexionará sobre la experiencia de búsqueda de fotografías en archivos y bibliotecas, problematizándose las dificultades que surgen al momento de indagar documentos fotográficos.

Palabras clave: álbumes fotográficos; André Roosevelt; búsqueda de fotografías en archivos y bibliotecas; Ecuador, 1930-1949; fotografía.

Abstract: This article presents the results of the research done so far on the Franco-American photographer André Roosevelt and the photographs he produced during his stay in Ecuador between 1936 and 1941. Roosevelt assert in one of his photographic albums that he made five publications there: *Andean Paradise, Haven, Iglesias de Quito, Portovelo* and *Ancon*. During the investigation carried out in Buenos Aires and Quito, between 2015 and 2016, only the first two cited albums were found and, later, a copy of *Churches of Quito*. Since *Portovelo* and *Ancon* have not yet been found, the exposed information about them, in this text, arise from other documents. An analysis of the consulted albums took into consideration the photographs they include as well as their texts. Furthermore, the photo search experience in archives and libraries is also subject of reflection, problematizing the difficulties that arise when studying photographic documents.

Key Words: André Roosevelt; Ecuador, 1930-1949; photo albums; photo search in archives and libraries; photography.

Introducción

La producción de álbumes fotográficos surgidos a partir de viajes y desplazamientos resultó un tópico usual entre expedicionarios y aventureros del siglo XIX, como así también durante las primeras décadas del siglo XX. Como afirman las autoras

* Fotógrafa y licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires (UBA-Argentina), donde se desempeña como docente e investigadora para el Área de Antropología Visual. Magister en Curaduría en Artes Visuales por la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF-Argentina). Estudiante de del doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la UBA, con beca del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de la Argentina (Conicet-Argentina); e-mail: julietapestarino@gmail.com

argentinas Mariana Giordano y Alejandra Reyero (2016) la generación de imágenes de los nuevos territorios recorridos por quienes viajaban permitía confirmar aquello digno de preservar en la memoria, permitiendo que dichos espacios sean posteriormente revisitados por otros a través de las fotografías¹.

En 1936 el fotógrafo franco-americano André Roosevelt arribó a Ecuador, país en el que vivió hasta 1941, y en donde produjo cinco álbumes fotográficos: *Andean Paradise, Haven, Iglesias de Quito, Portovelo y Ancon*. Los dos primeros álbumes poseen poco menos de cincuenta fotografías intercaladas con textos en inglés que comentan y describen cada una de ellas. Esta combinación de fotografías y textos propone recorridos específicos por los territorios ecuatorianos explorados por Roosevelt, quien se vale de recursos discursivos e iconográficos para construir lo que podría denominarse una *visualidad* de dicha experiencia, en términos de Mitchell (2003). Mediante esta categoría de *visualidad*, propuesta desde el campo de los estudios visuales, se intenta dar cuenta de los procesos de producción de significado cultural que tienen su origen en la circulación pública de las imágenes. Mitchell define como *visualidad* a la práctica consistente en ver el mundo develando la evidencia que rodea la experiencia de la visión, y tornándola un problema susceptible de ser analizado. Según los estudios visuales, la visión es una "construcción cultural" que es aprendida y cultivada, profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto (Mitchell, 2003, p. 19).

Asimismo, este trabajo retoma conceptos ligados con la movilidad y circulación de las imágenes y sus relaciones con objetos e instituciones (Guasch, 2011; Crary, 2008), como así también los lineamientos de Deborah Poole (2000) integrados en su noción de *economía visual*², según el cual podemos pensar las imágenes visuales, como parte de una comprensión integral de las personas, las ideas y los objetos. Los aportes de esta autora a la presente investigación son destacables, ya que su trabajo *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino en imágenes* (2000) fue desarrollado justamente en relación a la generación, usos y circulación de fotografías en Perú, considerando a

"las imágenes visuales como un medio para repensar las dicotomías representacionales, políticas y culturales, así como las fronteras

¹ El lugar que la fotografía ocupó en experiencias exploratorias decimonónicas, así como la conformación de álbumes fotográficos es una temática ampliamente tratada. En el caso de Argentina es posible citar a los investigadores locales Marta Penhos (2005), Verónica Tell (2017), Mariana Giordano y Alejandra Reyero (2016) y Carlos Masotta (2009 y 2011), entre otros.

² La autora plantea tres niveles de análisis sobre los cuales se organiza dicha economía visual: *producción, circulación y recepción*. Esto es, la producción de las imágenes centrada en la figura del emisor y en el contexto social, político, ideológico y técnico en el que se originaron dichas representaciones icónicas, por un lado, y el uso social de las imágenes de acuerdo a su relativa disponibilidad, portabilidad, tamaño, acumulación y posesión, o la atribución de lo que la autora denominada *valor de cambio* (circulación) y *valor sensual* (recepción) (Giordano y Reyero, 2016, p. 248).

discursivas, que operan en el encuentro entre los europeos y el mundo andino postcolonial [...] interesada en investigar el rol que han jugado las imágenes visuales que han circulado [...] entre Europa y los Andes" (Poole, 2000, pp. 13-14).

En relación con este trabajo es interesante retomar también los aportes planteados por las autoras Mariana Giordano y Alejandra Reyero (2016) en su texto sobre la producción fotográfica y escrita generada por el explorador suizo Louis de Boccard en el marco de una expedición al Alto Paraná, Paraguay y Brasil entre los años 1898 y 1899³. Siguiendo los lineamientos allí desarrollados, podemos pensar los álbumes de Roosevelt, con las fotografías que incluyen y los textos que las acompañan, como instrumentos narrativos que responden a construcciones visuales-textuales del colonialismo del siglo XIX, mediatizadas por la subjetividad del autor (Giordano y Reyero, 2016)⁴.

André Roosevelt y su producción

Una primera investigación biográfica sobre André Roosevelt permitió saber que fue un cineasta, fotógrafo y empresario viajero nacido en 1879 en París, con madre francesa y padre estadounidense, primo lejano de los presidentes norteamericanos Theodore y Franklin Roosevelt. Conociendo las principales producciones de su vida es posible suponer que dedicó buena parte de su tiempo a viajar por los entonces todavía llamados destinos "exóticos" filmando y sacando fotografías. El filósofo indonesio Jojor Ria Sitompul, en su tesis de doctorado sobre la representación visual de Bali (Indonesia) generada por hombres y mujeres viajeros en la década del 1930, afirma que André Roosevelt viajó en 1924 a Bali trabajando para las empresas norteamericanas American Express y Thomas Cook, con el objetivo de desarrollar allí el mercado del turismo. Con el mismo objetivo, hacia mediados de los años 1920 se encontraba trabajando en su primera película documental y tomando fotografías (Sitompul, 2008). Durante sus años en Bali, Roosevelt filmó el documental *Goon-Goon, an authentic melodrama*⁵ (1932) y publicó el libro *Last Paradise* (Powell & Roosevelt, 1930), aparentemente la primera publicación en inglés sobre aquella isla. Algunas de sus fotografías de Bali también fueron publicadas en la revista *National Geographic*, configurándose como las imágenes que más fácilmente podemos hallar de este autor. En 1938, André Roosevelt estrenó un segundo documental llamado *Man hunters of the Caribbean*, en el cual además de ser el director del largometraje él actúa de sí mismo. Si bien la información disponible sobre André Roosevelt era acotada, fue posible acceder a datos que verificaban que para finales de la década

³ El trabajo de las autoras aborda un álbum de fotografías, un relato de viaje y un texto de interés etnográfico, todos de autoría de Boccard.

⁴ Son numerosos los autores posibles que complementarían el marco teórico de este trabajo, como los aportes de Pinney (1992) sobre la fotografía racial y etnográfica, de Krauss (1989) y Trachtenberg (1989, pp. 119-163) sobre el archivo fotográfico en tanto tecnología del poder, y Sekula (1989) sobre el archivo fotográfico como concepto teórico y discursivo.

⁵ También llamada *The Kriss*, realizada en coproducción con su yerno, Armand Denis.

de 1930 ya se encontraba viviendo en Quito, y que durante la década de 1950 se instalaría en Haití, en donde regentaría un hotel en Puerto Príncipe hasta su muerte en 1962. Sin embargo, crónicas, notas o publicaciones que incluyesen información fehaciente sobre el paso de André Roosevelt por Ecuador eran, en principio, inexistentes.

Tiempo después, mediante una búsqueda pormenorizada en los periódicos más importantes de Quito (*El Comercio*) y Guayaquil (*El Telégrafo* y *El Universo*) fue posible reconstruir que André Roosevelt había llegado a Ecuador el 19 de abril de 1936. Arribó a Guayaquil acompañado de su esposa Ruth Roosevelt y un compañero de expediciones llamado Cyril Von Baumann. La nota que publicó el periódico quiteño *El Comercio* el día lunes 20 de abril sobre su llegada especifica que Roosevelt es "[...] un conocido explorador especialista en paleontología, quien ha hecho importantes viajes de estudio de las razas aborígenes en diversas partes de América, especialmente en la colonia holandesa de las Antillas", que llega a Ecuador con el propósito de hacer estudios sobre la cultura prehistórica para enviar información al Instituto Científico Smithsoniano de Estados Unidos. Realizaría en Ecuador expediciones a Tulcán, Riobamba y al Oriente, para luego radicarse en una hacienda que compraría en Ambato. Durante su primer año en el país realizó diversas expediciones que tomaron relevancia y fueron cubiertas por los medios locales, como los viajes aéreos que realizó sobre diversas formaciones rocosas del país, como el Chimborazo, con la intención de filmar "*panoramas y vistas científicas de los Andes ecuatorianos*" (Roosevelt y su expedición, 1936)⁶. Como ya ha sido nombrado, André Roosevelt vivió en Ecuador hasta 1941. Una de las últimas informaciones fehacientes sobre su estadía en Latinoamérica a la que se pudo tener acceso es su participación, en noviembre de ese año, en una exposición en la Biblioteca Nacional de Colombia junto a los fotógrafos Erwin Kraus, Otto Mill González y Enrique Uribe White. Por qué motivos dejó la región y a dónde se dirigió luego son datos que aún no han podido ser relevados.

Los álbumes *Andean Paradise* y *Haven*

El presente trabajo comenzó a partir de un ejemplar del álbum *Andean Paradise* (1939) conservado en el Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), en Buenos Aires. Dicho álbum fotográfico (figura 1) cuenta con cuarenta y siete fotografías originales pegadas en gruesas páginas, intercaladas con textos en inglés que comentan y explican cada una de ellas (figura 2). Según la información de su pie de imprenta, el álbum fue impreso en Quito en febrero de 1939 en la Editorial Artes Gráficas, con una tirada de 100 ejemplares.

⁶ Según la misma nota Roosevelt está armando en Quito la Ecuador Film Incorporated, empresa que se dedicaría a la filmación de películas en general, pero no han sido hallados más datos sobre su existencia.

Figura 1: Portada del álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

Figura 2: Interior del álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

Cada uno de los ejemplares cuenta con la firma del fotógrafo y escritor, André Roosevelt, debajo de la siguiente dedicatoria "A mis amigos ecuatorianos, cuya ayuda y hospitalidad fue incansable, dedico este volumen en la esperanza de que en estas páginas me sea posible revelar algo de la magia y el encanto de su tierra nativa". Todos los textos del álbum se encuentran escritos en primera persona, mediante los cuales Roosevelt nos permite conocer su parecer sobre Ecuador, aportando datos que complementan a cada imagen según su propio punto de vista.

En el texto introductorio Roosevelt nombra su anterior libro *Last Paradise* (Powell & Roosevelt, 1930), producido en Bali, afirmando que allí había creído encontrar el paraíso en la tierra, pero que ahora ha encontrado otro paraíso "más cerca de casa"⁷. Esta introducción, de sólo dos carillas de extensión, hace hincapié en los aspectos positivos de Ecuador, resaltando que aquel es el lugar más barato para vivir del mundo, y destacando en mayúsculas que allí lo más importante es la "PAZ". Concluye esta introducción con el siguiente párrafo

En este mundo loco de hoy en día, es bueno saber de tal puerto de refugio. Yo lo encontré, y si el destino quiere, mi esposa y yo permaneceremos. Vivimos la vida simple, rodeados de perros, gatos, patos y un encantador jardín, en nuestra pequeña quinta en las afueras de Quito, la pintoresca capital de Ecuador, donde nunca dejamos de deleitarnos por la calidad mágica de esta tierra (Roosevelt, 1939).

El tono explicativo y descriptivo de los textos hace suponer que este álbum estaba destinado a quienes no conocían Ecuador, describiendo su localización, su geografía, su clima y su gente, muchas veces en comparación con hitos norteamericanos o europeos⁸. En relación a qué decide fotografiar Roosevelt y qué imágenes decide incluir en sus álbumes podemos trazar nuevamente un paralelismo con el trabajo de Giordano y Reyero (2016), quienes afirman que se elige representar a través de la fotografía aquello que despierta cierta nostalgia de un mundo que podría desaparecer. Esta idea es reforzada mediante los textos que acompañan las imágenes.

Podríamos dividir las fotografías que contiene el álbum *Andean Paradise* en tres conjuntos temáticos, con un número equitativo de imágenes en cada uno: en una primera parte se encuentran dieciséis fotos de vistas de paisajes naturales de las afueras y alrededores de Quito, seguidas por catorce imágenes de diversas escenas de sus habitantes, con un último tercio compuesto por diecisiete fotografías de arquitectura quiteña y vistas urbanas. Estos conjuntos no se encuentran diferenciados por separadores o algún tipo de segmentación explícita, pero las

⁷ Por "casa" André Roosevelt hace referencia a la ciudad de Nueva York.

⁸ Específica, por ejemplo, que algunos de los picos nevados de Ecuador son más altos que el Mount Blanc en Europa, entre otras comparaciones posibles de encontrar.

fotografías se encuentran claramente ordenadas siguiendo esta lógica temática aquí propuesta.

Dentro del primer grupo encontramos fotos que ilustran al volcán Cotopaxi y otras formaciones montañosas que rodean a la ciudad de Quito, como el Chimborazo (figura 3), junto a paisajes de algunos pueblos cercanos como Otavalo, Guápulo y Ambato. Las narraciones que acompañan a estas fotografías dan cuenta de las aventuras de Roosevelt para lograr dichas tomas.

Figura 3: Chimborazo en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

Un ejemplo interesante es el caso de la fotografía del cráter del volcán Cotopaxi (figura 4), la primera imagen que se obtuvo del mismo en un día despejado pudiéndose apreciar completamente su diámetro. Según la crónica que acompaña dicha imagen, esta fotografía no pudo ser tomada por el mismo Roosevelt, sino que, siguiendo sus instrucciones, el autor es quien lo acompañaba, Guy Henry Bullock, presentado como Ministro Plenipotenciario de Gran Bretaña en Quito y reconocido alpinista⁹.

⁹ Según el texto de Roosevelt, él fue atacado por el "mal de montaña" y no pudo continuar el ascenso. Debido a ello, cuando Bullock llegó a la cima tomó una foto del cráter con la cámara de Roosevelt.

Figura 4: Cráter del volcán Cotopaxi en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

El segundo conjunto de fotografías está conformado por diferentes escenas que retratan el modo de vida y costumbres de los habitantes de la región. La mayor parte de estas imágenes retratan personas de lejos, de espaldas o al paso (figura 5).

Figura 5: Habitante local retratado en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

En los textos que las acompañan es notoria la perspectiva de “buen salvaje” (Rousseau, 2005 [1762]) que adopta Roosevelt, en donde exotismo y distancia van

de la mano. Sólo en dos casos quienes son retratados miran a cámara, denotando cierta aprobación a ser fotografiados. Podemos suponer que hubo un contacto previo o posterior al momento del disparo de la fotografía porque sus dos correspondientes textos cuentan parte de sus historias de vida. Una de estas dos tomas corresponde a una madre con sus dos hijas, una de las cuales mira a cámara, con sus típicos atuendos tradicionales (figura 6). En la explicación que acompaña a la foto, se hace referencia a las edades de cada una de ellas y a la alta mortalidad infantil del país. En la explicación que acompaña a la foto, se hace referencia a las edades de cada una de ellas y a la alta mortalidad infantil del país. La otra fotografía corresponde a un "tímido granjero" (sic) con gesto de desconfianza en la puerta de su casa, fotografiado a la distancia (figura 7). Sobre él dirá Roosevelt, en tono casi sarcástico, que sus pocas posesiones le permiten vivir despreocupado. Él no va al cine, no tiene radio ni bañera esmaltada, pero a pesar de eso él y su familia están "bastante contentos".

Figuras 6 y 7: Habitantes locales retratados en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

En términos de Masotta (2011), podemos pensar que mirar y fotografiar lo indígena para Roosevelt implicaba al mismo tiempo exponerlo, describirlo, mostrarlo y mostrarse a través de esa acción.

La relación entre ver-ser visto, la tensión entre el voyeur y el exhibicionista descansa, en la fotografía etnográfica, sobre una tercera figura que es el mismo cuerpo indígena exhibido, se encarna

en él. Esta tercera figura, luego de ver y ser visto, consiste en un hacer ver al otro. (Masotta, 2011, p. 11).

La visión de "occidental civilizado" de Roosevelt, propia de la época, se hace notar continuamente a lo largo de su escritura, con una fuerte connotación positiva, como la idea de la "calidad mágica" de casi todo en aquel país, y sobre todo en la equivalencia constante que realiza entre naturaleza y cultura en sus descripciones. En un mismo párrafo de la introducción, en medio de la descripción del clima y el entorno geográfico, nombra también a su arquitectura colonial y agrega que allí hay "todo tipo de indios, desde aquellos de las tierras altas hasta los nativos de la selva, algunos de ellos aún en estado salvaje". Aquello que Roosevelt elige mirar, fotografiar e incluso describir textualmente puede ser pensado desde los postulados de *economía visual* de Poole según los cuales las formas específicas como vemos y representamos el mundo determina cómo es que actuamos frente a éste, creando lo que el mundo es (Poole, 2000, p. 15).

En relación con el tercer conjunto de imágenes, conformado por fotografías de arquitectura quiteña colonial (figura 8) y vistas urbanas, es posible afirmar que ni estas imágenes, ni los textos que las acompañan presentan una mayor relevancia. Roosevelt retrató las clásicas iglesias y espacios que hasta el día de hoy todos los turistas fotografiamos cuando visitamos Quito, incluido el monumento de la mitad del mundo.

Figura 8: Arquitectura colonial quiteña en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

Son interesantes unas pocas imágenes en relación a construcciones originarias de la región (figura 9), que se presentan en la actualidad como un interesante testimonio arquitectónico vernáculo.

Figura 9: Construcción originaria de la región en el álbum *Andean Paradise* (Roosevelt, 1939).



Fuente: CEDODAL; reproducción de la autora.

A través de las fotografías y sus descripciones incluidas en *Andean Paradise*, Roosevelt realiza una clara crítica al modo de vida norteamericano y, aunque lo reconoce duro y sumamente modesto, reivindica la simpleza de Ecuador en todos sus aspectos, denominándolo *paraíso*. Marta Penhos (2007) establece que esta idea de una América rica y plena de posibilidades continúa el modelo de Alexander von Humboldt, que combina el discurso racionalista y el romántico siguiendo las categorías de lo *sublime* y lo *pintoresco*. En otro pequeño texto, la autora afirma que "el contacto de los europeos con América y los americanos se repite cada vez como una experiencia traumáticamente feroz" (Penhos, 2009). Muchos años pasaron desde las expediciones de Humboldt y los viajes que analiza Penhos, pero aún podemos encontrar mucho de esta impronta en las fotografías y narraciones de Roosevelt. Su posición de sujeto observador capaz de adentrarse en un territorio donde el 'salvajismo' podía ser controlado, resultando por tanto en un territorio productivo, continua con una tradición de expediciones propias del siglo XIX que, en

el caso de Latinoamérica, continúa durante las primeras décadas del siglo XX (Giordano y Reyero, 2016). Las representaciones que aquí se analizan, y se pueden aún continuar analizando más exhaustivamente, refieren a relaciones, en términos de Penhos (2005), entre visualidad y conocimiento, y entre visualidad y poder.

Un año después de *Andean Paradise*, en 1940, Roosevelt realizó el álbum *Haven* (1940). El álbum posee una estructura muy similar al primero, con las mismas tapas de cuero labradas (figura 10), el mismo papel y la misma técnica de fotos originales pegadas en la página de la derecha acompañadas por un texto que las complementa en la página de la izquierda.

Figura 10: Portada del álbum *Haven* (Roosevelt, 1940).



Fuente: reproducción de la autora¹⁰.

Según su pie de imprenta, el álbum fue realizado por la Imprenta Gutenberg en Quito, con una tirada de 300 ejemplares en inglés y 100 en español. Contiene 45 fotografías de diferentes paisajes, personas y escenas de Ecuador, muchas de las cuales se encuentran también en *Andean Paradise*. Si bien el álbum incluye algunas fotos nuevas de Quito y alrededores, la gran innovación que introduce en relación a *Andean Paradise* son sus fotografías de la ciudad de Guayaquil, junto a interesantes imágenes de la refinería "La Libertad" en Ancón, propiedad de la Anglo Ecuatorian

¹⁰ El único ejemplar del álbum *Haven* al que se tuvo acceso se encuentra en una hacienda ecuatoriana de la región de Cayambe.

Oilfields Ltd (figuras 11, 12 y 13). En este álbum Roosevelt incluye un listado de publicaciones de su autoría, en el cual nombra dos nuevos trabajos: *Portovelo* y *Ancón*¹¹.

Figura 11: Refinería en Guayaquil en el álbum *Haven* (Roosevelt, 1940).



Fuente: reproducción de la autora.

Figura 12: Refinería en Guayaquil en el álbum *Haven* (Roosevelt, 1940).



Fuente: reproducción de la autora.

¹¹ Hasta el momento no ha sido posible localizar ningún dato en relación a estas dos publicaciones.

Figura 13: Refinería en Guayaquil en el álbum *Haven* (Roosevelt, 1940).



Fuente: reproducción de la autora.

Recientemente se ha localizado un ejemplar de *Iglesias de Quito* (figura 14) en una colección privada en Guayaquil. De este álbum es del que menos información ha podido ser relevada, pero conforma, junto al ejemplar de *Haven* (Roosevelt, 1940) ya nombrado, los únicos dos álbumes de André Roosevelt a los que se pudo tener acceso en Ecuador hasta el momento. Aparentemente incluye una veintena de fotografías que, como bien indica su título, sólo retratan iglesias de aquella ciudad. El álbum es más pequeño que *Andean Paradise* y *Haven*, con una confección aún más artesanal

Figura 14: Portada del álbum *Iglesias de Quito*.



Fuente: reproducción de la autora.

Las fotografías no son acompañadas por textos explicativos, sino que sólo llevan el nombre de las iglesias y espacios eclesiásticos retratados, junto con el año de construcción de los mismos en algunos casos (figura 15).

Figura 15: Monasterio El Tejar en el álbum *Iglesias de Quito*.



Fuente: reproducción de la autora.

Álbumes y viajes

Desde el surgimiento de la fotografía, a mediados del siglo XIX, las ciudades fueron uno de los temas más abordados por los fotógrafos. Concebida inicialmente como un testimonio fehaciente de lo verdadero, la fotografía se encontró desde sus inicios revestida por un carácter documental, siendo un difundido instrumento que buscó dar cuenta de las rápidas transformaciones por las cuales pasaban, o no, diversas ciudades y lugares del mundo.

Gracias a su capacidad de engendrar una gran cantidad de unidades visuales, la fotografía rápidamente adoptó el formato de álbum para reunir colecciones de imágenes. Por medio de la selección de determinadas imágenes y de la reunión de las mismas en una colección, los álbumes fotográficos permiten recrear determinados puntos de vista y relatos sobre las temáticas que abordaban. De diversos formatos y modelos, algunos incluso de extrema sofisticación, reunieron retratos de familias y temáticas variadas, entre las cuales figuran las vistas urbanas, producidas en tierras próximas o distantes. La colección ubicada dentro de un álbum presenta una determinada narrativa configurada por el ordenamiento fijo de las fotos en su interior. Las mismas eran dispuestas en cuadernos o cajas desarrollados especialmente para almacenarlas, o en álbumes impresos, producción llevada a cabo por gráficas o editoras que incluso a veces patrocinaban expediciones a sitios alejados. Ésta fue una de las temáticas más desarrolladas mediante el formato de álbum fotográfico, satisfaciendo el deseo del hombre europeo de coleccionar porciones del mundo en ese, entonces, inaccesibles de otro modo (Possamai, 2005).

Los álbumes permitieron de este modo crear una narrativa de las ciudades, privilegiando determinados elementos para ser visualizados y excluyendo aquellos que debería, según el autor, permanecer en la invisibilidad. Al seleccionar las imágenes que los conformarían, intentaban elaborar una síntesis de la ciudad o región en cuestión, que presentaba un ordenamiento lógico en donde diversos elementos eran dispuestos de forma jerárquica. La temática viajes y álbum fotográfico fue muy usual durante el siglo XIX y, en menor medida, en el siglo XX. Quienes entonces viajaban usualmente tomaban fotografías, tanto para conservar vistas para sí de los lugares visitados como, principalmente, para dar a difundir dichos espacios lejanos. El posterior contacto visual con ciudades y países diferentes propiciaba viajes imaginarios. En América Latina, ya en 1857, el fotógrafo francés Victor Frond, por nombrar algún ejemplo, editó el monumental álbum *Brasil pintoresco*, compuesto por vistas de la ciudad de Río de Janeiro, que se tornaron posteriormente imágenes emblemáticas de la nación (Possamai, 2008).

Marta Penhos en *Ver, conocer, dominar* (2005) hace referencia a producciones visuales surgidas durante viajes de europeos por Sudamérica en el siglo XVIII. En su Introducción refiere a

elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos, puestos en relación aquí con las prácticas de acopio de conocimiento sobre el territorio sudamericano y con los mecanismos simbólicos y materiales de su dominio” (Penhos, 2005, p. 15).

Esos elementos podemos encontrar, salvando la distancia temporal, sin dudas en el caso de los álbumes fotográficos de André Roosevelt aquí trabajados. Por años, Europa y Norteamérica han construido imágenes de los “otros” según artistas y exploradores viajeros. *Andean Paradise* fue realizado en 1939, ya en el segundo tercio del siglo XX, pero sus imágenes podrían perfectamente pertenecer a finales del siglo XIX ya que su autor decidió retratar lo que consideró pintoresco y particular de América Latina: los paisajes naturales, los habitantes originarios, y, en menor medida, la arquitectura colonial, representando típicos tópicos de la percepción europea de América: la desmesura, lo recóndito, lo inaccesible y lo misterioso (Penhos, 2007).

La temática de los álbumes fotográficos desarrollados durante la primera mitad del siglo XX en América Latina por fotógrafos europeos o norteamericanos viajeros y/o aventureros se puede seguir explorando con diversas direcciones, ya que son muchos los nombres de reconocidos fotógrafos que por aquí transitaron o se radicaron. Sin embargo, seguramente lo son aún más los nombres que no llegaron a nuestros días por no haber entrado, como Roosevelt, en las selectas páginas de la historia de la fotografía latinoamericana. Dentro del grupo reconocido encontramos al francés Pierre Verger, quien recorrió prácticamente todo el subcontinente para radicarse finalmente en Brasil, al alemán Hugo Brehme radicado en México, o al fotógrafo ruso Robert Gertsman con sus álbumes sobre Bolivia (1928) y Chile (1932), por nombrar sólo algunos.

La circulación de los álbumes de Roosevelt por archivos y bibliotecas en Ecuador y en el mundo

Una de las problemáticas que se busca plantear el presente artículo está relacionada con la posibilidad de acceso en Ecuador en particular, y en Latinoamérica en general, a los álbumes producidos por fotógrafos. Consultando los archivos fotográficos y bibliotecas de la ciudad de Quito se pudo constatar que no se conservaban allí imágenes o información relacionada con André Roosevelt y su producción ecuatoriana¹². Sin embargo, sí se encuentran ejemplares de dichos álbumes en bibliotecas y colecciones privadas de Estados Unidos y diferentes países de Europa. El devenir de estos álbumes, en su dimensión objetual, da cuenta de un engranaje de relaciones abiertas entre sujetos y objetos, materializando así una compleja red de interacciones de sentido en permanente movimiento. Es interesante

¹² Esta investigación *in situ* fue realizada mediante una beca de investigación en fotografía otorgada por el Instituto de la Ciudad de Quito en 2016.

pensar las trayectorias y desplazamientos que estas imágenes y los álbumes que las albergan han sufrido hasta llegar a nuestros días, y cómo sus derivas *"nos incluye, ya que al abordar este material nos involucramos como un eslabón más de esa red de sentido que se actualiza en los trayectos recorridos"* (Giordano y Rejero, 2016, p. 269).

En relación a los archivos y al devenir de los álbumes y fotografías de Roosevelt podemos retomar el concepto de 'Historias de archivo' propuesto por Carlos Masotta (2011) en su análisis sobre postales de indios de Argentina, el cual debe entenderse no sólo como las alternativas de la vida documental en el seno de las instituciones de guarda, sino también en relación a sus anteriores usos y hasta su propia creación, es decir, como una forma de abordar al documento mismo como dato. El autor afirma que el devenir de los documentos es un aspecto especialmente apto para el abordaje de la fotografía histórica. Es interesante retomar también los aportes de la investigadora argentina Cleopatra Barrios (2013) en relación a la fotografía y los archivos fotográficos entendidos como dispositivos productores de sentido vitales para el estudio de la configuración de memorias. Trabajando en los espacios dedicados a su cuidado, almacenamiento y disposición, es posible analizar la influencia de los procedimientos constitutivos de estos espacios, condicionados por los regímenes de visibilidad y enunciación vigentes, en la decisión de captura, olvido, mostración, conservación y ocultamiento de este tipo de imágenes (Barrios, 2013).

A comienzos del 2009 el Estado ecuatoriano declaró en pro del resguardo de su memoria fotográfica "[...] *como bien perteneciente al patrimonio cultural documental del Estado a las primeras impresiones fotográficas en soportes de metal, vidrio u otros, tales como daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, así como de las impresiones originales en papel y negativos fotográficos correspondientes al período que se extiende entre la divulgación de la fotografía en 1839 y la segunda década del siglo XX inclusive*" (Ecuador, 2009)¹³. A partir de esta declaración, diversas acciones se concretaron en búsqueda de la salvaguarda y protección de la fotografía como patrimonio nacional.

En el año 2014 se conformó con este propósito el Archivo Nacional de Fotografía del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (INPC), "(...) *con el fin de llevar adelante la recolección, digitalización, inventario, catalogación y difusión de fotografías patrimoniales, garantizando así, su conservación y democratizando su acceso a través de internet*" (INPC, 2015). El acervo fotográfico del Archivo comprende imágenes desde los inicios del medio fotográfico en 1840 en Ecuador hasta la segunda mitad del siglo XX. Para conformar dicho Archivo y resguardar documentos que se encontraban en riesgo el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural adquirió

¹³ Firmado por el Ministro de Cultura Sr. Galo Mora Witt.

algunas colecciones fotográficas particulares¹⁴, contando con un acervo de más de veinte mil fotografías hacia finales de 2015. Sin embargo, en este espacio no se pudo encontrar hasta el momento en que este texto se preparaba, ninguna imagen bajo la autoría de André Roosevelt, ni poseen ninguno de sus álbumes.

Asimismo, la Fototeca del Ministerio de Cultura y Patrimonio de Ecuador alberga un fondo de cerca de cien mil obras fotográficas de distintos temas y técnicas fotográficas, entre ferrotipos, placas de vidrio, positivos originales y diapositivas, organizado en doscientas cuarenta series, desde finales del siglo XIX y hasta la primera mitad del XX. En este gran repositorio tampoco es posible encontrar alguno de los álbumes de Roosevelt, ni ninguna imagen es adjudicada a su autoría. Siguiendo a Barrios (2013), es interesante pensar cómo en ambos espacios regulados desde el Estado, tanto la fotografía como medio, como la institución misma del archivo, ejercen una función recordatoria, conmemorativa y significativa, aportando, y resguardando, elementos fundamentales para la consideración de las memorias, tanto la "memoria individual" como la "memoria colectiva"¹⁵. Dichas dimensiones marcan las correspondencias y distancias entre la fotografía y el archivo como espacios/medios de memoria, pero que a su vez se mixturán constituyendo marcas y marcos de contención y referencia de la memoria social (Barrios, 2013, p. 20).

Dentro del ámbito privado la Fundación Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinosa Pólit se constituye como el repositorio más completo de Quito¹⁶. Si bien se conservan allí cerca de veinte mil fotografías digitalizadas, no se localizó ninguna imagen perteneciente a André Roosevelt. No obstante, allí fue posible encontrar uno de los primeros documentos en relación a la permanencia de Roosevelt en la región: el catálogo de la exposición de fotografías realizada en noviembre de 1941 en la Biblioteca Nacional de Bogotá junto a los fotógrafos Erwin Kraus, Otto Moll Gonzalez y Enrique Uribe White, anteriormente nombrada. La búsqueda de información sobre Roosevelt en Ecuador no debía realizarse necesariamente a través de sus fotografías y álbumes, sino siguiendo las marcas que dejó su paso por aquel país a través de medios gráficos, muestras y publicaciones.

¹⁴ Como la colección formada por el coleccionista cuencano Miguel Díaz Cueva, la creada por Alfredo Kuffó Anchundia procedente de Chone, o la colección de Benjamín Rivadeneira Guerra, uno de los más importantes fotógrafos de Quito a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, entre otras.

¹⁵ La autora define a la "memoria individual" como ligada a la de aquel que aprieta el disparador de la cámara, pero que asimismo se ve inscrita en la memoria colectiva de un grupo de pertenencia social (relacionado con la construcción del 'yo social'); y la que desde su origen se construye como un sistema de "memoria colectiva" que se nutre de las individuales y aspira a dar cuenta de una forma de conciencia del pasado desde cierta perspectiva compartida y consensuada por un grupo social (dado en el orden de lo institucional)" (Barrios, 2013, p. 20).

¹⁶ Esta biblioteca fue fundada en 1929 por el sacerdote ecuatoriano Aurelio Espinosa Pólit y constituye actualmente el repositorio más completo de cultura e historia ecuatoriana con más de 300.000 libros, una gran hemeroteca de revistas y periódicos locales, un archivo documental y un Museo de Arte e Historia.

Recorriendo los periódicos de la época día a día fue posible encontrar una columna que publicó el propio André Roosevelt en el periódico quiteño *El Comercio* llamada "Lo que sus ojos no ven" (figura 16). En una revisión minuciosa de aquel periódico durante las ediciones de los casi cinco años que Roosevelt vivió en aquella ciudad fue posible hallar 26 publicaciones de "Lo que sus ojos no ven" entre el 29 de mayo de 1938 y el 18 de agosto de 1940. La columna fue publicada mayoritariamente los domingos, siempre con el mismo formato: dos fotografías de Roosevelt y un pequeño texto en donde él expresa su opinión sobre algunas cuestiones relativas al Quito y el Ecuador de entonces. Desde allí, recomienda desarrollar el turismo creando hoteles de calidad y mejorando los caminos, atraer "rentistas" al país que escapasen de Europa (en ese momento se estaba gestando la Segunda Guerra Mundial), sugiere no invertir en ferrocarriles sino mejorar y crear rutas nuevas, opina sobre la importancia de la preservación de la arquitectura colonial, y sobre otras cuestiones relativas a la vida diaria en la ciudad. Todas estas notas siempre van acompañadas de fotografías ilustrativas de la temática, muchas de las cuales luego son encontradas en el álbum *Andean Paradise*. El análisis de estas publicaciones merece sin dudas un estudio exhaustivo que trasciende los alcances de este artículo.

Figura 16: Columna "Lo que sus ojos no ven" (Roosevelt, 1938).



Fuente: reproducción de la autora.

Luego de revisar prácticamente toda la prensa de principal relevancia en el Ecuador de la época, fue posible recopilar considerable información precisa sobre el paso de Roosevelt por aquel país. Sin embargo, surgían nuevos interrogantes, como por qué motivo fue exactamente a vivir a Ecuador, qué había sucedido con sus filmaciones aéreas y, sobre todo, dónde estaban sus álbumes y fotografías. Además de visitar el

Archivo Nacional de Fotografía, la Fototeca del Ministerio de Cultura y el Archivo Aurelio Espinosa Pólit ya nombrados, fue consultado el Fondo Quito, localizado en el Centro Cultural Metropolitano, la Cinemateca Nacional del Ecuador y otros fondos patrimoniales y colecciones privadas, sin encontrar allí ningún rastro de fotografías de Roosevelt, como así tampoco ningún ejemplar de alguno de sus álbumes.

Si bien en *Andean Paradise* se afirma que se editaron cien ejemplares del álbum y en *Haven* que se realizó una tirada de trescientos ejemplares en inglés y cien en español, dando un total de quinientos álbumes, sólo fue posible hallar, por el momento, un único ejemplar de *Haven* en Ecuador, y se cuenta con un único ejemplar de *Andean Paradise* en Buenos Aires. Sumado al único ejemplar de *Iglesias de Quito* al que se pudo tener acceso, el resultado es que sólo existen tres copias en Latinoamérica de aquellos más de quinientos ejemplares editados¹⁷. Esta situación contrasta de sobremanera con la disponibilidad de los mismos álbumes que podemos encontrar en bibliotecas físicas o virtuales, o en archivos localizados en países centrales.

Conclusiones

A través de las fotografías y las descripciones incluidas tanto en *Andean Paradise* como en *Haven* y en la columna "Lo que sus ojos no ven", Roosevelt realiza constantemente una clara crítica al modo de vida norteamericano y, aunque lo reconoce duro y sumamente modesto, reivindica la simpleza de Ecuador en todos sus aspectos, denominándolo en numerosas ocasiones "paraíso". En una fotografía que ilustra un conjunto de viviendas autóctonas el autor afirma, sólo por citar algún ejemplo:

"Aunque la vida aquí es muy primitiva y la gente humilde, hay un espíritu de permanencia y la seguridad que se mezcla con las colinas marrones. (...) el paisaje tiene una cualidad bíblica (...). Como era en el principio, y será hasta el final, en este lugar encantado tan lejos de las miserias agudas de la humanidad" (Roosevelt, 1938)

Su posición de sujeto observador capaz de adentrarse en un territorio donde el 'salvajismo' podría ser 'controlado', resultando por tanto en un territorio productivo, continua con una tradición de expediciones propias del siglo XIX que, en el caso de Latinoamérica, continúa durante las primeras décadas del siglo XX (Giordano y Reyero, 2016).

La visión de lo otro (lo desconocido) emerge como construcción histórica develando mecanismos explícitamente elaborados por el viajero-explorador apoyado en tecnologías de producción de imágenes como el dispositivo fotográfico que reconfiguró/reorganizó las relaciones entre el *sujeto observador* y los *modos de representación* (Crary, 2008, p. 15). El recurso utilizado por Roosevelt en sus

¹⁷ Según relevamiento realizado hasta marzo de 2018.

álbumes, la presentación de fotografías acompañadas por textos que imponen un discurso determinado, refuerza el propósito de mostrar una región 'atrasada' en relación a la cultura occidental hegemónica. Su testimonio pone el énfasis más en sí mismo que en la alteridad, en lo que podríamos pensar, retomando nuevamente lo que postulan Giordano y Reyero (2016) en relación a de Boccard, como un relato a través del cual Roosevelt sostiene su tesis.

Más allá de la oportunidad concreta que surgió al encontrarse en una hacienda ecuatoriana un ejemplar del álbum *Haven* y del contacto realizado posteriormente con un ejemplar de *Iglesias de Quito*, ¿por qué es dificultoso el acceso a los álbumes de Roosevelt en Ecuador, donde fueron producidos por este autor? Es viable pensar que, al retirarse de Ecuador, Roosevelt se llevó consigo toda su producción. Los álbumes fueron realizados casi en su mayoría en inglés, lo cual permite pensar que fueron creados para circular fuera del país andino. Probablemente, por los datos que fue posible reunir y por dónde se encuentran la mayoría de los álbumes en la actualidad, Roosevelt los enviaba como obsequio a otros países y los regalaba a las visitas que recibía. Asimismo, en la mayoría de los espacios consultados durante esta investigación desconocían la obra de Roosevelt o su paso por aquel país. Tal vez otros ejemplares de sus álbumes se encuentran en Ecuador guardados en colecciones particulares o en bibliotecas públicas o privadas sin haber sido aún clasificados.

Uno de los problemas con el que debemos enfrentarnos a la hora de buscar información sobre posibles fotografías de un autor determinado en medios y publicaciones especializadas es la ausencia de citación de los nombres de los fotógrafos. Fue posible encontrar fotos sin autor adjudicado en periódicos como *El Comercio* y otros medios de la época, e incluso en libros editados posteriormente, que efectivamente pertenecían a André Roosevelt, ya que las mismas tomas habían sido incluidas por él en *Andean Paradise* o en "Lo que sus ojos no ven". En otras búsquedas, fueron halladas imágenes con un estilo muy similar, que perfectamente habrían podido ser de su autoría; pero la ausencia de datos sobre el fotógrafo impidió tomarlas como referencias.

Al momento de realizar investigaciones mediante la búsqueda de fotografías en archivos, bibliotecas y repositorios relacionados, son diversos los escollos que deberemos sortear, en gran parte producto del poco interés que generó durante años la fotografía como documento. La catalogación de las mismas devino en un aspecto problemático, con una menor estandarización que otros tipos de documentos, generando que podamos o no encontrar la información buscada dependiendo de un sinnúmero de variables. En este sentido, podemos afirmar siguiendo a Ana María Guasch, que los archivos contemporáneos funcionan a través de dos *modus operandi*: el que pone énfasis en el principio del orden topográfico; y el que acentúa los procesos derivados de las acciones contradictorias de almacenar y guardar, y, a la vez, de olvidar y destruir huellas del pasado de una manera discontinua (Guasch, 2011). El

trabajo con fotografías sobre y en Latinoamérica supone, en muchos casos, sortear ciertos escollos y considerar una amplia gama de relaciones y referencias temporales e históricas. En este sentido, la producción realizada por André Roosevelt en Ecuador se constituye como un caso interesante de análisis ya que se encuentra atravesado por diferentes problemáticas que caracterizan a nuestra región del mundo.

Agradecimientos

Agradezco las valiosas correcciones realizadas sobre este artículo por la Dra. Patricia Méndez y la Lic. Vanesa Magnetto, como así también los comentarios de los evaluadores anónimos de la revista *Photo & Documento*.

Referencias

- Barrios, C. (2013). Políticas de la mirada y la memoria en la captura y el archivo de fotografías. *Discursos Fotográficos*, (9) 15, 13-35. Recuperado de http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/12826/pdf_1
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Barcelona: CENDEAC.
- Ecuador. Ministerio de Cultura. (2009, febrero, 02). Acuerdo 011-09: Declárase como bien perteneciente al Patrimonio Cultural Documental del Estado a "Las primeras impresiones fotográficas en soportes de metal, vidrio u otros, tales como daguerrotipos, ambrotipos y ferrotipos, así como de impresiones originales en papel y negativos fotográficos correspondientes al período que se extiende entre la divulgación de la fotografía en 1839 y la segunda década del siglo XX inclusive. *Registro Oficial*, (519).
- Giordano, M. & Reyero, A. (2016). Expedición, visualidad y artefacto: Louis de Boccard en el Alto Paraná (Sud América, 1898-99). *Avá*, (29), 247-275. Recuperado de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=169053775010>
- Guash, A. (2011). *Arte y archivo*. Madrid: Akal.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural (2015). *Fotografía memoria, identidad y patrimonio*. (Página web). Recuperado de <http://www.fotografianacional.gob.ec/web/es/quienessomos>
- Krauss, R. (1989). *Photography and abstraction: a debate on abstraction*. New York: Hunter College Art Gallery.
- Masotta, C. (2009). Telón de fondo: paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900). *Aisthesis*, (46), pp. 111-127. Recuperado de <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n46/art06.pdf>

- Masotta, C. (2011). El atlas invisible: historias de archivo en torno a la muestra 'Almas robadas: postales de indios' (Buenos Aires, 2010). *Corpus*, 1 (1). Recuperado de <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/963>
- Mitchell, W. (2003). Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual. *Estudios Visuales*, (1), 17-40.
- Penhos, M. (2005). *Ver, conocer, dominar*. Buenos Aires: Siglo XIX. Recuperable de <https://dokumen.tips/documents/marta-penhos-ver-conocer-dominar.html>
- Penhos, M. (2007). *Mirar, saber, dominar: imágenes de viajeros en la Argentina*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
- Penhos, M. (2009, primavera). De ilusiones también se hiera. América, lo otro y los viajeros europeos. *Ventizca*. Recuperado de https://www.academia.edu/16610450/2009_De_ilusiones_tambi%C3%A9n_se_hiere_Am%C3%A9rica_el_Otro_y_los_viajeros
- Pinney, C. (1992). The parallel histories of anthropology and photography. In E. Edwards (Ed.). *Anthropology and photography 1860-1920* (pp. 74-95). London: New Haven; Yale University Press.
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad: una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur.
- Possamai, Z. (2005). *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos - Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. (Tese de Doutorado). Universidade Federal de Rio Grande do Sul. Recuperado de <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5251>
- Possamai, Z. (2008). Fotografia e cidade. *ArtCultura*, (10) 16, 67-77.
- Powell, H. & Roosevelt, A. (1930). *Bali: the last Paradise*. New York: Dodd Mead.
- Roosevelt, A. (director). (1932). *Goono-Goono: an authentic melodrama of the island of Bali*. (Motion picture). United States: Scorched Earth Productions.
- Roosevelt, A. (director). (1936). *Man hunters of the Caribbean*. United States: Andre Roosevelt Production.
- Roosevelt, A. (1938, mayo, 29). Lo que sus ojos no ven. *El Comercio*.
- Roosevelt, A. (1939). *Andean Paradise*. Quito: Artes Gráficas.
- Roosevelt, A. (1940). *Haven*. Quito: Imprenta Gutenberg.
- Roosevelt y su expedición volarán hoy al Chimborazo. (1936, diciembre, 28). *El Comercio*.
- Rousseau, J. (2005). *El contrato social*. Buenos Aires: Losada.

- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. In G. Picazo & J. Ribalta (Eds.). *Indiferencia y singularidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sitompul, J. (2008). Visual and textual images of women: representations of colonial Bali as produced 1930s by men and women travelers. (Doctoral thesis). University of Warwick, United Kingdom. Retrieved from https://issuu.com/bintphotobooks/docs/wrap_thesis_sitompul_2008
- Tell, V. (2017). *El lado visible. Fotografía y progreso en la Argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: UNSAM.
- Trachtenberg, A. (1989). *Reading American photographs: images as history, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill & Wang.

Recibido: 08/octubre/2017; aceptado: 30/junio/2018