

II JORNADAS DE HISTORIA DEL ARTE Y ARQUITECTURA

# **Modernidad y vanguardia** en América Latina 1930 - 1970

**Alexandra Kennedy-Troya**  
(edición académica)



**HISFA**  
Historia del Arte y Arquitectura



Modernidad y vanguardia en América Latina  
1930-1970



II JORNADAS INTERNACIONALES DE HISTORIA DEL ARTE Y ARQUITECTURA  
(HISTAA)

---

29-30 de noviembre y 1 de diciembre, 2017  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Cuenca

Modernidad y vanguardia en América Latina  
1930-1970

Alexandra Kennedy-Troya  
(edición académica)



UNIVERSIDAD DE CUENCA



**cuenca**  
ALCALDÍA

DIRECCIÓN GENERAL DE  
CULTURA, RECREACIÓN  
Y CONOCIMIENTO

**200** CUENCA  
Bicentenario

II JORNADAS INTERNACIONALES DE HISTORIA DEL ARTE Y ARQUITECTURA (HISTAA):

"MODERNIDAD Y VANGUARDIA EN AMÉRICA LATINA 1930 -1970.

© Alexandra Kennedy-Troya (ed.)

© Universidad de Cuenca, Facultad de Arquitectura y Urbanismo

© 2019, GAD Municipal del cantón Cuenca

ISBN: 978-9978-14-437-4

Derecho de autor: CUE-003849

## **GAD MUNICIPAL DEL CANTÓN CUENCA**

Ing. Pedro Palacios Ullauri

**ALCALDE DE CUENCA**

Lic. Adriana Tamariz Valdivieso

**DIRECTORA GENERAL DE CULTURA, RECREACIÓN Y CONOCIMIENTO**

## **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

Dr. Pablo Vanegas Peralta

**RECTOR**

Dra. Catalina León Pesántez

**VICERRECTORA**

### **Facultad de Arquitectura y Urbanismo**

Arq. Enrique Flores Juca

**DECANO**

Arq. Marcelo Vázquez Solórzano

**SUBDECANO**

Arq. Felipe Quesada Molina

**DIRECTOR DEL CENTRO DE POSGRADOS**

Arq. Pedro Jiménez Pacheco

**DIRECTOR DEL CENTRO DE INVESTIGACIÓN**

.....  
**Autores:** Silvia Arango (Colombia), Pamela Cevallos (Ecuador), Florencio Compte (Ecuador), Fabiano Cueva (Ecuador), Ana Esteban Maluenda (España), María Augusta Hermida (Ecuador), Jorge Izquierdo Salvador (Ecuador), María Fernanda Jaua (Venezuela-España), Fernando Lara (Brasil-Estados Unidos), Patricia Méndez (Chile), Macarena Montes (Ecuador), Shayarina Monard y Giada Lusardi (Ecuador), Hugo Ordoñez (Ecuador), Inés del Pino (Ecuador), Ana Rosa Valdez y Guillermo Morán (Ecuador), María Rosa Zambrano (Ecuador), Cristóbal Zapata (Ecuador)

**Edición académica y revisión de textos:** Alexandra Kennedy-Troya

**Asistencia a la edición:** Karina Rivera López

**Diseño y diagramación:** Renato Puruncajas Calvache

**Imagen portada:** Carlos Villanueva y Alexander Calder, *Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela*, Caracas, 1953.

**Fotografía:** Paolo Gasparini, Cortesía de la Fundación Villanueva, Caracas

**Cuidado de la edición:** Silvia Ortiz Guerra

**Tiraje:** 1000 ejemplares

**Impresión:** Imprenta LNS - Editorial Don Bosco

Cuenca - Ecuador

2019

## CRÉDITOS DE LAS JORNADAS

### **Dirección académica II Jornadas HISTAA**

Alexandra Kennedy-Troya

### **Comité consultivo**

María Fernanda Cartagena, Ana María Durán (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito), María Augusta Hermida (Universidad de Cuenca), Diego Jaramillo (Universidad de Cuenca), José Rosas Vera (Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago), María Rosa Zambrano (Universidad de las Américas, Quito)

### **Comité organizador**

Juan Pablo Carvallo y María Soledad Moscoso (Universidad de Cuenca)

### **Ponentes**

Silvia Arango (Colombia), Pamela Cevallos (Ecuador), Florencio Compte (Ecuador), Fabiano Cueva (Ecuador), Ana Esteban Maluenda (España), María Augusta Hermida (Ecuador), Jorge Izquierdo Salvador (Ecuador), María Fernanda Jaua (Venezuela-España), Fernando Lara (Brasil-Estados Unidos), Patricia Méndez (Chile), Macarena Montes (Ecuador), Shayarina Monard y Giada Lusardi (Ecuador), Hugo Ordoñez (Ecuador), Inés del Pino (Ecuador), Ana Rosa Valdez y Guillermo Morán (Ecuador), María Rosa Zambrano (Ecuador), Cristóbal Zapata (Ecuador)

### **Moderadores**

Christian Contreras, Daniel Idrovo, Diego Jaramillo, Alexandra Kennedy-Troya, Ximena Salazar

### **Producción general**

Karina Rivera López

### **Equipo coordinador**

Sebastián Brito, Gabriela García, Mauricio González, María Fernanda Sempértegui

### **Equipo de apoyo**

**Comunicación:** Matías Cardoso, Joseline Carrión, Micaela Corral, José Luis Hermida, Juan José Miranda, María Eugenia Ochoa, María Inés Ochoa (coord.) y Camila Pérez

**Registro audiovisual:** María José Cañar y Natalia Juca

**Registro de inscripciones y certificados:** Dora Arroyo, Daniel León y Paola Nieto

**Anfitriones de ponentes internacionales:** Mercedes Cárdenas, Mauricio González, Fabián Guamán y María Fernanda Sempertegui

**Maestra de ceremonias:** Sofía Polo

**Protocolo:** Claudia Ávila, José Luis Delgado, Gema Garcés (coord.), John Guachichulca, Gisselle Guarnizo, Héctor Loayza, Katherine Lucero, Nicolás Marín, Michelle Montalván, Kevin Narváez, Juan Pablo Parra, Viviana Fernanda, Nicole Salamea, Valeria Toledo

**Venta publicaciones:** María Eugenia Ochoa

### **Diseño gráfico**

María Elisa Sarmiento

**Guía académica "La Cuenca moderna":** María Augusta Hermida, Sebastián Brito y Carolina Espinoza (coords.)

**Documentación sobre el historiador del arte Juan Castro y Velázquez:** Matilde Ampuero.

### **Anfitriona**

Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Cuenca

### **Colaboración:**

Centro de Investigación (Facultad de Arquitectura y Urbanismo), Departamento de Comunicación (Universidad de Cuenca), Museo Municipal de Arte Moderno (I. Municipalidad de Cuenca), Museo Municipal Remigio Crespo Toral (I. Municipalidad de Cuenca), Hotel Continental (Guayaquil)

### **Patrocinadores**

GRAIMAN

GM PALACE. Gustavo Moscoso

AUSTRAL INTERNACIONAL



# ÍNDICE

<b>Presentación</b> .....	<b>13</b>
Enrique Flores Juca	

<b>Introducción</b> .....	<b>17</b>
Alexandra Kennedy-Troya	

## **Sección 1: Reflexiones teóricas**

<b>Towards a Theory of Space for the Americas</b> .....	<b>29</b>
Fernando Luiz Lara	

<b>Latinoamérica en la historiografía moderna</b> .....	<b>43</b>
Ana Esteban - Maluenda	

<b>Las influencias en arquitectura. Tres premisas y una conclusión</b> .....	<b>81</b>
Silvia Arango	

<b>Reflexiones sobre arquitectura moderna: la forma como respuesta al lugar, al programa y a la construcción</b> .....	<b>95</b>
M. Augusta Hermida	

## **Sección 2: Intersecciones entre arte, arquitectura, urbanismo y paisajismo**

<b>Ciudad Modelo: memoria del barrio Solanda</b> .....	<b>123</b>
Fabiano Kueva	

---

**Guayaquil 1897-1950. Entre la utopía y el desencanto** ..... 149

Florencio Compte Guerrero

**Las múltiples facetas de la relación entre el arte y la arquitectura en la obra de Carlos Raúl Villanueva** ..... 177

María Fernanda Jaua

**El concepto de la colección en el Universalismo Constructivo** ..... 215

Jorge Izquierdo Salvador

**Modernidad y tiempo de ocio en Quito: La Alameda y El Ejido** ..... 255

Inés del Pino Martínez

### **Sección 3: Artistas vernaculares y cosmopolitas**

**Discursos de una modernidad excluyente: academia y género en Cuenca, 1890-1950** ..... 283

Macarena Montes Sánchez

**Representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador: 1941-1972** ..... 315

Ana Rosa Valdez y Guillermo Morán

**El guardián de los signos: hábitats, murales y esculturas de Eduardo Vega** ..... 351

Cristóbal Zapata

### **Sección 4: Formas de circulación de las ideas modernas**

**Broker cultural y campo artístico: el caso de Wilson Hallo en las décadas de 1960 y 1970 en Ecuador** ..... 377

Pamela Cevallos

---

<b>Enseñanza de la arquitectura y producción arquitectónica en Quito 1939-1962</b> .....	<b>407</b>
Hugo Ordóñez	
<b>Los archivos institucionales y personales de arte y arquitectura: elementos de debate sobre la modernidad de Quito en la segunda mitad del siglo XX</b> .....	<b>433</b>
Shayarina Monard y Giada Lusardi	
<b>Las bienales de arquitectura y la conformación de una cultura arquitectónica 'latinoamericana' en la década de 1970</b> .....	<b>469</b>
María Rosa Zambrano Torres	
<b>Vanguardia periodística estudiantil: la cultura arquitectónica fuera del canon</b> .....	<b>499</b>
Patricia Méndez	

---



## PRESENTACIÓN

**L**a Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca durante estos últimos años ha desarrollado tres itinerarios en los que se estudia: el proyecto arquitectónico, la ordenación urbana y la conservación del patrimonio edificado. Este proceso de enseñanza aprendizaje es propuesto desde la mirada de “saber organizar el espacio y crear formas” y está condicionado a las preexistencias. Como es sabido, la arquitectura construye los escenarios de vida, en este contexto el núcleo que genera la malla académica de estudio acoge el sentido de pertinencia.

El plan de carrera transpone la dimensión del aprendizaje y se aleja del paradigma disciplinar a otro basado en la resolución de problemas; para ello se requiere abordar una base previa de disciplinas como punto de partida. Estas disciplinas se plasman en asignaturas que recogen ordenadamente los objetivos de formación delineados desde la planificación estatal, hasta los horizontes epistemológicos, los mismos que derivan en sus intereses cognoscitivos, en pro de una práctica libre pensadora y emancipadora, que cuestione los paradigmas e ideologías imperantes.

Así mismo, las asignaturas planteadas permiten el acercamiento a los saberes de formación que concretan el conocimiento arquitectónico y actúan interviniendo en la realidad, de este modo se configura un objeto específico denominado arquitectura. Entonces, en este contexto, se requiere núcleos básicos para sustentar la formación en la profesión, entre estos está el del pensar crítico que pretende alcanzar la formación ética del futuro profesional. El pensamiento crítico impulsa el conocer la Historia y las diversas teorías de interpretación de la arquitectura y la

ciudad, profundizar en lo propio para de esta manera realizar lecturas de la historia pasada y presente. Este resultado de aprendizaje servirá de referencia válida en la concreción del proyecto de arquitectura.

Un paso más allá, las asignaturas teórico-críticas, nos permiten conocer y comprender la historia de la arquitectura latinoamericana, regional y local, para obtener una cultura arquitectónica sólida y de referencia teórica. A cargo del Centro Docente de Teoría e Historia, se encuentra este núcleo básico de formación, y es aquí donde nace la propuesta de construir un espacio de debate y reflexión profunda, sobre la historia de la arquitectura y del arte. Fue desde este espacio que se propuso la realización de las Jornadas de Historia del Arte y la Arquitectura. Este evento bianual arrancó el 2015 con el tema: “América Latina: espacios urbanos, arquitectónicos y visualidades en transición (1860-1940)”, y cuya publicación la tuvimos en mano en el 2016. Las II Jornadas abordaron la “Modernidad y vanguardia en América Latina 1930-1970 cuyas memorias presentamos en esta flamante publicación. Las III Jornadas celebradas en el 2019 -a propósito del Bicentenario de la Independencia de Cuenca- trataron el tema “Independencias: ecos e intersticios en el arte, la arquitectura, la ciudad. 1820 – 2020”.

El presente libro propuesto por acápite diversos, desarrolla una serie de “analécticas”, que ubican de manera compleja la construcción de nuestros escenarios de vida “exiliados de nuestra propia cultura y de nuestro propio espacio”; “la producción arquitectónica de América Latina” considerada a veces como una ramificación de la europea; “el posicionamiento de la producción propia” al aceptar que las formas arquitectónicas y urbanas que se hacen en América Latina son el resultado del compartir y debatir ideas; “al concepto de *forma*” que en la modernidad, es la respuesta al lugar, al programa y a la construcción; “la posición del planificador en el desarrollo de proyectos de ciudad” el barrio, y en él las voces de sus vecinos y dirigentes interpellando la verticalidad planificadora; “a la potencialidad del plan urbano” en el resurgir de la ciudad.

Estos lugares de debate y reflexión, sin duda, permiten generar hitos que llevan a plantear nuevas alternativas en torno a los procesos de enseñanza aprendizaje. Quizás en nuestras carreras “técnicas”, se han de potencializar más asignaturas humanistas, que propongan experiencias humanistas cobijadas por una serie de asignaturas que potencien un saber teórico-crítico en el que cambiar los paradigmas será una meta que la nueva sociedad latinoamericana pretenda.

Por lo tanto la universidad debe ser considerada dinámica en el tiempo y el espacio, que se mueve entre el pasado y el futuro, en tal sentido, es difícil asumir que exista una única y válida idea de universidad, se debe huir del pensamiento único, y compenetrarse en nuestra realidad, sin librarnos de nuestra responsabilidad en la construcción del espacio de vida latinoamericano, generado por nosotros mismos, que responda a nuestros propios problemas y sueños, construyendo la educación para la vida, como dice Ortega, sin adoctrinamientos, sin manipulaciones.

Al concluir, un reconocimiento especial para nuestra compañera la Dra. Alexandra Kennedy-Troya, docente durante tres décadas de nuestra Facultad de Arquitectura, quien ha entregado su esfuerzo en los temas pertinentes a la crítica, la historia y la teoría del arte y la arquitectura, iniciadora de estas Jornadas y compiladora y editora de estas memorias.

Arq. Enrique Flores Juca  
Decano Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Cuenca



# INTRODUCCIÓN

17

## Las artes y la arquitectura: ¿de qué modernidad y vanguardia hablamos?

### Miradas plurales

Alexandra Kennedy-Troya  
Facultad de Arquitectura y Urbanismo  
Universidad de Cuenca

**L**levamos años intentando formular nuevas teorías para nombrarnos, para inventar palabras, nuevas señas que den cuenta de nuestros propios espacios americanos, arquitecturas, usos del territorio, nuestras visualidades. Tiempo hace para incluir procesos analécticos planteados por el filósofo de la liberación Enrique Dussel; procesos que incluyen, dice, las nociones de intersubjetividad y alteridad dirigiendo su mirada hacia el terreno de la ética. La analéctica propone que el logos “viene del más allá” y parte de un sujeto negado, de pueblos o regiones olvidadas y marginadas y no de una posición establecida desde un centro.

También llevamos años intentando trasvasar la especialidad y comprender los fenómenos artísticos y arquitectónicos desde ópticas y miradas plurales enriqueciendo y vinculando de esta manera lo que en su momento resultó naturalmente permeable. Ambas intenciones y algunas más que dejo en el tintero, animaron tanto la selección e invitación de especialistas, como el “encargo” en muchos casos de los ensayos que conforman este volumen.

Hemos editado cuidadosamente sus artículos, homogeneizándolos en términos formales de acuerdo a las normas establecidas, clarificando con los mismos autores aquello que podía resultar ambiguo para el lector. Se ha realizado un enorme esfuerzo por dar a la imagen la importancia que se merece en este tipo de publicaciones y por ello, tanto ésta como el pie de ilustración, así como su lugar en el texto, ha sido muy meditado.

Lo que sigue, reorganizado para esta publicación, quisiera que resultase un atractivo abre bocas que provoque la lectura total del volumen y que la reflexión frente a las propuestas animen

nuevos debates en pos de la construcción cada vez más compleja y rica de nuestras historias de las artes, de las arquitecturas y de los urbanismos. El momento tratado es precisamente uno de aquellos lugares estelares de encuentros y así lo comprendieron la mayoría de autores que ha intentado respetar y valorar estos intensos diálogos, cruzados por décadas de crisis y de incertidumbre política, pero ciertamente animados por el deseo de definir y poner en alto la presencia del subcontinente latinoamericano en medio de una modernidad siempre inacabada.

### **Sección 1: Reflexiones teóricas**

En la primera de nuestras contribuciones, la de Fernando Luiz Lara, insiste precisamente en ello. En “Hacia una teoría del espacio en las Américas”, Lara ve en ambas “modernizaciones” —aquella del siglo XVI y la de la primera mitad del siglo XX— fases de intensa colonización, concentraciones de riqueza y poder en pocas manos. Y la teoría —así como la historia— que de estos momentos se deriva, sigue cayendo en la producción de visiones colonizadoras, de dependencia. Este autor realiza un ejercicio similar al de Ana Esteban Maluenda al analizar obras icónicas sobre arquitectura moderna como las de Frampton, Scully, Curtis o Kostof. En ellas, estos autores nos hacen notar cómo se concentra la producción mayoritaria en el Atlántico Norte, marginando y excluyendo prácticamente toda la obra realizada en la primera mitad del siglo XX en lugares como México o Brasil cuyo impacto en el resto del mundo fue notorio. Los autores estudiados por Lara insisten en ver a la arquitectura vanguardista europea como un tronco central del cual emanan ramificaciones secundarias dependientes, entre ellas el corpus latinoamericano. No es honesto intelectualmente seguir haciéndolo; las realidades son rizomáticas —expresa Lara— con raíces interconectadas que germinan de diversas maneras de acuerdo a cambios en el territorio.

Ana Esteban por su parte amplía en su artículo “Latinoamérica en la historiografía moderna”, el ejercicio de recoger y analizar la producción de aquellos autores también muy divulgados —Pevsner, Benevolo, Hitchcock, Curtis y Frampton— que publicaron sobre arquitectura moderna; no solo las diversas historias, sino

cuándo lo hicieron y las modificaciones que se llevaron a cabo en las distintas ediciones, con el fin de señalar la imagen que estos ofrecieron sobre la América Latina moderna. Le Corbusier aparecerá frecuentemente como un puente entre Europa y América, labor y presencia ensalzada por unos, despreciada por otros. En buena parte de los textos es concurrente una visión comparativa o derivativa *estilística*. Autores como Zevi o Pevsner, -señala Esteban- inauguraron la visión tan difundida de un estilo “latinoamericano” exuberante e irracional que, según ellos, podría contaminar la arquitectura moderna ‘occidental’ si llegaba a ser demasiado influyente. La autora marca un punto de inflexión con la exposición en el MoMa de Nueva York en 1955: *Latin American Architecture since 1945* curada por Hitchcock, y sus correspondientes escritos. Sin embargo, prosigue, será la década del 80 un momento crucial en la producción de nuevas historias más incluyentes y la aparición del texto (en la historia de Benévolo) del catalán Josep María Montaner, en cuya edición castellana se incluyó un capítulo dedicado a América Latina y su problemática regional, no sin reiterar la positiva presencia de Le Corbusier.

Silvia Arango con el ensayo “Las influencias en arquitectura. Tres premisas y una conclusión”, propone desprenderse de las visiones atávicas señaladas en los dos textos anteriores, y lo hace a través de presentar algunas reflexiones sobre los mecanismos y las modalidades de las *influencias* en arquitectura, dejando de lado el análisis estilístico formal derivado de la historiografía del arte. Propone trabajar el tema de las influencias bajo dos consideraciones: que el discurso crítico depende del discurso historiográfico; y la segunda, que se debe establecer semejanzas entre el juicio en jurisprudencia y el juicio en arquitectura.

Si tomamos la arquitectura –señala Arango- como una práctica social y cultural tendríamos entonces, que reescribir nuestra historia. Es más, tenemos el deber de hacerlo bajo nuevos paradigmas, repensando el papel de los contactos entre culturas y reasignando a las influencias, sin complejos de inferioridad, el lugar que les corresponde en las interpretaciones de las transformaciones históricas.

En la cuarta contribución, “Reflexiones sobre arquitectura moderna: la *forma* como respuesta al lugar, al programa y a la construcción”, María Augusta Hermida proporciona herramientas para evaluar la arquitectura moderna, una “modernidad” concebida en términos más amplios, temporal y espacialmente. Más allá de juicios de valor subjetivo, al trazar un camino más científico para el juzgamiento, Hermida eleva las herramientas propuestas a categorías universales centradas en la *forma*, y desecha de plano el concebir a la arquitectura moderna como un estilo (que se irradiaba desde un centro metropolitano). De alguna manera pretende dar respuesta al llamado que hacen los autores anteriores con respecto a la problemática de las dependencias. Su ejercicio –vinculado a la enseñanza de la arquitectura– es aplicado en este aporte a casos emblemáticos de la arquitectura moderna en Ecuador.

## **Sección 2: Intersecciones entre arte, arquitectura, urbanismo y paisajismo**

Más complejo de asir, medir o analizar, resultan los bordes de la modernidad, planes y proyectos por medio de los cuales las diversas administraciones estatales o municipales intentan subsanar el problema de la falta de vivienda causada por el sobre poblamiento y empobrecimiento de grandes sectores que han debido migrar a las urbes en busca de trabajo. Es una asignatura pendiente de muchas ciudades industrializadas y en crecimiento que en buena parte de América Latina se da a partir de los años 30.

Fabiano Kueva investigador y artista, ha tomado como centro de reflexión histórico antropológica vía la intervención artística, el proyecto expositivo que denomina *Ciudad Modelo* y que se realizó en Galería + Arte y las casas comunales del popular barrio de Solanda al sur de Quito en referencia al Plan de Vivienda Solanda iniciado en la década del 70. El proyecto fue expuesto en noviembre de 2017. Lo hace a modo de crítica de los planes de vivienda “progresiva” e incremental basados en un impulso “modernizante” y desarrollista que han centrado su esfuerzo y el del equipo en revelar “las contradicciones entre elites locales [que] dejarán entrever en el tiempo una aplicación ‘siempre a medias’

del paradigma planificador. La misma elite que norma y administra es la misma que especula”, remarca Kueva. Habla con firmeza de la *falla moderna*, un resquicio que no contempla ni acomete las reales necesidades de las comunidades usuarias. Fueron más bien años de sueños y utopías en manos de las elites locales; creían en reformas y cambios urbanos de gran envergadura aseguradas por repentinos crecimientos económicos.

En Guayaquil, el puerto principal de Ecuador, se dieron dos acontecimientos que permitieron pensar en modernidades dependientes antes que en el resto del país. La primera fue la destrucción casi total de la ciudad por el voraz incendio de 1896; reconstruirla con los pingües fondos cacaoteros era imprescindible. Con este fin, en 1906 se planteó un concurso internacional para acometer la *New Guayaquil*, concurso encargado a la *Société des Architectes Diplômés par le Gouvernement* de París. Tanto este innovador proyecto de André Louis Bérard que se dio de baja por falta de recursos, como el de reforma urbana de 1912 propuesta por la Junta Patriótica para la celebración del Centenario, se convirtieron en el escenario de una serie de debates que Florencio Compte, autor del ensayo “Guayaquil 1897-1950. Entre la utopía y el desencanto”, pone sobre la mesa a modo de tensiones entre organismos y técnicos internacionales, las elites regionales y los municipios de turno. Finalmente, como sucedió frecuentemente durante aquellos años de crisis europea, entre 1917 y 1926, los ingresos de Ecuador por el cacao se deterioraron debido a las plagas y baja de precios en el mercado. A pesar de ello, Compte rescata lo que se llegó a hacer y el significado no solo de las obras de higiene e infraestructura vial, sino el propósito manifiesto en el embellecimiento de la ciudad a través de la creación de parques y la colocación de monumentos públicos estratégicamente ubicados. Mas el “embellecimiento” en términos más modernos y menos académicos, dio pie a proyectos como el que se discute a continuación.

Por los años 40 y 50 del siglo XX, la arquitectura y el arte —no solo el espacio urbano- caminaron al unísono y lo hicieron —entre otros- en lugares emblemáticos para la apremiante transformación de la matriz educativa. Muchos Estados pusieron su interés y les dotaron a estos proyectos de importantes recursos. Mas éstos se desarrollaron bajo orientaciones artístico-arquitectónicas

y políticas distintas. Uno de los más emblemáticos para América Latina es el de la Ciudad Universitaria de Caracas que se convirtió en un lugar de experimentación/aplicación de las vanguardias de principios de siglo, movimiento en el que se discutiría ampliamente sobre la "Síntesis de las Artes". María Fernanda Jaua desarrolla su ensayo "Las múltiples facetas de la relación entre el arte y la arquitectura en la obra de Carlos Raúl Villanueva" por esta línea. Ella es clara al remarcar que la relación entre arte abstracto y arquitectura propuesta por Villanueva no es únicamente la presencia de las obras en los recintos universitarios sino un verdadero diálogo-"síntesis"-entre los espacios, las obras y el movimiento o traslado de los cuerpos que habitan el lugar. Así los espacios/obras se desprenden de su propia inercia y se convierten en dinámicas. Jaua cita extensivamente los escritos tanto del arquitecto, como de los mismos artistas y críticos que se involucraron en el proceso y los años posteriores a esta primera etapa.

Si Caracas fue un foco de verdaderos efluvios conducentes a relacionar el arte y la arquitectura, en el ejemplo anterior y muchos más; Montevideo fue otro de aquellos lugares de convergencias y colectivos de artistas que incidieron tanto en el espacio urbano, en la profesionalización y exportación de arquitectos y urbanistas, como en el afianzamiento de un otrora incipiente coleccionismo. Coleccionismo y producción de arte fueron nociones interdependientes en el grupo de artistas revolucionarios del llamado Universalismo Constructivo, insiste Jorge Izquierdo Salvador en su ponencia "La noción de lo colectivo en el Universalismo Constructivo". Arguye sobre la necesidad de no tratar por separado a autores emblemáticos como Joaquín Torres García y su "Mapa invertido", sino trabajar el colectivo de autores y su relación al coleccionismo propio para comprender la riqueza de su accionar.

Si los nuevos sistemas educativos y la expansión de una población estudiantil universitaria fueron parte importante de una agenda moderna, el espacio público y en particular los lugares para el ocio —parques y jardines— también lo fueron. Cruciales para el cambio de imagen y la respuesta al establecimiento

de horarios de trabajo de una población asalariada, el lugar de esparcimiento dio respuesta a ello. Inés del Pino en “Modernidad y tiempo de ocio en Quito: La Alameda y El Ejido” aborda las transformaciones que sufrieron estos reductos coloniales no sin hacernos notar la tradición que resistía, sobre todo en el centro histórico y los populares barrios del sur y la innovación que se iba instalando hacia el norte; una fractura urbano social que está presente hasta el día de hoy.

En el eje educativo tan en boga por estos años, empezaron a crearse las nuevas facultades de arquitectura -derivaciones o desprendimientos de las de ingeniería o las escuelas de bellas artes-. Los Estados y municipios modernos americanos demandaban obra pública y la constitución de planes de ordenamiento, entre muchos otros. Inicialmente se importaron arquitectos extranjeros europeos o estadounidenses; sin embargo, la presión por adiestrar un cuerpo humano local que diera paso a una profunda renovación más propia y menos costosa, fue inminente. Así, comprender la profesionalización a través de la creación de las facultades de arquitectura y su impacto en el diseño y construcción modernos, es crítico y nos permite aproximarnos de manera más certera a los orígenes, influencias, confluencias y legitimación de la arquitectura y el urbanismo americanos. Este vacío, para el caso ecuatoriano, lo llena en buena parte el ensayo de Hugo Ordoñez, “Enseñanza en la arquitectura y producción arquitectónica en Quito, 1939-1962”.

### **Sección 3: Artistas vernaculares y cosmopolitas**

Las escuelas de arte también fueron parte fundamental de la renovación visual moderna; sin embargo, éstas ponen al descubierto las diferencias establecidas por estos centros de enseñanza entre la profesionalización de actores masculinos y femeninos. Macarena Montes en “Discursos de una modernidad excluyente: academia y género en Cuenca, 1890-1950”, nos presenta un ejercicio aún en proceso, al reclamar atención sobre cómo las limitaciones condicionaron a las mujeres artistas, no solo desde las mallas curriculares establecidas, sino en las formas de circulación de su obra: concursos, crítica o participación

en la exposiciones tanto locales como internacionales. Lo hace tomando como caso de estudio la Escuela de Pintura establecida en 1892, en Cuenca, ciudad que vivía una manifiesta transformación debido a la boyante economía de exportación de cascarilla o quinina y sombreros de paja toquilla.

El paisaje americano, su representación, estuvo presente desde la segunda mitad del siglo XIX y fue parte de la carta de presentación diferenciada de nuestros artistas. Por falta de accesibilidad, muchos lugares quedaron al margen de los temas centrales pintados y circularon predominantemente en textos académicos de la mano de ilustradores científicos. Este es el caso de la Amazonía cuyos imaginarios creados se remontan al “descubrimiento” de esta región por parte de Orellana, imaginarios que se fueron modificando con el tiempo. En tiempos modernos, la Amazonía provocó otras resonancias: impenetrable pero plena de recursos naturales a explotar, nuevas lecturas de “civilización” y “barbarie”, tierra a la que se debía civilizar para incorporarla al progreso general de una nación, sobre todo en un país petrolero por excelencia como lo es el caso ecuatoriano. Estas nociones relacionando arte, literatura e historia geopolítica, son tratadas por Ana Rosa Valdez y Guillermo Morán en su perspicaz ensayo “Representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador: 1941-1972”.

Eduardo Vega, ceramista, muralista y diseñador ecuatoriano, representa una de aquellas figuras inmersas en la representación del paisaje y en la modificación del mismo creando nuevas poéticas modernas ligadas no solo al ancestralismo tan en boga por los años de 1970, sino a una especie de prefiguración del *Land Art*, propone el crítico Cristóbal Zapata en su ponencia “El guardián de los signos: hábitats y murales de Eduardo Vega”. En este trabajo, su autor rescata los patrones ideológicos, metafísicos y ontológicos propios de la modernidad tardía –tan desacreditados por las teorías posmodernas– para aplicarlas a la mirada sobre este artista y hacerlos hablar poéticamente, a modo de diálogos cósmicos, tanto la obra cerámica mural como las producciones en su propia tierra de habitación. Su obra mural está íntimamente relacionada a los espacios, muros,

que va dejando la nueva arquitectura hotelera y otros lugares programados por la modernidad ligada al capitalismo producidos por el boom petrolero de esta década.

#### **Sección 4: Formas de circulación de las ideas modernas**

Por estas fechas, en particular las décadas de 1960 y 1970, varios fenómenos ponen de relieve el accionar moderno en Ecuador: el coleccionismo y la creación de galerías, el lanzamiento de manifiestos y salones, desde donde se crean las plataformas que propician la circulación y presencia de nuevos artistas que interpelarán el “tradicionalismo” provocado por el indigenismo aupado por instituciones como la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Al margen de éstas, Pamela Cevallos, artista y etnógrafa, posa su interés en el papel que jugó el “bróker cultural” Wilson Hallo, su exmujer María Inés González del Real y la Galería Siglo XX creada en Quito por ambos. Las dimensiones arte y antropología estudiadas por Cevallos en su ensayo “Bróker cultural y campo artístico: el caso de Wilson Hallo. . .”, permiten movilizar nuevas formas para comprender la relación de una presencia anterior precolombina llevada al presente, que incluyen, además, la visibilización y valoración del arte popular y el folklore en su relación con la producción, circulación y comercialización del arte moderno.

En contextos anteriores a los arriba señalados, hablamos de los años de 1930, la arquitectura como práctica profesional en América Latina había derivado de la formación de sus cultores en las escuelas de bellas artes y/o de las facultades o institutos de ingeniería. Poco a poco se iría independizando de sus matrices –y la presencia constante de técnicos foráneos- al crear escuelas y facultades propias formadas por arquitectos locales estudiados fuera, que responderían a la demanda de organización y planificación de nuestras ciudades en rápido crecimiento, la aparición de nuevas formas de desplazamiento o la necesidad de vivienda social. Hugo Ordóñez en su ponencia “Enseñanza de la arquitectura y producción arquitectónica en Quito 1939-1962”, realiza un gran esfuerzo por sintetizar los procesos político-educativos que llevan a la creación de la Escuela de Arquitectura (después Facultad) de la Universidad Central del Ecuador y cómo

este fenómeno estimula radicalmente la transformación de la praxis y legitimación de la arquitectura moderna en la ciudad.

Sin embargo, muchas de las obras de arte y los proyectos construidos o no durante la modernidad ecuatoriana y en otros países latinoamericanos, han carecido de valoración debido a la falta de un cuerpo legal que los proteja. Por ello, tanto el proceso (planos, bocetos o fotografías), como la obra final, han desaparecido, han sufrido irremediables deterioros o permanecen en el olvido. Shayarina Monard y Giada Lusardi presentan la ponencia “Los archivos institucionales y personales de arte y arquitectura: elementos de debate sobre la modernidad en Quito en la segunda mitad del siglo XX”, crucial no solo debido a que se abordan los móviles que les llevó a crear el *Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador en el siglo XX* (LIPADA), PUCE, y en él un repositorio físico y virtual de archivos rescatados, sino porque despliegan hábilmente las formas de uso de los mismos en pos de recuperar y valorar este período a través de la investigación interdisciplinar o la curaduría. Especial atención se ha dado a las formas de catalogación (y activación en el segundo caso) de dos archivos diferentes: el de arte de *La Galería* y el del arquitecto checo radicado en Quito, Karl Kohn.

Si lo anterior es una rémora evidente—la salvaguardia y estudio de archivos institucionales de artistas y arquitectos modernos- para el caso del Ecuador, no sucede lo mismo con otro rico material a nivel de Latino América relacionado a la creación y desarrollo de las bienales de arquitectura, material usualmente custodiado por las universidades, los colegios de arquitectura u otros centros especializados como el CEDODAL en Buenos Aires. María Rosa Zambrano en “Las bienales de arquitectura y la conformación de una cultura arquitectónica ‘latinoamericana’ en la década de 1970”, hace uso de estas ricas fuentes de información con el fin de estudiar el nacimiento, desarrollo y debate en torno a la concepción e impacto de las primeras bienales, de Sao Paulo, de Chile y de Quito, estudio que le permite determinar las motivaciones detrás de estas citas inmersas en un diálogo panamericano en las que, según Zambrano, destacan nociones

compartidas sobre *desarrollo, dependencia, industrialización e integración regional*.

Las bienales de arquitectura—así como las de arte—han sido espacios de confrontación y debate, exhibición de proyectos novedosos, introducción de técnicas y materiales nuevos, talleres, entre otros. Su resonancia se ha sentido no solo a través de la práctica urbano-arquitectónica posterior sino en los escritos críticos e informativos que aparecieron en destacadas revistas especializadas tanto nacionales como internacionales. Los países del Cono Sur, sobre todo, fueron pioneros en crear y mantener publicaciones periódicas de calidad. Es el caso de las chilenas *C.A. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* y *Auca*, o *Arquiteto* en Brasil. Fueron entonces las mejores y más eficaces plataformas de circulación de ideas, formas de construir y habitar...

Sin embargo, en paralelo a estas revistas canónicas que surgieron desde los espacios oficiales, existe otro grupo mucho menor en número pero tan valioso como el anterior. Se trata de las series de revistas estudiantiles que aunque de frágil materialidad y escasa continuidad, nos dice Patricia Méndez, fueron provocadoras, abrazaron las vanguardias. Sus ideas insurrectas nos permiten una visión más directa de los problemas y necesidades sentidas en los contenidos de una malla curricular o una pedagogía inapropiada. En el ensayo “Vanguardia periodística estudiantil: la cultura arquitectónica fuera del canon”, Méndez al revisar más de cuarenta títulos publicados en el Cono Sur, sugiere que este tipo de periodismo “anticipa la formación de una cultura arquitectónica regional y posiciona esta serie [de revistas estudiantiles] en una categoría editorial de vanguardia dentro de la prensa del siglo XX”.

Para finalizar agradezco el apoyo de las autoridades de la facultad, al equipo de colegas y estudiantes que facilitaron su buen desarrollo. Especial mención a Karina Rivera, compañera en las buenas y en las malas. Pero, sobretodo, a mis colegas ponentes que dieron forma y contenido a este sueño.

Turi, octubre de 2019

# **Sección 1: Reflexiones teóricas**

# **Towards a Theory of Space for the Americas**

---

Fernando Luiz Lara

---

**Fernando Luiz Lara** es profesor titular de la Universidad Federal de Minas Gerais y de la Universidad de Texas en Austin. Doctor por la Universidad de Michigan. Lara es autor de 8 libros y decenas de artículos en revistas académicas y profesionales, así como en los medios generales, escribiendo extensivamente sobre una variedad de cuestiones relativas al ambiente construido en América Latina. En 2015, el profesor Lara publicó en inglés, junto con Luis Carranza, el primer levantamiento integral de la arquitectura moderna en América Latina *Modern Architecture in Latin America, Art, Technology and Utopia*. Es miembro del Instituto Brasileño de Arquitectos y del DOCOMOMO; Lara también es crítico, investigador y educador. Desde 2014 actúa en el Laboratorio de Urbanismo Avanzado, una ONG dedicada a la creación de espacios públicos mejorados. Recientemente creó la plataforma *Nhamerica*, una iniciativa de divulgación de publicaciones bilingües dirigidas al continente americano.

Email: fernandoluzlara@gmail.com

---

## RESUMEN

**E**studiar el ambiente construido de las Américas es trabajar con una contradicción inherente. Mientras que nuestras disciplinas de arquitectura, diseño urbano, paisajismo y planificación comparten la creencia fundamental en el espacio como formador de sociedades, la mayoría de nuestro conocimiento viene de otro continente. Pensar las América Latina en sus contradicciones y complejidades es tarea fundamental para el entendimiento de nosotros mismos. Nosotros que siempre fuimos “otros”, exiliados de nuestra propia cultura y principalmente de nuestro propio espacio.

**Palabras clave:** teoría del espacio, América, arquitectura, diseño urbano, paisajismo, planificación urbana

---

Most Sacred Majesty: I have trustworthy reports of very extensive and rich provinces, and of powerful chiefs ruling over them... [I] ascertained that it lies eight or ten days' march from that town of Trujillo, or rather between fifty and sixty leagues. So wonderful are the reports about this particular province, that even allowing largely for exaggeration, it will exceed Mexico in riches, and equal it in the largeness of its towns and villages, the density of its population, and the policy of its inhabitants.

Hernan Cortez, 1526

How do we understand space in the Americas? To study the built environment of the Americas is to deal with an inherent contradiction. While our disciplines of architecture, urban history, cultural landscape, and urban planning share the fundamental belief that spaces matter; an overwhelming majority of our knowledge comes from another continent.

As reminded by Edward Said in the classic *Orientalism* of 1978, European culture developed narratives about all other societies on Earth and as a result established itself as the center of human knowledge. One could easily apply Said's orientalism to a certain "occidentalism" of the American continent and we shall ask what such narrative entails. According to the Eurocentric narrative, the Americas were a vastly continent empty of sophisticated cultures and ready to be conquered by superior knowledge of the self-proclaimed "old world". The adjective old here works much as Said's oriental; locating in the Americas a degree of infancy that required guidance, if not discipline. The first European traveler's account of sophisticated cities were buried under the convenient idea that the Americas were empty, ready to be cultured and cultivated.

To reflect on spatial history of the Americas is, unfortunately, to reflect on violence and exclusion. Starting with the issue of memory. The first Europeans to travel (and rape) this land like Francisco Pizarro or Hernan Cortez wrote about complex and wealthy cities much beyond the well-researched Cuzco and Tenochtitlan. Cities in the heart of the Amazon, cities in the Mississippi valley, cities by the island of Santa Catarina in southern Brazil. The ones who

came one century later to take possession of the land saw nothing and called the old explorers liars. Four hundred more years would pass before the remains of those great cities start to be unearthed. The early explorers awe was justified and their word vindicated, but the holocaust they provoked is made even more shocking. Ninety percent of the population died in the first century after the encounter, many by gunpowder but many more by viruses and bacteria. To picture the scope of this tragedy I ask the reader to do a quick mental exercise: list the 20 people you love the most in your life. Now chose one to survive with you, the other 19 will die soon of smallpox or influenza.

The agglomeration of people in space that we called cities were never emancipatory like in other places and times of our planetary urban history. Cities in the Americas were always spaces of exclusion, mostly before Columbus and certainly after 1492. We have a unique urban history, made more unique by the fact that we don't yet know much about it.

In April of 2017 I was in Lima for the meeting of the Latin American Studies Association - LASA. Visiting the Cathedral of Lima I saw a man of Andean descent telling school kids that the history of that place started on January of 1535 when Francisco Pizarro founded the Ciudad de los Reyes. The man who pronounced such problematic and incomplete statement was standing just a mile from pre-Columbian sites clearly visible in the fabric of Lima. Or perhaps I should say clearly invisible in the fabric of Lima.

The traditional Eurocentric narrative of our Limeño tourist guide has never been able to explain the occurrence of complex and sophisticated societies such as the Maya, the Aztec or the Inca, much less of the ones we know little about beyond thousand years old ruins and artifacts. When they come into the picture was only to prove the superiority of European mind and their "victory" despite being overwhelmingly outnumbered. This victory, we now know, was achieved by terrorism (kidnappings, targeted assassinations and, spectacular destruction of sacred structures) if you allow me to use a very current term. Moreover, recent research has shown that even areas like the Amazon or the Mississippi valley were not

only occupied but also extensively modified by its inhabitants for thousands of years before the encounter. We do have a history of erasure and obliteration, a process of exclusion so strong that it destroyed languages and narratives. It would be great to think that such exclusionary narratives are things of the past like in Jason Borge's discussion of Josephine Baker, but spatial inequalities have indeed survived well to this day.

Thus, the narrative of a modern Europe setting out to spread rationality to the rest of the planet has been long dismissed. In Mexico, historian Edmundo O'Gorman (who happened to be the brother of architect Juan O'Gorman) demonstrated 70 years ago that it was the encounter with the Americas that prompted European modernization and not the other way around. Using historical maps as the basis of his analysis, O'Gorman shows that Europe had never been central to World History before 1492, nor was in any way inevitably moving in that direction. Instead, equating the impact of the encounter 522 years ago with the drastic paradigm shift that would occur if we find life in another planet tomorrow, O'Gorman elaborates on how such ground-shifting event accelerated the protestant reformation (1517) and the works of Galilei and Kepler in the early 1600s.

Architecture as we know it was born from Leon Battista Alberti's idea of design as something separate from construction. In the Latin languages the concept of design is expressed by the words *proyecto*, *projeto*, or *progetto*, from the Latin *projetare*, meaning, to launch forward. Before Alberti, architecture was all about how to select the best design based on how we built in the past. After Alberti, architecture became about how we should build in the future. Intellectual concepts now mattered more than construction experience.

The Americas, as we know them, were invented when European scholars realized that Columbus had not arrived in India nor China, but instead had "discovered" a whole new world. As Edmundo O'Gorman taught us almost 70 years ago, it was the encounter with such alterity, or otherness, that forced the Europeans to rethink their entire ontology, therefore triggering the forces of modernization.

---

Interestingly enough, only two decades separate the publication of Alberti's *De Re Aedificatoria* (1471) and the arrival of Europeans in the American continent (1492). Architecture as a projection of a modern future, separated from construction, and ushering the power of abstraction to conquer the entire planet is both the ultimate tool and the ultimate result of those two major events.

To envision why the encounter with the Americas is so relevant just follow the comparison proposed by O'Gorman: the encounter of 1492 is equivalent to one of our NASA probes finding life in another planet. We would be forced to rethink everything we believe about ourselves. Umberto Eco wrote a magnificent novel about how Aristotle's writings, preserved by Muslim scholars, had the power to challenge the religious philosophy of nominalism in the 14th century by freeing the relationship between objects and their representations in language.

The Florentine renaissance of the late 15th century begs to be understood in the context of such forces battling for prominence. Brunelleschi, Alberti and Galileo were soldiers in a knowledge war still being fought. No wonder that Girolamo Savonarola burned paintings and books in 1495, and Galileo was sentenced by the inquisition as late as 1611. The realization that Columbus and Vespucci had sailed around the unknown was the indisputable argument that settled the war on the side of rational thought, empirical observation, and abstraction.

Following the important works of O'Gorman, Eduardo Dussel, Rodolfo Kusch, and Roberto Fernandez we realize that it was here, in the Americas, that architecture's power of abstraction was first tested. This American laboratory (Fernandez, 1998) inaugurated in the early 16th century, gave us the processes by which a specific thread of knowledge carefully crafted from multiple roots (a.k.a. Western Civilization) became dominant in this little planet of ours.

More important and much more challenging than acknowledging our Eurocentric roots is the task of reconstructing the immense amount of knowledge lost in the bonfires or the smallpox

---

devastation that followed the encounter. Indeed, our continent has a unique synthesis of spatial knowledge. Isolated for 15,000 years, our traditional societies developed in synergy with our spaces.

In “The Great Divide” Peter Watson tells us about the Americas as a continent with a more dramatic and unpredictable weather system. Tornados in the plains, tropical storms in the valleys and earthquakes in the mountain induced a different kind of relationship between mankind and its place. The uttermost respect that early Americans have for nature comes from this unique relationship. Watson doesn’t go there (the book itself can be quite Eurocentric at times) but isn’t such respect exactly what we need in times of climate change? Will we wait until this relationship is again imposed on us by fear of stronger storms and longer droughts or could we be smart, learn from our own predecessors, and write a new contract between our species and all other living creatures?

Another popular classic, written by Charles Mann and conspicuously titled 1491, dismantles the idea of the Americas as empty territory. Citing new research over and over, Mann shows how significantly the original inhabitants had transformed the region, and the extent of the devastation after the encounter of 1492.

Five centuries ago those traditional processes of inhabitation were tragically disrupted by the arrival of European conquerors. To facilitate the colonization efforts millions of Africans were enslaved and forced to work here, followed by Asians, Middle Easterners and Central Europeans that found refuge and a new life here. Each one of those diverse cultures brought their unique spatial knowledge to the Americas. We know a lot about the German houses of the Midwest, the French city of New Orleans, the Spanish grid of Antigua and the Portuguese meandering of Ouro Preto. We know much less about our Native American, African or Middle Easterner architectural heritages and such is an urgent task in front of us.

We know very little about how the Americas were before the arrival of the Europeans in 1492 but we know enough (and we learn more and more each day) to understand that it was no utopia, no paradise on earth (Cardinal-Pett, 2015). The two most advanced pre-Columbian societies, the Inca empire in the

---

Andes and the Aztec empire in the central valley of Mexico were exceedingly stratified, with an army of peasants serving a small military and clerical elite. It indeed did not change with the arrival of European Christians. Much to the contrary, the Spanish *conquistadores* replaced the very top of those stratified societies and put everybody else to work for them. In an effort to organize the colonial settlements, the king of Spain in 1572, Felipe II, decreed the famous Law of the Indies. Among the 148 articles that organized the Spanish bureaucracy in the Americas there were several that dictated how cities should be designed and built. One amongst those are of ultimate importance to us. While several articles talk about converting the natives and treating them well, article 137 explicitly says that:

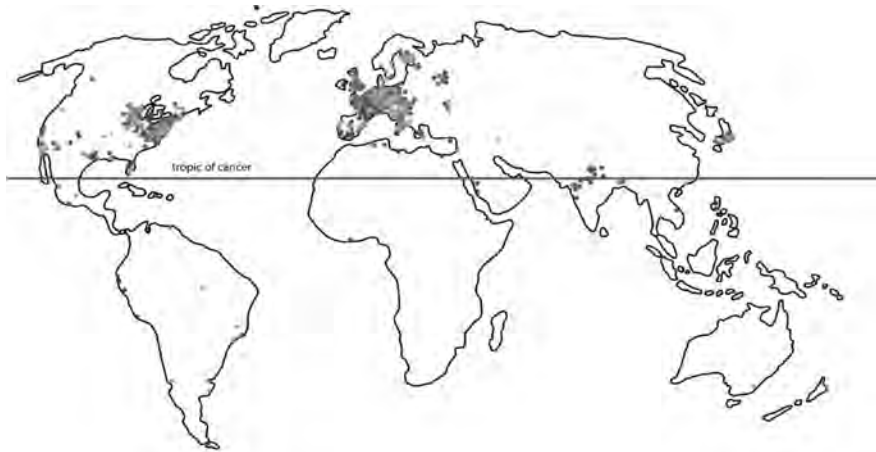
while the town is being completed, the settlers should try, inasmuch as this is possible, to avoid communication and traffic with the Indians, or going to their towns, or amusing themselves or spilling themselves on the ground [sensual pleasures?]; nor [should the settlers] allow the Indians to enter within the confines of the town until it is built and its defenses ready and houses built so that when the Indians see them they will be struck with admiration and will understand that the Spaniards are there to settle permanently and not temporarily. They [the Spaniards] should be so feared that they [the Indians] will not dare offend them, but they will respect them and desire their friendship (Lejeune, 2005).

Such was the beginning of town planning in the Americas: a city to exclude and to induce respect by fear is very different from a city to make people free. Since the early 16<sup>th</sup> century such was the rule: a city as a machine to exclude. The move from colonial rule to independence did little to change that in the 19<sup>th</sup> century, except for small rural communities in the northern United States where there was a significant level of inclusion by homogeneity, meaning everybody not conforming to WASP characteristics was therefore expelled or shunned into oblivion. For the large metropolitan areas exploding with urban growth, the rule was an urbanization of exclusion that concentrated wealth and power in the hands of a few, from New York to Buenos Aires, from San Francisco to Lima.

Here we get to our own narrative of modernization. Arturo Escobar reminds us that we cannot discuss modernization without discussing colonization. The process of turning land and people into monetized commodities was only possible because histories were erased, symbolic barriers raised and exclusions naturalized.

A decade ago, bothered by the disappearance of Latin America from the scholarship on Modern Architecture, I drew a map plotting each building mentioned in the four main survey books available in English: Frampton, Scully, Curtis and Kostof.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fernando Lara, Editor's Note. *In Platform – Inhabiting the Americas* (Austin: UT School of Architecture, Spring 2015).



**Illustration 1:** Map of Latin America where points are shown with Modern Architecture texts.

The result, as you all can see, is so explicit I need to call it pornographic. The concentration of buildings in the North Atlantic is no coincidence. Historical narratives have always followed military victories and NATO is the dominant power of our times. In a previous publication I believe I coined the term Natocentric to describe such concentration of knowledge at the expense of the whole world.

As my friend Felipe Hernandez wrote recently, Latin American cities suffer from systemic as well as collateral marginalization.

Although it is generally assumed that marginal urbanization is a twentieth-century phenomenon, it has been ubiquitous since the foundation of Latin American cities in the sixteenth century. The phenomenon became more complex and extensive during the second half of the twentieth century, but it is important to understand its longevity. Indeed, it is difficult to approach the study of Latin American cities, historically and in the present, without the notion that marginality has always been an inherent part of them. The conditions of marginality and the extension of informal development that we see today in most cities throughout the continent are a magnified expression of the conditions of urban growth initiated by the Spanish and Portuguese with their segregationist approach to urban planning and design during the colonial period.<sup>2</sup>

At the University of Texas at Austin I had the privilege of teaching a course to the freshmen cohort called Latin Urbis. In my lectures I went over 600 years of urban history in the Americas, looking at cities specificities but also at their similarities. Among so many of those invisible similarities is the orthogonal grid that was first brought to the Americas by Spanish, soon to be made into law by the Ley de Indias that Felipe II ordered in 1572. The same grid that now organizes most of the US west of Appalachia, credited to Jefferson but actually running much deeper into Roman axis cardos and decumanos. Facing such overwhelming expansion of space in front of them, both our British and Spanish ancestors used exactly the same spatial strategy to control and tame nature, an attitude that could summarize the history of the Americas after 1492. And what is the grid of the Ley de Indias if not an instrument of control, with Spanish descendants allowed to live inside and natives excluded to the outskirts, regulated by a different geometry as well as by a different set of laws. Formal and informal, the dichotomy that define the Latin American cities of today, started here, if not before.

<sup>2</sup> Felipe Hernández, "Introduction. Locating Marginality in Latin American Cities". In *Marginal Urbanisms*, Felipe Hernández and Axel Becerra (eds.). (Cambridge: Cambridge Scholarly Papers, 2017), página citada.

More recently, in the first half of the 20<sup>th</sup> century, modern architectures in the US, Mexico and Brazil have been extremely influential throughout the world. Our literature, more Natocentric than ever has not yet fully explored those cross-contaminations. The large majority of the histories of modern architecture in the Americas

have been written as if they were branches of European avant-garde across the Atlantic. There is no doubt about the European root of modernism, nor about the importance of the Old Continent in our urban traditions, but to look at those relationships as a tree, with a main trunk and secondary branches is just not intellectually honest anymore. Decades after Michael Foucault and Roland Barthes (indeed Europeans) we should all be aware that knowledge is much more rhizomatic, with shared interconnected roots that sprout differently according to the changing conditions of the territory.

And yet we need new words to describe and discuss our own spaces. The Eurocentric vocabulary in English, French or even Spanish is not enough. As reminded by Walter Mignolo:

to find one's own way one cannot depend of the words of the master; one has to delink and disobey. Delinking and disobeying here means avoiding the trap of colonial differences, and has nothing to do with the rebellious artistic and intellectual acts that we are used to hearing about in European history. In the history of Europe reactions against the past are part of the idea of progress and of dialectical movement. In the non-European world it is a matter of delinking from dialectics and turning to analectics (Dussel).<sup>3</sup>

The analectic process developed by Enrique Dussel would be the opposite of the Eurocentric orientalism discussed by Edward Said. In the traditional process of alterity made classic by Said, one's concepts are projected into the other to define it as an alterity (therefore defining thyself). In Dussel's analectics, the exercise of empathy brings the other into thyself. We have done that with our European knowledge base (empathy going much beyond and becoming infatuation), and now we need to empathize with our own spaces, our own words, our own idiosyncrasies.

To overcome centuries of Eurocentrism will require a tremendous effort, but we nonetheless have such responsibility: to look at the built environment of the Americas with our own analectic lenses.

Such is our challenge.

<sup>3</sup> Walter Mignolo, "Yes we Can". In *¿Can Non- Europeans Think?*, ed. Hamid Dabashi (London: Zed Books Ltd, 2015)

- Cardinal-Pett, Clare. *A History of Architecture and Urbanism in the Americas*. New York: Routledge, 2016.
- Dussel, Enrique. *The Invention of the Americas: Eclipse of the Other and the Myth of Modernity*. Michael D. Barber (Trad.). New York: Continuum Intl Pub Group, 1995.
- Escobar, Arturo. *Encountering Development: The Making and Unmaking of the Third World*. With a New preface by the author edition. Princeton University Press, 2011.
- Fernandez, Roberto. *Laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, EL. Madrid: Biblioteca Nueva, 1997.
- Hernandez, Felipe. "Introduction. Locating Marginality in Latin American Cities". In *Marginal Urbanisms*, Felipe Hernández and Axel Becerra (eds.). Cambridge: Cambridge Scholarly Papers, 2017.
- Kusch, Rodolfo. *Geocultura Del Hombre Americano*. Colección Estudios Latinoamericanos 18. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1976.
- Lara, Fernando. "Editor's Note". In *Platform – Inhabiting the Americas*. Austin: UT School of Architecture, Spring 2015.
- \_\_\_\_\_. "Urbis Americana: Thoughts on our shared (and exclusionary) traditions", preface of *Urban Latin America: Images, Words, Flows and the Built Environment*, Freire-Medeiros & O'Donnel (eds.). New York: Routledge, 2018.
- Lejeune, Jean-Francois (ed). *Cruelty and Utopia: Cities and Landscapes of Latin America*. New York: Princeton Architectural Press, 2005.
- Mann, Charles C. *1491: New Revelations of the Americas Before Columbus*. New York: Vintage, 2006.
- Mignolo, Walter. "Yes we Can", In *¿Can Non-Europeans Think?*, Hamid Dabashi (ed.). London: Zed Books Ltd., 2015.
- O'Gorman, Edmundo. *The Invention of America: An Inquiry into the Historical Nature of the New World and the Meaning of its History*. Bloomington: University of Indiana Press, 1961.
- Said, Edward W. *Introduction to Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- Watson, Peter. *The Great Divide: Nature and Human Nature in the Old World and the New*. London: Harper, 2012.
-



# Latinoamérica en la historiografía moderna<sup>1</sup>

---

Ana Esteban-Maluenda

---

### **Ana Esteban-Maluenda**

Universidad Politécnica de Madrid

Profesora titular en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Arquitecta y doctora Summa Cum Laude en Teoría e Historia de la Arquitectura (UPM, 2008); Premio Extraordinario de tesis doctorales de la UPM y Mención especial en los XXII premios en Urbanismo, Arquitectura y Obra Pública por su tesis doctoral *La modernidad importada. Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Dicta clases en el Departamento de Composición Arquitectónica (DAC) y ejerce la secretaría académica desde 2011.

Basados en las líneas de investigación ‘Arquitectura y su difusión en el siglo XX’ e ‘Intercambios en la arquitectura moderna iberoamericana’, ha publicado numerosos artículos y capítulos de libros en España, Portugal, Italia, Reino Unido, Estados Unidos, Japón, Brasil, Colombia, Argentina y Chile. Miembro de comités científicos en congresos internacionales de la esfera iberoamericana; fue coordinadora científica del I Encuentro internacional ‘Rutas ibero-americanas’, celebrado en la UPM en 2015.

Email: [ana.esteban.maluenda@upm.es](mailto:ana.esteban.maluenda@upm.es)

---

## RESUMEN

**C**uando se habla de la historiografía moderna ‘canónica’, suele comentarse la ausencia —o poca presencia— de la arquitectura latinoamericana en la misma. También se suele criticar a esas primeras historias que, a menudo, consideraron la producción de la región como una mera ramificación o prolongación de la europea o norteamericana, aunque adaptada al clima y a la cultura de estos países.

La intención de este texto es revisar con detalle no sólo *lo que se publicó* sobre la arquitectura moderna latinoamericana en las diversas historias, sino, sobre todo, *cuándo apareció*, de manera que cobra suma importancia el estudio de las distintas ediciones de los libros. A través de dicho recorrido, analizaremos la imagen que se ofreció sobre la Latinoamérica moderna en los textos más divulgados y conocidos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. Sin duda, encontraremos algunas sorpresas.

**Palabras clave:** arquitectura moderna, historiografía, arquitectura latinoamericana, Nikolaus Pevsner, Leonardo Benovolò, Henry-Russell Hitchcock, William Curtis, Kenneth Frampton.

<sup>1</sup> Este trabajo es una revisión del epílogo del libro Ana Esteban Maluenda, (ed.), *Arquitectura moderna en Latinoamérica* (Barcelona: Reverté, 2016). Se han añadido datos y algún texto que no figuraba en el original, pero ha habido que eliminar numerosas citas textuales para adaptarlo al formato de esta publicación. Para una información más detallada sobre el tema, véase el trabajo inicial.

## Introducción

En 1950, Bruno Zevi publicó *Arquitectura e historiografía*,<sup>2</sup> un libro en el que el autor italiano presentaba los movimientos arquitectónicos como un resultado tanto de su tiempo como de la historia que los precedía. Además, Zevi defendía que la historiografía había resultado definitiva en la evolución y desarrollo de la arquitectura moderna: “Las relaciones entre arquitectura e historiografía mantienen un coloquio incesante y una colaboración tan sistemática que hace que sea imposible seguir el desarrollo ya secular del movimiento moderno sin tener en cuenta la presencia y las presiones de la historiografía”.<sup>3</sup>

Efectivamente, durante muchos años la historia de la arquitectura moderna fue la que construyó la historiografía ‘canónica’ escrita desde Europa y los Estados Unidos de América. Hicieron falta décadas para que se elaborasen textos de otras procedencias o para que se escribiesen historias en las que se estableciese que la producción moderna no se reducía a lo construido en ambas regiones, sino que abarcaba muchas otras del planisferio. Es el caso de la arquitectura moderna latinoamericana que, a pesar de su desarrollo y de su indudable calidad, tardó muchos años en mostrarse equiparada a la de estos dos grandes nodos. En las últimas décadas los estudios sobre este tema han crecido exponencialmente, en buena medida gracias al propio ámbito latinoamericano, donde se están produciendo trabajos específicos de gran calidad a través de los cuales se van desgranando aspectos poco estudiados, incluso desconocidos, sobre el devenir de dicha arquitectura. Sin embargo, sus conclusiones, que ahora se nos muestran como obvias y claras, no podrían haberse obtenido en los años iniciales de difusión del Movimiento Moderno.

### Comienzos contradictorios

Los primeros autores que se plantearon estudiar el funcionalismo moderno eran personajes muy cercanos o afines a los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM). Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, Alberto Sartoris, Nikolaus Pevsner y Sigfried Giedion, más como críticos que como historiadores,

<sup>2</sup> Bruno Zevi, *Architettura e storiografia* (Milán: Libreria Editrice Tamburini, 1950); versión en español: *Arquitectura e historiografía* (Buenos Aires: Víctor Leru, 1958).

<sup>3</sup> *Ibid.*, versión en español, 10.

se propusieron describir ese nuevo movimiento que ellos mismos estaban experimentando; y apenas contaron lo que conocían, lo que generó importantes lagunas en sus libros sobre la arquitectura moderna, algo que intentaron solventar en sucesivas ediciones.

En Europa, la arquitectura moderna hizo su aparición en las primeras décadas del siglo XX y su consolidación mundial llegó con la exposición celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) en 1932, titulada 'Modern Architecture: International Exhibition'. Sin embargo, la 'internacionalidad' que pregona el título no se reflejaba en los contenidos de la exposición, que se limitaba a mostrar obras de unos cuantos arquitectos, todos europeos o estadounidenses<sup>4</sup> (Ilustraciones 1 y 6).

<sup>4</sup> Véase Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *Modern Architecture: International Exhibition* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1932).

<sup>5</sup> Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922* (Nueva York: Norton, 1932); versión española: *El estilo Internacional: arquitectura desde 1922* (Murcia: Coaat, 1984).

<sup>6</sup> María Teresa Muñoz, "Prólogo", en *Ibid.*, versión española, 10.

La situación no mejoró en el libro *The International Style*, que Hitchcock y Johnson prepararon prácticamente en paralelo a la exposición.<sup>5</sup> Después de esa especie de "manual de consejos para proyectar" que era la primera parte<sup>6</sup>, los autores aumentaron sensiblemente el abanico de arquitectos incluidos en el catálogo y, con ellos, las nacionalidades, aunque no incluyeron ningún latinoamericano.



**Ilustración 1:** Portadas de las tres publicaciones de 1932 que se dedicaron a la arquitectura moderna. De izquierda a derecha: catálogo de la exposición *Modern Architecture*, de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson; *The International Style: Architecture since 1922*, de los mismos autores; y *Gli elementi dell'architettura funzionale*, de Alberto Sartoris.

Sin embargo, en el mismo año de 1932, el italiano Alberto Sartoris publicaba *Gli elementi dell'architettura funzionale*,<sup>7</sup> un libro relativamente parecido al de Hitchcock y Johnson en su estructura, pero significativamente distinto en cuanto a la procedencia de sus 'modelos' y al grado de repercusión que obtuvo. Tras una primera parte dedicada a describir lo que él consideraba que eran los 'elementos' que debía tener una arquitectura funcional (Hitchcock y Johnson hablaban de 'principios'), el libro se volcaba en la imagen de la nueva arquitectura y construía un panorama visual a base de fotografías de una serie de edificios seleccionados como referencia.

A diferencia de los autores estadounidenses, Sartoris no limitó su visión a Europa y Norteamérica, sino que incluyó otros ejemplos situados en países más lejanos, como Persia, Japón y Brasil. Tres años más tarde, veía la luz una segunda edición "*interamente rifatta* (rehecha)" del libro,<sup>8</sup> en la que Sartoris añadió nuevos ejemplos de otros dos países latinoamericanos: Argentina y Uruguay. En la tercera y última edición revisada, que se publicó en 1941, Sartoris siguió aumentando los casos latinoamericanos a Chile, Cuba, México y Venezuela. En definitiva, aunque una parte significativa de los ejemplos latinoamericanos que publicó Alberto Sartoris habían sido construidos por arquitectos foráneos, adelantó un panorama de la región nada despreciable. De hecho, el interés que mostró por la arquitectura latinoamericana en *Gli elementi* lo continuaría en la *Encyclopedie de l'architecture nouvelle: ordre et climat américains*,<sup>9</sup> donde equipararía la producción del sur a la del norte del continente americano.

### Ausencias corregidas

Cuatro años después de la aparición de estos tres volúmenes, Nikolaus Pevsner publicó en Londres otro libro fundamental: *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*.<sup>10</sup> En él, Pevsner exploraba los orígenes de la arquitectura moderna hasta la creación de uno de sus primeros hitos: la fábrica Fagus (1911), obra de Walter Gropius y Adolf Meyer. Pevsner presentaba ese 'movimiento moderno' como una especie de saga, caracterizada por el

<sup>7</sup> Alberto Sartoris, *Gli elementi della architettura funzionale* (Milán: Ulrico Hoepli, 1932).

<sup>8</sup> Alberto Sartoris, *Gli elementi della architettura funzionale*, 2.a ed. revisada y ampliada (Milán: Ulrico Hoepli, 1935).

<sup>9</sup> Alberto Sartoris, *Encyclopedie de l'architecture nouvelle: ordre et climat américains* (Milán: Ulrico Hoepli, 1954).

<sup>10</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius* (Londres: Faber & Faber, 1936).

rechazo del historicismo y por su compromiso moral con la calidad del proyecto arquitectónico, que era en lo que se apoyaba el verdadero estilo racional del siglo XX. A pesar del avance que había supuesto la ampliación del marco moderno que había hecho Sartoris en las dos primeras ediciones de *Gli elementi*, en *Pioneers* Pevsner no incluyó mención alguna a la arquitectura latinoamericana. Tampoco introdujo grandes cambios en la segunda edición que publicó en inglés (1949) –salvo en el título, que pasó de *movement* a *design*–, pero incorporó algunas ilustraciones y mejoró errores en el texto.<sup>11</sup> Cuando a mediados de los años 1950 se acometió la labor de preparar la primera edición en español, ya habían aparecido muchos artículos, y alguna que otra historia de la arquitectura moderna, donde se incluían breves esbozos sobre la arquitectura latinoamericana.<sup>12</sup> Pese a ello, Pevsner no hizo modificación alguna en el texto. Sin embargo, en el prólogo añadido a esta edición en español sí mencionaba algunas de las obras aparecidas en el panorama internacional desde la publicación del original en inglés. Lo sorprendente es que, aunque se trataba de una traducción publicada en Argentina, Pevsner no hizo mención alguna a la arquitectura latinoamericana.<sup>13</sup> (Ilustración 2)

Casi mejor, porque cuando lo hizo, su opinión no fue muy positiva. En una tirada especial de la quinta edición de su libro *An Outline of European Architecture* (1942), Pevsner incluyó un nuevo capítulo dedicado a la producción moderna entre 1918 y mediados del siglo XX.<sup>14</sup> En ese capítulo, Pevsner expresaba su opinión –escueta, pero demoledora– sobre la arquitectura latinoamericana. Las afirmaciones que hace no sólo son inexactas, sino que la inclemencia con que las arroja hace pensar que Pevsner pudiese tener una especial prevención contra la arquitectura latinoamericana o, al menos, contra la brasileña, que en realidad es la única que menciona.<sup>15</sup> Como ejemplos de la “frivolidad” brasileña, Pevsner citaba la iglesia de San Francisco en el lago de Pampulha, de Oscar Niemeyer, y el conjunto de Pedregulho en Río de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy. El culpable de la ‘irracionalidad’ brasileña era Le Corbusier:

<sup>11</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*, 2.a ed. revisada (Nueva York: Museum of Modern Art, 1949).

<sup>12</sup> Un ejemplo relevante es la *Storia dell'architettura moderna* (1950) de Bruno Zevi. Más importante aún para nuestro relato es la gran muestra *Latin American Architecture since 1945*, que se celebró en el MoMA en 1955, comisariada también por Hitchcock. Sobre ambos casos se hablará más adelante.

<sup>13</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius* (Buenos Aires: Infinito, 1958).

<sup>14</sup> Nikolaus Pevsner, “From the End of the First World War to the Present Day”. En *An Outline of European Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1957); versión en español: *Esquema de la arquitectura europea* (Buenos Aires: Infinito, 1957); posteriormente se publicó como *Breve historia de la arquitectura europea* (Madrid: Alianza Editorial, 1994).

<sup>15</sup> *Ibid.*, edición 1994, 363.

En 1937 se requirió el asesoramiento de Le Corbusier para construir en Río de Janeiro la nueva sede del Ministerio de Educación, y es posible que esta visita a Brasil sirviera para que aflorasen los rasgos irracionales de su carácter, que luego transmitiría con irreflexivo entusiasmo a sus jóvenes admiradores. Sea como fuere, el estilo de los edificios de Le Corbusier cambió por completo después de aquel viaje, y la capilla de Peregrinación de Ronchamp (1950-1955), a corta distancia de Besançon, es el monumento más discutido del nuevo irracionalismo.<sup>16</sup>

Resulta llamativo que Pevsner no matizase este tipo de comentarios con el tiempo, ni siquiera en la segunda edición del libro en español (1968), para cuya revisión pidió ayuda a Francisco Bullrich.<sup>17</sup> Sabemos que Pevsner había visitado a Bullrich en Argentina,<sup>18</sup> lo que nos conduce a pensar que conocía lo suficiente sobre la arquitectura latinoamericana como para considerar que en toda la región no gobernaba la ‘irracionalidad’. Así, su comentario cada vez se nos presenta más conscientemente orientado sólo al caso brasileño.

Por eso sorprenden los comentarios que abundan sobre que Pevsner –junto con Zevi, un historiador bien distinto– fue uno de los promotores de la idea de un ‘estilo moderno latinoamericano’ exuberante o irracional, cuando lo que hizo fue limitarse a criticar a Le Corbusier y sus discípulos brasileños.<sup>19</sup> También llama la atención que a menudo Pevsner aparezca –de nuevo emparejado con Zevi– como instigador de la idea de que la arquitectura moderna latinoamericana era una corriente meramente derivada del movimiento europeo, cuando lo que dijo fue sutilmente distinto: que Le Corbusier había transmitido con un “irreflexivo entusiasmo” los rasgos irracionales de su carácter a los “jóvenes” con los que trabajó en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud (1937); unos rasgos que, según Pevsner, ‘afloraron’ en esa visita y que provocaron en el maestro europeo un cambio radical en su arquitectura tras su paso por Río de Janeiro. En nuestra opinión, Pevsner no deja nada claro en ese párrafo quién influyó más en quién.

<sup>16</sup> *Ibíd.*

<sup>17</sup> Pevsner, *Esquema*, 2.a ed. revisada (Buenos Aires: Infinito, 1968). Francisco Bullrich publicaría poco después su libro *New Directions in Latin American Architecture* (Nueva York: Braziller, 1969); versión española: *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1969); este libro resultaría fundamental para lograr un nuevo entendimiento de la arquitectura de la región.

<sup>18</sup> Pevsner, *Esquema*, edición 1968, 9.

<sup>19</sup> Según Patricio del Real: “esos historiadores [Zevi y Pevsner] posibilitaron la idea de un estilo ‘latinoamericano’ exuberante o irracional que podría contaminar la arquitectura moderna ‘occidental’ si llegara a ser demasiado influyente”. En *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*, ed. por Barry Bergdoll y otros (eds.) (Nueva York: Museum of Modern Art, 2015), 296.

Esta ambigüedad que Pevsner mantuvo en sucesivas ediciones de *An Outline* sigue presente en la que sería la siguiente edición, sustancialmente revisada, de *Pioneers*.<sup>20</sup> En ella se incluyó un nuevo párrafo final que ofrece un esbozo de lo que había ocurrido desde 1914, que, según Pevsner, había supuesto el triunfo definitivo del estilo de Gropius y los demás pioneros. Sin embargo, señala un pequeño intervalo en esa modernidad 'pura', del cual hace responsables a "Le Corbusier (con recientes obras como la capilla de Ronchamp) y los brasileños".<sup>21</sup> Pevsner tampoco expresa aquí la influencia de unos sobre otros, sino que los sitúa a la par:

[...] el Le Corbusier tardío y las acrobacias estructurales de los brasileños, y de todos aquellos que los imitan o se inspiran en ellos, son intentos para satisfacer la sed de los arquitectos por una expresión individual, la sed del público por lo sorprendente y fantástico, y por una evasión fuera de la realidad hacía un mundo mágico.<sup>22</sup>

<sup>20</sup> Pevsner, *Pioneers* (Harmondsworth: Penguin, 1960); versión española: *Pioneros* (Buenos Aires: Infinito, 1963).

<sup>21</sup> *Ibid.*, versión española, 228

<sup>22</sup> *Ibid.*, 228-229.



**Ilustración 2:** Portadas de los dos libros de Nikolaus Pevsner y el de Sigfried Giedion. De izquierda a derecha: *Pioneers of the Modern Movement*, *An Outline of European Architecture* (1936), *An Outline of European Architecture* (1942) y *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (1941)

Mientras Pevsner preparaba las sucesivas revisiones de los dos libros citados, ya habían aparecido otras historias dedicadas al Movimiento Moderno. La primera fue *Space, Time and Architecture*, de Sigfried Giedion.<sup>23</sup> En esta publicación, Giedion ampliaba la visión de Pevsner en dos sentidos. Por una parte, introducía la idea de que la ingeniería había constituido una base fundamental para el establecimiento de una ‘nueva tradición’; y por otra, prolongaba el periodo de estudio hasta 1940. Pero Giedion sí se parecía a Pevsner en otras cuestiones, como en el alegato selectivo a favor de la causa canónica moderna, un carácter que no perdió a pesar de las sucesivas reediciones. Cabe señalar que la quinta edición (1967) presenta notables diferencias con la primera, de la que la separan veintiséis años, años en los que la arquitectura moderna produjo algunas de sus obras más notables. Muchas de ellas quedaron reflejadas en las sucesivas revisiones y, así, en esa quinta edición sí pueden localizarse algunas leves referencias a arquitectos, edificios y ciudades latinoamericanas.<sup>24</sup>

Sin embargo, donde aparece un mayor número de referencias es en el capítulo dedicado a la arquitectura de los años 1960, que Giedion añadió al principio de la cuarta edición (1962). En esta, el autor dejaba claro que para él la situación había cambiado. La evolución de la arquitectura contemporánea era algo global, que no se reducía al ámbito europeo. Además, las condiciones de cada país o región estaban aportando condiciones particulares y favorables para su desarrollo “a este adentrarse en los elementos cósmicos y terrestres de una región lo he llamado en otro sitio ‘nuevo regionalismo’. La concepción espacial y los medios de expresión contemporáneos pueden reabrir un dialogo con estos elementos inmutables”.<sup>25</sup>

Como ejemplos de este “nuevo regionalismo”, Giedion menciona arquitecturas desarrolladas en latitudes tan diversas como el Próximo y el Lejano Oriente, Finlandia y Brasil.<sup>26</sup> Poco más adelante, Giedion hace una breve mención a Brasilia, recién inaugurada, de la que apenas describe la disposición de los edificios públicos en la Plaza de los Tres Poderes. Curiosamente, el resto de obras construidas en Latinoamérica que se citan son

<sup>23</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941).

<sup>24</sup> *Ibid.*, 560, 569, 673 y 670, respectivamente.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 21.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 22.

de arquitectos extranjeros, afincados o no en la región, como Félix Candela, José Luis Sert y Mies van de Rohe. Pero nada de esto aparecía en las primeras ediciones, ni siquiera las dos mínimas referencias que hace a Buenos Aires y Río de Janeiro en relación a dos proyectos urbanos del año 1929 que Le Corbusier nunca llegó a materializar.<sup>27</sup>

Así pues, tampoco se puede afirmar que fuese Giedion el primero en incluir la arquitectura latinoamericana en su historia, porque a lo ‘genuinamente latinoamericano’ le dedicó muy poco espacio y porque habrían de pasar más de veinte años desde la primera edición para que incorporase esas simples menciones que se han enumerado.

Sin embargo, pese a que cuando publicó su edición revisada de 1962 ya habían aparecido los “encendidos” comentarios de Pevsner, no siguió en modo alguno la línea de pensamiento de éste. Lo que resulta llamativo es que en esa edición de 1962 Giedion no dedicase más espacio a la arquitectura brasileña, dado que pocos años antes había escrito el prólogo de la *Historia de la arquitectura moderna brasileña* elaborada por Henrique Mindlin.<sup>28</sup> El texto de Giedion (anterior a los comentarios de Pevsner) resulta muy positivo y esperanzador y cita Finlandia y Brasil como nuevos nodos creativos de la modernidad, desde los que también se desarrolla y expande la nueva arquitectura.<sup>29</sup> Pero pronto retoma la idea de la importancia que tuvo la asesoría de Le Corbusier en el supuesto arranque de la arquitectura moderna brasileña.

Eso mismo es lo que sostiene Mindlin en su texto, hasta el punto de que Giedion repite literalmente la expresión ‘grupo de jóvenes arquitectos’, usada por Mindlin en su ensayo introductorio: “Le Corbusier [...] vino a Río, y durante casi un mes vivió en estrecha relación con el grupo de jóvenes arquitectos [encargados del proyecto del Ministerio de Educación y Salud], estudiando las alternativas que éstos le sugerían”.<sup>30</sup> Como ya se ha comentado, precisamente ese mismo calificativo –‘jóvenes’– es el que volvería a utilizar Pevsner para describir a este mismo grupo de arquitectos.

<sup>27</sup> *Ibíd.*, 19, 25, 27, 30, 590, 795, 797 y 818.

<sup>28</sup> El libro de Mindlin se publicó en 1956, simultáneamente en inglés, francés y alemán: *Modern Architecture in Brazil* (Río de Janeiro y Ámsterdam: Colibris); *L'architecture moderne au Brésil* (París: Vincent, Fréal et Cie.); *Neues Bauen in Brasilien* (Múnich: Callwey). Curiosamente, la versión en portugués sólo apareció en 1999: *Arquitetura moderna no Brasil* (Río de Janeiro: Aeroplano).

<sup>29</sup> Sigfried Giedion, “Brazil and Contemporary Architecture”. En *Modern Architecture in Brazil*, Henrique E. Mindlin (ed.). (París: Vincent, Fréal et Cie; 1956).

<sup>30</sup> Mindlin, *Modern Architecture*, 5.

Si todo esto no es una feliz y divertida coincidencia, podría llevarnos a pensar que la idea de que Le Corbusier fue el que iluminó a los brasileños no surgió realmente de Pevsner en 1957, sino que éste la pudo haber leído en el prólogo de Giedion de 1956, que reproducía exactamente lo que decía Mindlin. Es decir: que la idea de que Le Corbusier fue el mago que introdujo la modernidad en Brasil pudo no haber surgido de los historiadores europeos, sino precisamente de los brasileños.

### Primeras menciones en primeras ediciones

Siguiendo revisiones y reediciones de libros, nos hemos adelantado a la publicación de la primera edición (1950) de la *Storia dell'architettura moderna* de Bruno Zevi.<sup>31</sup> La ausencia de referencias a arquitecturas modernas fuera de los cánones establecidos en las primeras historias fue una de las razones que llevaron a Zevi a preparar su propia versión.<sup>32</sup> El italiano proponía una historia de la arquitectura “que no olvidaba sus relaciones con la política y muy amplia en cuanto al abanico de edificios considerados”,<sup>33</sup> y encontraba que su valor espacial era la categoría principal que se debía tener en cuenta. El propósito de Zevi era romper con la metodología que habían utilizado Pevsner y Giedion, y así acabar con el citado “equivoco biológico evolucionista” gracias a la perspectiva temporal que le proporcionaban los más de veinte años transcurridos desde la aparición de las primeras historias. Sin embargo, Zevi no renegaba de ellos, sobre todo de Giedion, aunque cuestionaba sus posiciones.<sup>34</sup>

Lo que no se puede negar a Zevi es su esfuerzo por incorporar en su libro arquitectos y obras que hasta ese momento no se habían mencionado en el resto de historias modernas. Sin embargo, en la primera edición (1950) apenas aparecían nombres concretos de arquitectos latinoamericanos, aunque sí hacía una mínima referencia a la arquitectura brasileña.<sup>35</sup> Zevi pensaba que al menos una de las causas del florecimiento de la modernidad en Brasil fue Le Corbusier. Pero esta frase se eliminó en las sucesivas revisiones y cuando Zevi habla de América del Sur, inmediatamente aclara que se refiere a Brasil. Precisamente uno de los pocos edificios latinoamericanos concretos que cita

<sup>31</sup> Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Turín: Einaudi, 1950); versión en español: *Historia de la arquitectura moderna* (Buenos Aires: Emecé, 1954).

<sup>32</sup> Zevi, *Storia*, 5 ta. ed. revisada y ampliada (Turín: Einaudi, 1975); versión española: *Historia* (Barcelona: Poseidón, 1980).

<sup>33</sup> Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889* (París: Phaidon, 2012), 15.

<sup>34</sup> Toumikiotis, *La historiografía*, 77.

<sup>35</sup> Zevi, *Storia* (1950), 173.

explícitamente en el texto es el Ministerio de Educación y Salud de Río de Janeiro, que presenta como ejemplo de desarrollo urbano en altura al estilo de Le Corbusier.<sup>36</sup>

Recapitulando: en la edición de 1950 Zevi menciona bien poco de la arquitectura latinoamericana. Y esa situación continuaría exactamente igual hasta la edición española de 1959; es decir, Zevi no incluyó ninguna información más sobre la arquitectura latinoamericana al menos hasta la siguiente década.

Por todo ello, también resultan sorprendentes los comentarios que siguen señalando la obra de Zevi como la primera historia en la que aparece representada la arquitectura latinoamericana, una especie de leyenda urbana que se mantiene hasta nuestros días:

Las primeras obras latinoamericanas aparecieron [...] en la *Storia dell'architettura moderna* (1950) de Bruno Zevi, que mencionaba ejemplos de Brasil y México para mostrar la extensión de la crisis del racionalismo europeo. En *An Outline of European Architecture*, Nikolaus Pevsner, de manera sucinta, hacía lo mismo al relacionar las 'acrobacias estructurales' de la arquitectura brasileña [...]. Zevi y Pevsner juntos inauguraron la tendencia de observar los avances de la región como meramente derivados de los movimientos europeos. Más aún, esos historiadores propiciaron la visión de un estilo 'latinoamericano' exuberante o irracional que correría el riesgo de contaminar la arquitectura moderna 'occidental' si llegaba a ser demasiado influyente.<sup>37</sup>

Es cierto que, cronológicamente, la de Zevi es la primera historia<sup>38</sup> donde se citan unos cuantos ejemplos de la arquitectura latinoamericana, pero lo que se menciona ¿hace que el libro merezca ser considerado pionero en este sentido? También es cierto que mostraba algunos edificios en Brasil y México, pero en forma de imágenes con pie de foto, sin mención en el texto; sólo con esto ¿puede afirmarse que Zevi mostraba la extensión de la crisis del racionalismo europeo a través de ellas? Y también es verdad que en el texto sólo aparecen referencias a Brasil, de lo que no necesariamente deberíamos deducir que considerase su

<sup>36</sup> *Ibíd.*, 285 y 451.

<sup>37</sup> Patricio del Real, "Bibliography: Introduction". En *Latin America in Construction*, 296.

<sup>38</sup> Si no se considera como tal el libro *Gli elementi* de Sartoris (1932).

arquitectura representativa de toda Latinoamérica.

Por su parte, Pevsner no hablaba de las “acrobacias estructurales” de la arquitectura brasileña en *An Outline of European Architecture*, sino en *Pioneers of Modern Design*, en la edición de 1960,<sup>39</sup> fecha en la que Leonardo Benevolo publicaría una nueva historia de la arquitectura moderna en la que Latinoamérica aparece ya, aunque todavía de manera sutil, desde la primera edición.

Con el tiempo, Zevi fue revisando y aumentando su historia e incorporó al discurso escrito, ya con datos y comentarios, los nombres anteriores y muchos más. Fue entonces cuando comenzó a hablar algo más sobre la arquitectura latinoamericana (sin limitarse a México, Argentina y Brasil) y la ‘presentó’ como una extensión derivada de los movimientos europeos.<sup>40</sup>

Los últimos ejemplos aparecen encuadrados en la corriente brutalista, y Zevi insiste en incluirlos en alguna corriente europea, en lugar de citar los rasgos autóctonos que pueden detectarse en ellos “resulta difícil establecer qué parte corresponde, en el plano internacional, a la corriente brutalista, qué parte a Le Corbusier, que fue quien la inscribió, y qué parte a fenómenos paralelos [...]”.<sup>41</sup>

Recordemos que todos estos comentarios se incluyeron en la edición de 1975, y –reiterando lo antedicho– no parecen suficientes para encumbrar a Zevi como uno de los primeros historiadores que se interesó mínimamente por la arquitectura moderna latinoamericana.

### La auténtica aparición

A decir verdad, el desconocimiento de la arquitectura moderna latinoamericana entre los primeros historiadores extranjeros era casi total. Esto cambió cuando Henry-Russell Hitchcock viajó a América Latina para preparar la exposición del MoMA en 1955.<sup>42</sup> Muchos de sus colegas ni siquiera se habían preocupado de informarse a través de sus propias publicaciones periódicas, donde venían apareciendo regularmente ejemplos e incluso números monográficos de la arquitectura latinoamericana, principalmente

<sup>39</sup> Pevsner, *Pioneers* (Harmodsworth: Penguin, 1960), 228-229.

<sup>40</sup> Zevi, *Historia* (Barcelona: Poseidón, 1980), 133.

<sup>41</sup> *Ibid.*, 408-409.

<sup>42</sup> Henry-Russell Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945* (Nueva York: Museum of Modern Art, 1955). La exposición se pudo visitar desde el 23 de noviembre de 1955 al 19 de febrero de 1956.

la brasileña, desde que el museo neoyorquino presentase la exposición 'Brazil Builds' en 1943.<sup>43</sup>

Sin embargo, a medida que fueron avanzando los años 1950, ese desconocimiento disminuyó. Como ya se ha comentado, en 1956 Henríque Mindlin publicó su libro *Modern Architecture in Brazil*.<sup>44</sup> Su aparición simultánea en inglés, francés y alemán —además de que el prólogo estuviese firmado por Giedion— sin duda favoreció su difusión en Europa y los Estados Unidos. Un año más tarde, Pevsner incluía su 'demedor' comentario en la reedición de *An Outline of European Architecture*. Pero, hasta 1958 no se publicó la primera historia de la arquitectura moderna en la que Latinoamérica aparece de manera relevante desde la primera edición: *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, de Hitchcock.<sup>45</sup> El historiador americano había organizado su agenda para comenzar con dicho libro inmediatamente después de la exposición *Latin American Architecture since 1945*, que debía haberse celebrado en marzo de 1955. El retraso en su inauguración provocó que Hitchcock no asistiese a la misma, porque se encontraba ya en Londres trabajando en el libro y cerca de muchos de los edificios que pensaba incluir en su historia. Para Hitchcock resultaba fundamental poder visitar personalmente las obras de las que hablaba y tenía la intención de prepararse para el libro como había hecho para la exposición del MoMA.<sup>46</sup> (Ilustración 3)

<sup>43</sup> Sobre este tema, véase Ana Esteban Maluenda, "Brasil exporta: a arquitetura moderna brasileira e latino-americana em jornais europeus após a II Guerra Mundial", Encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo (Enanparq), acceso el 9 de marzo de 2018, <http://anparq.org.br/dvd-enanparq-3/htm/XFramesSumarioST.htm>

<sup>44</sup> Véase nota 28.

<sup>45</sup> Henry-Russell Hitchcock, *Architecture...* (Harmondsworth: Penguin, 1958); versión española: *Arquitectura* (Madrid: Cátedra, 1981).

<sup>46</sup> Para más información, véase Patricio del Real, "Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana", *Block. Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio*, n.o. 8 (marzo 2011): 48-57.



**Ilustración 3:** La fuerte presencia latinoamericana en *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* vino marcada por el trabajo previo de Henry-Russell Hitchcock como comisario de la exposición *Latin American Architecture since 1945*.

Gracias a la exposición del MoMA, Hitchcock había tenido la oportunidad de conocer de primera mano la arquitectura de once países latinoamericanos, y a partir de ahí tuvo claro su criterio: la arquitectura latinoamericana no se reducía a la brasileña y ésta no era representativa de toda la región.<sup>47</sup> Así, incluyó todos los países visitados excepto dos: Chile y Perú. Pero *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* también destaca por otra razón: en las sucesivas ediciones Hitchcock fue disminuyendo la información sobre la arquitectura latinoamericana, sobre todo en las imágenes. También hizo leves retoques al texto, como si quisiese matizar sus comentarios y restarle un poco de importancia a la arquitectura latinoamericana. En la primera edición Hitchcock agrupó todas las imágenes después del texto y construyó con ellas un discurso gráfico tan importante como el relato escrito; pero no las organizó por países, sino por semejanzas o relaciones entre ellas. Así, en cada doble página se establece un diálogo entre las ilustraciones que constituye un discurso crítico en sí mismo. Y Latinoamérica se mezcla con el resto de la arquitectura mundial. Pero, como se comentaba, en las sucesivas ediciones Hitchcock fue eliminando muchas de las imágenes de la región. De hecho, en la tercera (1968) sólo permanecen tres de las originales: el Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro, la Ciudad Universitaria en Ciudad de México y la iglesia de San Francisco en Pampulha. En 1971, las imágenes se integraron con el texto —lo que dio al traste con su discurso paralelo— y así siguieron en la cuarta y definitiva edición (1977).

En cualquier caso, no habría que entender necesariamente esta drástica reducción como un interés de Hitchcock en restar importancia a la arquitectura latinoamericana, sino en un intento por ponerla en perspectiva con la del resto del mundo. Desde que Hitchcock volvió de su periplo latinoamericano hasta que terminó la tercera edición de *Architecture*, la producción mundial creció y Hitchcock fue descubriendo la arquitectura de otras latitudes lejanas. La impresión es que Hitchcock intentó equilibrar su predisposición inicial sin ánimo de minusvalorar la producción latinoamericana.

A pesar de la disminución de las imágenes, en el texto Hitchcock siguió mencionando las mismas cosas que al principio: es decir, dio

<sup>47</sup> Véase Hitchcock, *Latin American Architecture*, 12.

mucha más información que sus predecesores e hizo el esfuerzo de incorporar a los arquitectos latinoamericanos al panorama internacional.<sup>48</sup> Hitchcock también dedica párrafos enteros a actuaciones muy características de las tierras latinoamericanas, como la creación de las ciudades universitarias.<sup>49</sup> Y se da el gusto de resaltar obras concretas, como el edificio Polar de Caracas, que en la primera edición del libro distinguió con una fotografía del mismo a buen tamaño como cierre de la colección de ilustraciones:

El rascacielos latinoamericano más ingenioso y mejor proyectado de los años 1950 es el edificio Polar [...] Las dos plantas abiertas (una a nivel de la calle y la otra sobre la entreplanta) proporcionan un efecto de gran ligereza y una vista franca de la estructura principal, que es aún más sorprendente que la de la Lever House, donde la relación entre el bloque de la torre y el entresuelo está tratada con menos audacia.<sup>50</sup>

Sin embargo, el epílogo que Hitchcock incluyó en las últimas ediciones—un recorrido por obras y arquitectos desde 1958, año de la primera edición— casi no contiene referencias a Latinoamérica: apenas una breve mención, y bastante negativa, a Brasilia.<sup>51</sup> Esto sí parece revelar cierto desencanto con esa arquitectura que tanto le había gustado dos décadas antes. Tal vez no fuese un rechazo explícito de la arquitectura latinoamericana, sino una vuelta a sus orígenes, a la consideración de que la arquitectura del ‘estilo internacional’ seguía siendo la más válida y la que debía hacerse también en la segunda mitad del siglo XX.<sup>52</sup>

## El equilibrio

Aunque Hitchcock no quisiese aceptarlo, hacia 1960 la arquitectura moderna estaba ya sumergida en un momento bien distinto al de sus inicios y las perspectivas historiográficas habían variado con ella. La década se inauguró con otra obra de capital importancia: *Storia dell'architettura moderna*, de Leonardo Benevolo.<sup>53</sup> (Ilustración 4). Para explicar el nacimiento de la arquitectura moderna, Benevolo se remontaba al siglo XVIII y a los profundos

<sup>48</sup> Por ejemplo, véase Hitchcock, *Arquitectura de los siglos XIX y XX*, 495.

<sup>49</sup> *Ibid.*, 592-593.

<sup>50</sup> *Ibid.*, 596.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 627.

<sup>52</sup> *Ibid.*, 618.

<sup>53</sup> Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna* (Bari: Laterza, 1960).

cambios desencadenados a partir de 1950, y consideraba que el momento en que puede hablarse con propiedad de un 'movimiento moderno' es 1919, fecha de fundación de la Bauhaus. El libro se escribió entre 1957 y 1959 y se publicó en 1960. Pero en un afán por llegar hasta el presente, Benevolo fue ampliando las sucesivas ediciones con añadidos importantes. Así, en algunas versiones, Benevolo incorporó capítulos específicos escritos por historiadores expertos en el tema, como la edición española de 1982, que incorporó una revisión de la producción latinoamericana del periodo 1940-1980, escrita por un jovencísimo Josep Maria Montaner.



**Ilustración 4:** Portada de la quinta edición en español del libro *Historia de la arquitectura moderna* de Leonardo Benevolo (1982) que incluía un capítulo dedicado a la arquitectura latinoamericana escrito por Josep Maria Montaner.

Pero, antes de todo esto, el propio Benevolo ya había incluido en la primera edición un apartado dedicado a Brasil dentro del capítulo 'El nuevo ambiente internacional', donde también aparecía Le Corbusier en la India y Japón. Dicho apartado reunía todos los contenidos 'latinoamericanos' que figuraron en el libro hasta 1982. El primer gran cambio que se advierte es que en 1960 Benevolo ya afirmaba de forma rotunda que la arquitectura moderna brasileña posterior a la II Guerra Mundial era un resultado propio, independiente de las corrientes europeas y que podía influir en el resto del mundo.<sup>54</sup> Sin embargo, Benevolo

<sup>54</sup> Benevolo, *Historia de la arquitectura moderna* (Madrid: Taurus, 1963), 911.

seguía presentando a Le Corbusier y el Ministerio de Educación y Salud como el momento de arranque de la modernidad brasileña, aunque acompañado de otros ejemplos autóctonos.<sup>55</sup>

En realidad, el discurso de Benevolo vuelve a ser el de Henrique Mindlin en su historia de 1956, un libro que aquel debía de conocer, puesto que lo menciona en una nota al pie relativa a la bibliografía sobre Brasil posterior a 1943.<sup>56</sup> Si se comparan ambos textos, no cabe duda de que toda la primera parte de la exposición de Benevolo sobre la arquitectura brasileña —en la que relata la ‘paternidad’ de Le Corbusier— es prácticamente un resumen de lo que Mindlin comentaba en la introducción de su libro. A partir de la referencia a ‘Brazil Builds’ (1943), Benevolo se independiza del discurso de Mindlin y da su opinión sobre Niemeyer, cuya arquitectura no termina de convencerle.<sup>57</sup> Pero, Benevolo no reduce la arquitectura brasileña a la de Niemeyer, ya que cree que su línea “debe considerarse todavía un límite, del que la producción brasileña queda en conjunto bastante alejada”.<sup>58</sup>

Uno de los mayores fallos que detecta Benevolo en la producción brasileña es la falta de un adecuado encuadre urbanístico, con algunas excepciones, como el conjunto de Pedregulho, de Affonso Eduardo Reidy. Benevolo elogia también los trabajos de Roberto Burle Marx, al que califica como “uno de los más hábiles arquitectos paisajistas de nuestro tiempo”.<sup>59</sup> No obstante, Benevolo detecta puntos aún más polémicos, como el formalismo de buena parte de su producción, que entiende como algo propio de algunos países con un orden social fuertemente caracterizado, como Brasil. Esto le lleva a hablar sobre la experiencia urbanística por excelencia del país, Brasilia, e incluso advierte sobre los primeros juicios críticos: “se puede criticar, pero no catalogar a la ligera, porque el experimento de Brasilia incide en la cultura urbanística de hoy, anticipando en varios aspectos su posible desarrollo”.<sup>60</sup> En ediciones posteriores —cuando la experiencia de Brasilia ya se estaba cuestionando en la mayor parte del mundo— Benevolo añadió un párrafo en el que la consideraba “un capítulo cerrado”.<sup>61</sup> El italiano retomaba la idea de que la

<sup>55</sup> *Ibid.*, 915.

<sup>56</sup> *Ibid.*, nota 4.

<sup>57</sup> *Ibid.*, 915 y 917.

<sup>58</sup> *Ibid.*, 917.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Ibid.*, 927.

<sup>61</sup> Benevolo, *Historia* (1974), 833.

arquitectura brasileña estaba directamente marcada por el devenir de su situación social y política. En el caso de Brasilia, la proximidad entre su inauguración (1960) y la imposición de la dictadura militar (1964) dio pie a numerosos comentarios sobre la interrupción brusca de la experiencia.<sup>62</sup>

## La crisis

Tras la historia de Benevolo, en la década de 1960 aparecieron una serie de libros muy influyentes que indicaban un cambio de rumbo en la historiografía de la arquitectura moderna. La historia se convirtió “en un medio de deliberación teórica destinado a acentuar la fragilidad del Movimiento Moderno, con el objetivo último de allanar el terreno para una arquitectura diferente y, en esencia, inminente”.<sup>63</sup>

En 1960, Reyner Banham publicó *Theory and Design in the First Machine Age*,<sup>64</sup> donde cuestionaba “las interpretaciones de Pevsner sobre la arquitectura moderna como ruptura con la tradición académica del siglo XIX, y como fruto de las ideas de Morris o de la influencia de la ingeniería”.<sup>65</sup> Cinco años después, Peter Collins publicó *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, en el que analizaba los ideales que los arquitectos habían expresado en sus proyectos desde la Ilustración hasta mediados del siglo XX.<sup>66</sup> Collins adelantaba a 1890 la consolidación del Movimiento Moderno, con lo que restaba mucho protagonismo a los arquitectos de los años 1920 y 1930, que tanto habían ensalzado sus predecesores. Manfredo Tafuri publicó *Teorie e storia dell'architettura* en 1968,<sup>67</sup> en el que efectuaba una crítica de las ideologías arquitectónicas a modo de preparación para el cambio que debía darse.<sup>68</sup>

Pese a la ausencia latinoamericana, estos tres libros de los años 1960 son relevantes para este relato porque contribuyeron a establecer un nuevo discurso –crítico, por no decir negativo– acerca del Movimiento Moderno. Esto nos conduce a la siguiente ‘historia’: *Modern Movements in Architecture*, de Charles Jencks.<sup>69</sup> En cuanto a la difusión de la arquitectura

<sup>62</sup> Véase Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, edición definitiva (Barcelona: Reverté, 2009), 22.

<sup>63</sup> Toumikiotis, *La historiografía*, 169.

<sup>64</sup> Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (Londres: The Architectural Press, 1960); versión en español: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1965).

<sup>65</sup> Ángel Isac, “La historia de la arquitectura del siglo xx: modelos historiográficos”. En *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, ed. por M<sup>a</sup> Pilar Biel Ibañez y Ascensión Hernández Martínez (Zaragoza: Institución ‘Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza’ 2009), 47.

<sup>66</sup> Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)* (Londres: Faber & Faber, 1965); versión española: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)* (Barcelona: Gustavo Gili, 1970).

<sup>67</sup> Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura* (Bari: Laterza, 1968); versión española: *Teorías e historia de la arquitectura* (Barcelona: Laia, 1973).

<sup>68</sup> Toumikiotis, *La historiografía*, 193.

<sup>69</sup> Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture* (Harmondsworth: Penguin, 1973); versión española: *Movimientos modernos en arquitectura* (Madrid: Hermann Blume, 1983).

latinoamericana, el libro de Jencks es un claro retroceso con respecto a los anteriores, sobre todo al de Benevolo, que había partido en su primera edición de un nivel relativamente digno. Jencks no habla en ningún momento de la arquitectura latinoamericana, ni siquiera de la brasileña, y se limita a citar unos cuantos ejemplos al hilo de su discurso, que se ciñen en su mayoría a Brasil y en menor medida a México. El único comentario algo más extenso lo dedica a Brasilia dentro del capítulo 'El panorama internacional', donde la muestra como ejemplo de los ideales urbanísticos de los años 1930 y, por tanto, de lo que no se debía hacer.

Omitiendo la *Storia dell'architettura contemporanea* de Renato De Fusco<sup>70</sup>, donde tampoco aparece citada la región, nuestro recorrido nos lleva al volumen titulado *Architettura contemporanea*, obra de Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co.<sup>71</sup> La arquitectura latinoamericana permanece casi ausente en este texto, en el que apenas se nombra a Mario Pani y Carlos Raúl Villanueva como defensores de un "revisado International Style" en sus respectivos países.<sup>72</sup> Un único párrafo se dedica a los brasileños, que no resultan muy bien parados, en particular Oscar Niemeyer, a quien se presenta casi como un fracaso. La visión de Tafuri y Dal Co es tan negativa como la de Pevsner, pero se distinguen de éste en que ellos sí hacen extensiva la arquitectura de Niemeyer a todo el país, con la única excepción de Afonso Eduardo Reidy, cuya arquitectura se presenta con una única obra: el conjunto de Pedregulho.<sup>73</sup>

En resumidas cuentas, las décadas de 1960 y 1970 resultaron francamente nefastas para la difusión de la arquitectura latinoamericana. La crítica exacerbada de muchos autores y la idea siempre presente de que la arquitectura moderna había llegado a su fin no hicieron ningún bien a la imagen de las arquitecturas de la región. Y se dice 'arquitecturas' porque a esas alturas del siglo XX todavía ninguno de los autores, con la excepción de Hitchcock, había intentado dar una imagen más extensa de Latinoamérica; se habían limitado a hablar mucho de Brasil, un poco de México y casi nada de Venezuela.

<sup>70</sup> Renato de Fusco, *Storia dell'architettura contemporanea* (Roma y Bari: Laterza, 1974); versión española: *Historia de la arquitectura contemporánea* (Madrid: Hermann Blume, 1981).

<sup>71</sup> Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea* (Milán: Electa, 1976); versión española: *Arquitectura contemporánea* (Madrid: Aguilar, 1978).

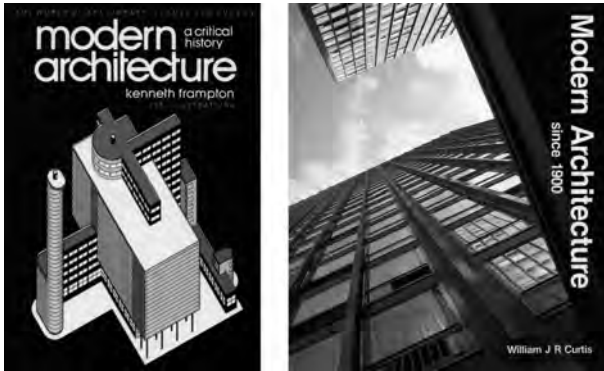
<sup>72</sup> Tafuri y Dal Co, *Arquitectura contemporánea*, 375.

<sup>73</sup> *Ibid.*, 385.

## El retorno

La década de 1980 mejoraría sensiblemente esta situación. En ella se concentran una serie de trabajos que ayudaron a paliar el desconocimiento generalizado de la arquitectura moderna latinoamericana. Y esto se aprecia tanto en las nuevas historias —nacidas con la intención de dar una visión más general y menos excluyente del panorama moderno— como en la ampliación de las ya publicadas, que pondrían un especial énfasis en lo latinoamericano.

En 1980 Kenneth Frampton publicó *Modern Architecture: a Critical History*.<sup>74</sup> El libro está a medio camino entre una historia propiamente dicha y una colección de ensayos; arranca en 1750 y en su primera edición, llega hasta finales de los años 1970. Sin embargo, no es una historia al uso con un orden cronológico estricto, aunque cada una de las partes sí lo mantiene. (Ilustración 5)



**Ilustración 5:** Portadas de las primeras ediciones de los libros de Kenneth Frampton y William Curtis.

La presencia de la arquitectura latinoamericana en la primera edición no resulta ni mucho menos abrumadora, aunque retoma los niveles de información que había marcado Benevolo en 1960

<sup>74</sup> Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a Critical History* (Londres: Thames and Hudson, 1980); versión española: *Historia crítica de la arquitectura moderna* (Barcelona: Gustavo Gili, 1981).

y su limitación al ámbito brasileño. Frampton continúa con la idea de la expansión de lo moderno a partir de Europa y Norteamérica y del impacto directo que tuvo Le Corbusier en la arquitectura latinoamericana.<sup>75</sup>

Sin embargo, su percepción de la arquitectura moderna brasileña de las décadas de 1940 y 1950 mejora mucho, sobre todo, la del primer Niemeyer, al que califica de “brillante” y “genio”, aunque su progreso con los años no le convence. También nombra como un buen ejemplo brasileño el conjunto de Pedregulho, de Reidy, que junto con Warchavchik es otra constante en las historias en las que se incluye Brasil.<sup>76</sup>

Mientras tanto, William Curtis estaba terminando la redacción de su libro *Modern Architecture since 1900*, publicado dos años después del de Frampton.<sup>77</sup> Según explica el propio autor, “la historiografía adolecía de un sesgo occidental” que debía cambiarse.<sup>78</sup> En la primera edición, los comentarios de Curtis sobre la arquitectura brasileña no presentan grandes diferencias con respecto a las historias anteriores. Sin embargo, su libro introduce una novedad que implica un cambio de tendencia muy claro. Curtis dedica bastante más espacio a la arquitectura mexicana que a la brasileña, en particular a Luis Barragán, recién galardonado con el premio Pritzker en 1980.<sup>79</sup> Curtis demuestra así la actualidad de su historia y que algo está cambiando en el panorama internacional: Latinoamérica existe y no se reduce a Brasil. Además, con Barragán, Curtis presenta las posibles ‘herencias’ como algo mucho más complejo que la supuesta ‘herencia’ europea.<sup>80</sup>

Pese a estas novedades, Curtis no fue el que ofreció mayor cantidad de información sobre la arquitectura latinoamericana en ese momento. Ese mismo año (1982), se publicó una nueva edición española de la historia de Benevolo y en ella se incluyó —como ya anticipamos— el texto de Josep Maria Montaner dedicado a la producción latinoamericana entre 1940 y 1980.<sup>81</sup> Montaner es el primer autor que intenta mostrar una visión regional de la arquitectura latinoamericana; de hecho, describe el caso particular de cada país, pero antes incluye una introducción en la que

<sup>75</sup> Frampton, *Historia crítica*, 258.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 258-260.

<sup>77</sup> William Curtis, *Modern Architecture since 1900* (Oxford: Phaidon, 1982); versión española: *La arquitectura moderna desde 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986).

<sup>78</sup> Curtis, *Modern Architecture*, 3.a ed. revisada y ampliada (Londres: Phaidon, 1996); versión española: *La arquitectura moderna* (Londres: Phaidon, 2006); 691.

<sup>79</sup> Recordemos que su nombre se mencionaba en la 5.a edición del libro de Giedion, en un pie de foto (no en el texto), a propósito de un comentario que hizo sobre la afinidad de la torre de la iglesia de Notre-Dame-du-Haut con unos monumentos neolíticos de Cerdeña. Sin embargo, Giedion no comenta nada de la arquitectura de Barragán.

<sup>80</sup> Curtis, *La arquitectura moderna* (1986), 333.

<sup>81</sup> Josep Maria Montaner, “La arquitectura moderna en Latinoamérica”. En *Historia de la arquitectura moderna*, Benevolo (ed.) (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 917-958.

presenta algunas de las cuestiones que por entonces preocupaban en la arquitectura de la región. Para el autor catalán, el inicio de la arquitectura moderna en Latinoamérica puede datarse en los años 1930 y 1940, y su desarrollo tiene que ver con una serie de arquitectos que habían estudiado en Europa o los Estados Unidos. Montaner sigue pensando que “la más importante fuente cultural común a la mayoría de los primeros arquitectos modernos latinoamericanos” había sido Le Corbusier.<sup>82</sup>

Por otra parte, equilibra sus afirmaciones sobre la regionalidad o nacionalidad de las arquitecturas latinoamericanas. Y señala que hay diferencias entre cada caso, que surgen “a partir de las distintas opciones que las arquitecturas y los diferentes arquitectos de cada país tomarán frente a los dilemas ‘tecnología artesanal frente a tecnología avanzada’ y ‘arquitectura nacional frente a arquitectura internacional’.”<sup>83</sup> Destaca la cantidad de nombres ‘nuevos’ que aparecen en cada caso: arquitectos con una obra y un pensamiento importante que, en su gran mayoría, hasta ese momento no habían sido citados.

En resumen, el texto de Montaner es una buena recopilación, sin duda, una de las mejores publicadas en este tipo de historias. Sin embargo, presenta una serie de problemas que no tienen que ver directamente con el autor, como el hecho de que su capítulo sólo se incluye en las ediciones españolas del libro de Benevolo, con lo cual la difusión de la arquitectura latinoamericana queda limitada al ámbito hispanohablante, precisamente donde se supone que es mucho más conocida y no necesita presentación.

Bien entrada ya la década de 1980, la situación fue cambiando. La velocidad de transmisión de la información crecía a un ritmo exponencial y los trabajos sobre la arquitectura latinoamericana y sobre muchas de sus figuras comenzaban a abundar. La aparición en 1969 de dos libros de Francisco Bullrich<sup>84</sup> fue el comienzo de una nueva etapa, en la que los arquitectos latinoamericanos comenzaron a reflexionar sobre su propia producción.

En mitad de todo este panorama y sólo cinco años después de la aparición de su libro, Frampton publicó una segunda edición

<sup>82</sup> *Ibíd.*, 918.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, 918-919.

<sup>84</sup> Sobre el primero, véase nota 17; los datos del segundo son: Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930-1970* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969).

revisada (1985) ante la demanda y la necesaria evolución que había detectado en el texto. La tercera parte del libro incluyó un nuevo capítulo titulado ‘El regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural’, un tema del que el propio Frampton era uno de los más férreos defensores.<sup>85</sup> Asociados a dicho tema aparecieron muchos nombres hasta ahora inéditos, entre ellos el danés Jørn Utzon, los españoles José Antonio Coderch y Ricardo Bofill, el portugués Alvaro Siza, el austriaco Raimund Abraham y el mexicano Luis Barragán, que de esta manera consolidaba definitivamente su presencia en las historias.

### La consolidación

Curtis también retocó su historia. La primera revisión de *Modern Architecture since 1900* (1987) consistió básicamente en la incorporación de un nuevo capítulo al final titulado ‘La búsqueda de lo sustancial’. Sin embargo, la tercera edición (1996) supuso un cambio muy significativo con respecto a las anteriores, ya que se incorporaron siete capítulos nuevos y el libro se revisó totalmente. En lo que respecta a la arquitectura latinoamericana, la ampliación es muy completa: fruto, por una parte, de los viajes de Curtis a la región y, por otra, de la “explosión de escritos sobre arquitectura moderna” de todas partes del mundo que se había comenzado a generar en el ámbito académico.<sup>86</sup>

La mayor parte de la información que Curtis aporta sobre la arquitectura latinoamericana se concentra en cuatro capítulos: ‘Internacional, nacional y regional: la diversidad de una nueva tradición’; ‘El proceso de asimilación: América Latina, Australia y Japón’; ‘Modernidad, tradición e identidad en los países en vías de desarrollo’; y ‘Lo universal y lo local: paisaje, clima y cultura’. Pero Curtis no se limita a esto, sino que menciona la arquitectura latinoamericana a lo largo de todo el libro, dentro de otros capítulos. Esto es lo que encontramos más interesante y lo que resulta más novedoso, ya que la presencia de Latinoamérica en el texto no es un añadido, sino que Curtis se refiere constantemente a la producción latinoamericana en relación con la mundial. En esa tercera edición Curtis

<sup>85</sup> Frampton, *Historia crítica*, 317-318.

<sup>86</sup> Curtis, *La arquitectura moderna*, 691.

enuncia, categóricamente, algo que él mismo había sugerido en la edición de 1982: que está claramente en contra de que la arquitectura moderna se mire exclusivamente desde el punto de vista 'occidental'.<sup>87</sup>

En su conclusión, Curtis afirma algunas cosas que, aunque no enunciadas específicamente para la arquitectura latinoamericana, expresan a la perfección aquello que un lector que busque información sobre dicha producción puede encontrar en su relato:

Este libro ha hecho lo posible por explicar que no hay nada sencillo ni predestinado en lo relativo al desarrollo de la arquitectura moderna. [...] Este libro ha hecho todo lo posible [...] por presentar las diversas corrientes de la arquitectura moderna con toda su sutileza y complejidad, en el espacio y en el tiempo.<sup>88</sup>

En resumen, Curtis aporta mucha más información que los anteriores historiadores y, sobre todo, consigue lo que no había conseguido ningún autor hasta el momento: presentar la arquitectura latinoamericana totalmente incorporada al panorama mundial y no como un hecho aislado, limitado a las fronteras de la región.

Con ello alcanzamos la cuarta edición, revisada y ampliada (2007), de *Modern Architecture: a Critical History*, donde Frampton volvió a añadir un capítulo nuevo al final de la tercera parte, dedicado a 'La arquitectura en la era de la globalización: [...] 1975-2007',<sup>89</sup> en el que se incluyen varias obras latinoamericanas. La estructura del libro de Frampton también tiene grandes virtudes. Dar una visión cronológica en cada parte le permite ir añadiendo capítulos al final de los anteriores en cada nueva edición. Así, Frampton facilita una visión global de los periodos que incorpora, en los que América Latina se muestra como una de tantas en el panorama internacional. Sin embargo, la actualización de los capítulos anteriores, con la perspectiva que dan los años, merecerían una revisión más profunda.

<sup>87</sup> *Ibid.*, 372.

<sup>88</sup> *Ibid.*, 686.

<sup>89</sup> Frampton, *Modern Architecture*, 4.a ed. revisada, aumentada y actualizada (Londres: Thames and Hudson, 2007); versión española: *Historia crítica* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009).

En 2002, Alan Colquhoun publicó *Modern Architecture*, un libro en el que el arquitecto y crítico británico intentó resumir las ideas principales y los proyectos más importantes que convivieron y lideraron los tres primeros cuartos del siglo XX.<sup>90</sup> Colquhoun no incluyó en su libro más que una experiencia latinoamericana que consideraba de trascendencia suficientemente significativa en el panorama global de la arquitectura moderna: la construcción de Brasilia. Por supuesto, eso redujo el foco de nuevo de forma radical y supuso un retroceso. Además, para hablar de Brasilia, Colquhoun se remonta a los orígenes de la arquitectura moderna brasileña, que describe de forma muy rápida utilizando esquemas ya obsoletos en el entendimiento del desarrollo de la modernidad en el país.<sup>91</sup>

Para finalizar, en 2012 Jean-Louis Cohen publicó la última historia de la arquitectura moderna que ha visto la luz hasta el momento: *L'architecture au futur depuis 1889*.<sup>92</sup> Su mayor interés reside en su visión de la disciplina de la arquitectura como un «campo expandido» que incluye el arte, el urbanismo y la tecnología.<sup>93</sup> Sin embargo, la arquitectura latinoamericana no sale bien parada. Cohen menciona probablemente todos los nombres imprescindibles, pero concentrados en quince páginas, de las cuales al menos diez corresponden a fotografías a toda página.

En cuanto a los contenidos específicos, en general la información resulta un tanto escueta, aunque Cohen revisa las figuras de los arquitectos fundamentales y añade algunos acontecimientos imprescindibles para adquirir unos conocimientos básicos sobre el asunto, especialmente en el caso de los brasileños, como la exposición 'Brazil Builds' (1943) y la Semana de Arte Moderno de São Paulo (1922), o las opiniones negativas sobre la arquitectura de Niemeyer expresadas por Max Bill, Ernesto Nathan Rogers y Walter Gropius en el artículo "Report on Brazil" (1953). Fuera de Brasil, destaca como arquitectos relevantes a Mario Pani, Juan O'Gorman y el español exiliado

<sup>90</sup> Alan Colquhoun, *Modern Architecture* (Oxford: Oxford University Press, 2002); versión española: *La arquitectura moderna: una historia desapasionada* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005).

<sup>91</sup> *Ibid.*, versión española, 214 y 216.

<sup>92</sup> Jean-Louis Cohen, *L'architecture au futur depuis 1889* (Paris: Phaidon, 2012).

<sup>93</sup> *Ibid.*, 10.

Félix Candela. También encuentra representativas las figuras de Luis Barragán y Carlos Raúl Villanueva. Para él, ya en los años 1960 la arquitectura se vuelve especialmente “creativa” en lugares como La Habana, donde los arquitectos Fernando Salinas y Ricardo Porro dejaron ejemplos “notables”. En el Cono Sur, destaca al uruguayo Eladio Dieste y su compatriota Amancio Williams y los argentinos Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa.

Como dice el propio Cohen: “Sin duda la arquitectura latinoamericana no puede resumirse con unos cuantos rasgos esquemáticos”;<sup>94</sup> y en ese sentido, la información sobre la región en el libro se queda corta, eclipsada por la profundidad con la que se abordan otras latitudes (Ilustración 6).

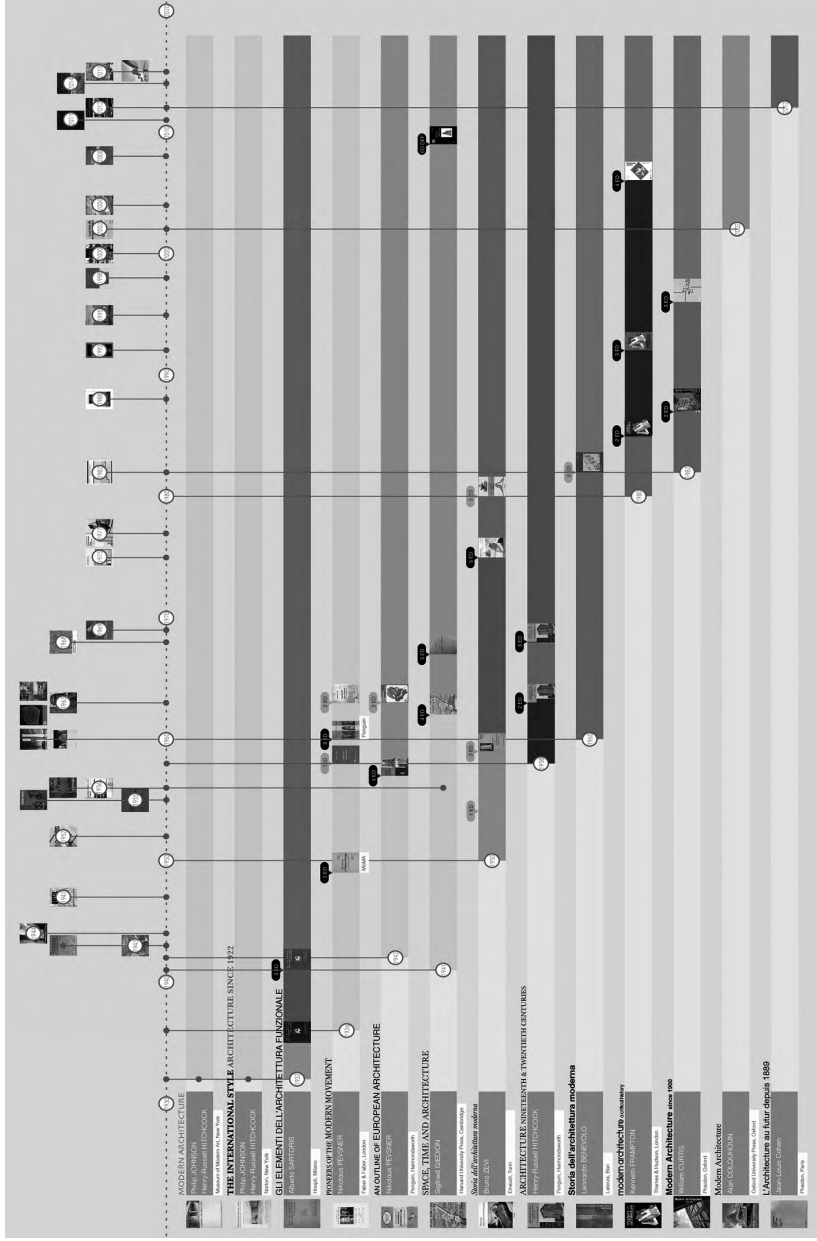
### **La imagen de la Latinoamérica moderna**

La arquitectura latinoamericana ha tenido poca presencia en las historias canónicas de la arquitectura moderna. La dedicación a la región por parte de los críticos extranjeros no ha sido muy abundante, salvo en los libros aparecidos en la década de 1980 y desarrollados en la siguiente. Entre ellos, la tercera edición de *Modern Architecture since 1900*, de William Curtis, destaca no sólo por la cantidad de información que aporta, sino sobre todo por su visión global de la arquitectura moderna latinoamericana, incorporada y absolutamente relacionada con el panorama mundial.

Es complicado definir la existencia de sagas entre los historiadores de la arquitectura moderna. Pero, aunque no se trate de líneas auténticas de transmisión de ideas, sí pueden detectarse entre algunos autores relaciones más o menos claras, basadas, la mayor parte de las ocasiones, en una mera coincidencia en el tiempo y no en búsquedas premeditadas.

En las primeras historias de la arquitectura moderna que empezaron a mostrar algunos bosquejos de la producción latinoamericana destaca la omnipresencia de Brasil sobre el

<sup>94</sup> *Ibid.*, 434.



**Ilustración 6:** Ana Esteban Maluenda, *Análisis de la presencia de la arquitectura latinoamericana en la historiografía moderna*. Elaboración de la autora, 2017.

resto de los países. Además, en casi todas ellas quedó reflejado el relato que Henrique Mindlin hizo sobre que la entrada del Movimiento Moderno en Brasil se produjo gracias a la asesoría de Le Corbusier en el proyecto del Ministerio de Educación y Salud. Pevsner, Giedion y Benevolo reproducían en sus textos la misma idea, incluso el esquema del relato de Mindlin, para lo que llegaron a utilizar expresiones muy similares. Benevolo también incluyó el libro como bibliografía en una nota al pie de página.

La primera edición del libro de Zevi (1950) salió seis años antes de que Mindlin publicase su libro, y en ella el historiador italiano ya señalaba la influencia de Le Corbusier sobre los brasileños. Sin embargo, eso es lo único que comentaba, y en ningún momento describía el episodio del Ministerio al detalle. Según Tournikiotis, la *Storia dell'architettura moderna* de Zevi era en realidad «una versión revisada y mejorada de su primer libro», *Verso un'architettura organica*, publicado en 1945 en italiano y en 1950 en inglés, y del que reproducía incluso la misma estructura.<sup>95</sup> Sin embargo, no parece que su idea sobre la arquitectura latinoamericana mejorase mucho de uno a otro; más bien da la impresión de que la simplificó hasta el extremo.

Unos años más tarde, Hitchcock retomaría de nuevo el discurso de Mindlin, aunque con ciertos matices, ya que dejaba claro que Le Corbusier “actuó sólo como consultor”. La influencia de Mindlin sobre el relato de Hitchcock resulta más que lógica si se tiene en cuenta que, cuando Hitchcock viajó a Latinoamérica a finales de 1954 para rastrear los edificios que incluiría en la exposición del MoMA del año siguiente, Mindlin ejerció de cicerone con él en Río de Janeiro y parece que ambos disfrutaron de la mutua compañía. De hecho, Hitchcock reprodujo en *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries* una idea muy similar a la que ya expresaba en el catálogo de la exposición del MoMA: que la arquitectura que ‘había llegado’ a Latinoamérica (no a Brasil, como decían los anteriores) tenía un acento latino y francés y que Le Corbusier había sido ‘consultor’ en el proyecto del Ministerio, donde trabajó con un grupo en el que figuraban algunos de los por entonces ‘líderes’ de la arquitectura brasileña.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Tournikiotis, *La historiografía*, 67; Zevi, *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni* (Turín: Einaudi, 1945); versión inglesa: *Towards and Organic Architecture* (Londres: Faber & Faber, 1950).

<sup>96</sup> Hitchcock, *Latin American Architecture*, 17.

En cualquier caso, el discurso de Mindlin sobre el arranque de la arquitectura moderna brasileña tras la visita de Le Corbusier quedó reflejado fielmente en estas primeras historias extranjeras y permaneció en ellas como verdad absoluta durante décadas, al menos hasta la tercera edición de *Modern Architecture since 1900*, donde –como se ha visto– Curtis matizó bastante todas estas afirmaciones categóricas.

Entre el conjunto de historias y revisiones de los años 1950, el panorama que presenta Hitchcock resulta el más completo con diferencia y, sobre todo, es el primero que amplía el foco a más países que Brasil y México. Pero, además, Hitchcock habla de los edificios al hilo de un discurso mundial. Es cierto que Zevi había hecho lo mismo, pero sus menciones resultan tan insignificantes que pasan prácticamente inadvertidas. Sin embargo, da la impresión de que el libro de Hitchcock no tuvo demasiada trascendencia para las siguientes ediciones y versiones de otras historias de la arquitectura moderna, ya que muchos de los arquitectos que mostró no volvieron a aparecer en ninguna otra historia de la arquitectura mundial.

En 1960, Benevolo volvió a apuntar directamente sobre Brasil y a mirarlo por separado del resto. Aunque continuaba viendo en Le Corbusier el origen de la arquitectura moderna del país, Benevolo hablaba ya de un resultado propio, con posibilidad de influir en el resto del mundo. Su visión de la arquitectura brasileña era mucho más positiva que la que había expresado Pevsner en las reediciones de sus dos libros apenas dos o tres años antes, y procedía directamente de la de Mindlin, de cuya historia reprodujo prácticamente el contenido de algunos párrafos, aunque variando un poco la redacción. Benevolo coincidía con Giedion en achacar el devenir de la arquitectura brasileña a las circunstancias políticas y sociales del país, pero éste no continuó en modo alguno con la línea establecida por Benevolo, ya que estos comentarios, incluidos en su prólogo de 1962, los escribió antes de que el historiador italiano hiciese ninguna de las revisiones a su texto, la primera de las cuales es de 1964.<sup>97</sup>

<sup>97</sup> En la primera edición (1960) no aparecían este tipo de comentarios en torno a la arquitectura latinoamericana.

Las décadas de 1980 y 1990 concentran los momentos en los que se mostró un mayor interés en la arquitectura latinoamericana. Empezó Frampton, que recuperó los niveles de los dos decenios anteriores y se situó de nuevo más o menos a la par con Benevolo, tanto en la cantidad de información como en la limitación al ámbito brasileño. Frampton también siguió insistiendo en la idea de la extensión del Movimiento Moderno desde Europa y Norteamérica, y en la definitiva influencia de Le Corbusier sobre Brasil.

A pesar de que la primera edición del libro de Curtis no supuso un gran avance respecto a las historias anteriores en cantidad de información, sí presentó varias novedades muy significativas que la hacen destacar sobre el resto. En primer lugar, llama la atención el esfuerzo que hizo el autor por lograr un enfoque integrado de la arquitectura mundial. Curtis fue el primero que lanzó y puso en valor la figura de Barragán, algo que no es de extrañar pues recibió el premio Pritzker cuando el historiador británico estaba preparando su texto. Pero lo que constituye una auténtica novedad es que Curtis dedicase más espacio a la arquitectura mexicana en general, no sólo a Barragán, que a la brasileña.

En paralelo, Montaner redactó el capítulo latinoamericano para el libro de Benevolo. A Montaner hay que agradecerle que intentase dar una visión arquitectónica regional y no nacional; así como que hiciese el esfuerzo de incorporar numerosos arquitectos que ninguno de los otros historiadores había nombrado hasta entonces, incluso algunos que ninguno de los siguientes llegaría a mencionar en sucesivas ediciones.

Curtis hizo una profunda revisión de su libro en la tercera edición de *Modern Architecture Since 1900*, el texto que más nos ha convencido por varias razones. En primer lugar, porque en este libro la arquitectura latinoamericana se presenta no como una historia aislada, sino incorporada a las tendencias y movimientos mundiales que se relatan. Por otra parte, Curtis no habla en el lenguaje estilístico que

habían manejado, sobre todo, los primeros historiadores para explicar la ‘adaptación’ del Movimiento Moderno a los países latinoamericanos, sino que la basa en la revitalización de modelos espaciales básicos que consideran un entorno nuevo en que desarrollarse.

Frampton también consigue presentar la arquitectura latinoamericana en relación con la mundial en cada uno de los capítulos añadidos a su texto en las sucesivas reediciones. Por otra parte, aporta gran cantidad de información; y si comparamos su cuarta edición (2007) con la tercera de Curtis (1996), queda patente que la de Frampton se nos presenta como la más actualizada.

### **Conclusión**

En definitiva, hay dos momentos muy claros y muy distintos en la difusión de la arquitectura latinoamericana en la historiografía canónica moderna: un primer momento, en la década de 1950, en el que se comienzan a incluir unas primeras informaciones casi siempre reducidas al caso brasileño, que domina el panorama y eclipsa al resto de países; y un segundo momento, que abarca desde principios de los años 1980 hasta casi la actualidad, en el que los historiadores y críticos miraron hacia el continente con un enfoque más abierto, que incluía muchas otras nacionalidades y que, incluso, proponía vistas más globales de la región.

En cada uno de esos momentos hay una historia que destaca claramente sobre el resto en lo que se refiere a la consideración de la arquitectura latinoamericana: en el primero, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, de Henry-Russell Hitchcock; y en el segundo, *Modern Architecture since 1900*, de William Curtis. A pesar de ser dos libros muy distintos, ambos coinciden en una misma cuestión: aportan novedades significativas provocadas, en buena medida, por el conocimiento directo que tienen sus autores de la producción latinoamericana. El propio Curtis comenta al final de su libro:

---

el historiador debe ser su propio crítico, y una de las maneras más directas y placenteras de derribar nuestros pre-juicios es mediante la experiencia de los edificios. [...] Un historiador puede elaborar sus propias abstracciones, pero éstas deben apoyarse (en última instancia) en la sólida existencia de los edificios concretos.<sup>98</sup>

<sup>98</sup> Curtis, *La arquitectura moderna*, 692.

---

- Banham, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. Londres: The Architectural Press, 1960; versión en español: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.
- Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Bari: Laterza, 1960; versiones españolas: *Historia de la arquitectura moderna*. Madrid: Taurus, 1963; Barcelona: Gustavo Gili, ediciones entre 1971-2008. Para este texto interesa especialmente la 5ª edición ampliada en español: Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Bergdoll, Barry, Carlos Eduardo Comas, Jorge Francisco Liernur y Patricio del Real. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2015.
- Bullrich, Francisco. *Arquitectura latinoamericana 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- \_\_\_\_\_. *New Directions in Latin American Architecture*. Nueva York: Braziller, 1969; versión española: *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.
- Cohen, Jean-Louis. *L'architecture au futur depuis 1889*. París: Phaidon, 2012.
- Collins, Peter. *Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*. Londres: Faber & Faber, 1965; versión española: *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Oxford: Oxford University Press, 2002; versión española: *La arquitectura moderna: una historia desapasionada*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Curtis, William. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon, 1982; versión española: *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986.
- Esteban Maluenda, Ana. "Brasil exporta: a arquitetura moderna brasileira e latino-americana em jornais europeus após a II Guerra Mundial", ponencia 3 ENANPARQ, acceso el 9 de marzo de 2018, <http://anparq.org.br/dvd-enanparq-3/html/XFramesSumarioST.htm>.
- Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: a Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980; versión española:

- Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- Fusco, Renato de. *Storia dell'architettura contemporanea*. Roma y Bari: Laterza, 1974; versión española: *Historia de la arquitectura contemporanea*. Madrid: Hermann Blume, 1981.
- Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture: the Growth of a New Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1941; versión española: *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona: Hoepli / Científico Médica, 1955.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. Harmondsworth: Penguin, 1958-1977; versión española: *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Latin American Architecture since 1945*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1955.
- \_\_\_\_\_. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. Nueva York: Payson & Clarke, 1929; versión española: *La arquitectura moderna: romanticismo y reintegración*. Barcelona: Reverté, 2015.
- Hitchcock, Henry-Russell y Philip Johnson (eds.). *Modern Architecture: International Exhibition*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1932.
- \_\_\_\_\_. *The International Style: Architecture since 1922*. Nueva York: Norton, 1932; versión española: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*. Murcia: COAAT, 1984.
- Isac, Ángel. "La historia de la arquitectura del siglo XX: modelos historiográficos. En *Lecciones de los maestros: aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*, M<sup>a</sup> Pilar Biel Ibañez y Ascensión Hernández Martínez (eds.). Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico y Universidad de Zaragoza' 2009.
- Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. Harmondsworth: Penguin, 1973; versión española: *Movimientos modernos en arquitectura*. Madrid: Hermann Blume, 1983.
- Mindlin, Henrique. *Modern Architecture in Brazil*. Río de Janeiro y Ámsterdam: Colibrís, 1956; versión francesa: *L'architecture moderne au Brésil*. París: Vincent, Fréal et Cie., 1956; versión alemana: *Neues Bauen in Brasilien*. Múnich: Callwey, 1956;

- versión en portugués: *Arquitetura moderna no Brasil*. Río de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. Harmondsworth: Penguin, 1957; versión en español: *Esquema de la arquitectura europea*. Buenos Aires: Infinito, 1957; versión española: *Breve historia de la arquitectura europea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Pioneers of the Modern Movement: from William Morris to Walter Gropius*. Londres: Faber & Faber, 1936; 2ª edición revisada: *Pioneers of the Modern Design: from William Morris to Walter Gropius*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1949; versión en español: *Pioneros del diseño moderno: de William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 1958.
- Real, Patricio del. "Para caer en el olvido: Henry-Russell Hitchcock y la arquitectura latinoamericana". *Block* No. 8 (marzo de 2011).
- Sartoris, Alberto. *Encyclopedie de l'architecture nouvelle: ordre et climat américains*. Milán: Ulrico Hoepli, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Gli elementi della architettura funzionale*. Milán: Ulrico Hoepli, 1932.
- Tafari, Manfredo. *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza, 1968; versión española: *Teorías e historia de la arquitectura*. Barcelona: Laia, 1973.
- Tafari, Manfredo y Francesco Dal Co. *Architettura contemporanea*. Milán: Electa, 1976; versión española: *Arquitectura contemporanea*. Madrid: Aguilar, 1978.
- Tournikiotis, Panayotis. *The Historiography of Modern Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999; versión española: *La historiografía de la arquitectura moderna*. Barcelona: Reverté, 2014.
- Zevi, Bruno. *Architettura e storiografia*. Milán: Tamburini, 1950; versión en español: *Arquitectura e historiografía*. Buenos Aires: Víctor Leru, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Storia dell'architettura moderna*. Turín: Einaudi, 1950; versión en español: *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé, 1954.
- \_\_\_\_\_. *Verso un'architettura organica: saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi cinquant'anni*. Turín: Einaudi, 1945.



# **Las influencias en arquitectura. Tres premisas y una conclusión**

---

Silvia Arango

---

### **Silvia Arango**

Universidad Nacional de Colombia/ Facultad de Artes  
Bogotá, Colombia (1948). Profesora de la Escuela de  
Arquitectura, Facultad de Artes, Universidad Nacional de  
Colombia, en pregrado; en la maestría de Historia y Teoría de  
la Arquitectura, el Arte y la Ciudad y en el doctorado en Arte  
y Arquitectura. Estudios: Arquitecta de la Universidad de los  
Andes, Bogotá. Diploma en Diseño Urbano en Oxford Polytechnic,  
Inglaterra y doctorado en Urbanismo de la Universidad de París  
XII, Francia. Investigadora de la historia de la arquitectura  
latinoamericana, tema sobre el cual ha escrito numerosos  
artículos. Principales publicaciones: *Historia de la arquitectura  
en Colombia* (1989), *Historia de un itinerario* (2002), *Ciudad y  
arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América  
latina moderna* (2013). Recibió la beca Guggenheim (1992) y un  
Getty Scholar Grant (1996). Profesora visitante en las facultades  
de arquitectura de la Universidad de Puerto Rico - Río Piedras  
(2000), Universidad Federal de Río de Janeiro (2003) y estancia  
postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la  
UNAM, México (2008). Entre 2015 y 2016 fue coordinadora del  
doctorado en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional de  
Colombia, sede Bogotá.

Email: silviarangocardinal@hotmail.com

---

## RESUMEN

**P**ara explicar la arquitectura latinoamericana moderna o de pasados más remotos, generalmente se dice que se origina en otra parte y que aquí solo se adoptó o adaptó. Esta recurrente interpretación, que consideramos incorrecta, mostraría la incapacidad latinoamericana para la innovación, la continuidad de una dependencia colonial en la cultura, y en última instancia, una especie de complejo de inferioridad.

En pos de contrarrestar esta actitud tan frecuente, se aborda el tema propuesto desde una perspectiva teórica haciendo una reflexión sobre los mecanismos y modalidades de las influencias en arquitectura.

El texto se desarrolla a partir de dos consideraciones iniciales: la primera es que, en arquitectura, el discurso crítico depende del discurso historiográfico, y la segunda establece la semejanza entre el juicio en jurisprudencia y el juicio en arquitectura. Luego se examina la noción misma de influencia y se expone la hipótesis de que las influencias en arquitectura, por los prejuicios derivados de la autonomía de la forma del movimiento moderno, descansan sobre todo en aspectos formales; por ello es problemático establecer una idea de progreso y debido a ello resultan insuficientes las interpretaciones históricas y críticas usuales. Como en todo acto creativo es inevitable tener influencias; así, a la manera de conclusión, se propone una manera alternativa de tratar las *influencias* a la hora de abordar las explicaciones de la arquitectura latinoamericana.

**Palabras clave:** arquitectura latinoamericana, influencias, interpretación, historiografía, crítica.

---

## Introducción

Desde hace varios años me interesan las *influencias* en arquitectura en su dimensión teórica. La inquietud surgió por una constatación historiográfica: al abrir cualquier libro o revista de arquitectura es frecuente encontrar frases como: “se usa una blancura racionalista” o “tiene el silencio miesiano”. Este tipo de comentarios nos remite al tema general de las *influencias* en arquitectura. Mas, si el libro o la revista de arquitectura es de origen latinoamericano, los comentarios con frecuencia se matizan con frases como: “se trata de la adopción del barroco en nuestro medio” o “es la aplicación del ideario de los cinco puntos de Le Corbusier”, lo que implica una subordinación en la transmisión de la *influencia*, pues supone que el origen se encuentra “en otra parte” y lo que se hizo en este continente fue ingerirlo, adoptarlo o adaptarlo. Aunque es común remitirse a antecedentes, llama la atención la excesiva presencia de las *influencias* en la explicación de las arquitecturas en América Latina. Encuentro en ello una suerte de complejo de inferioridad que ensombrece las creaciones y propuestas propias, prolongando un colonialismo cultural que en los albores del siglo XXI no tendría razón de ser. Para estas II Jornadas HISTAA he preparado otra vuelta de tuerca al mismo tema,<sup>1</sup> enfocándome sobretodo en la tradición moderna. Tres premisas básicas funcionan a manera de hipótesis, a partir de las cuales se extrae una conclusión.

### **Premisa 1: los discursos históricos y los discursos críticos se basan ambos en la comparación**

Quisiera comenzar haciendo algunos comentarios sobre las diferencias y semejanzas entre las prácticas críticas y las prácticas históricas porque, aunque ambas están íntimamente relacionadas, puede decirse que a medida que el historiador se aleja en el tiempo de su objeto de estudio, las prácticas históricas pesan más en su análisis y a medida que se acerca en el tiempo, las prácticas críticas resultan más relevantes. Cuando se busca hacer una historia reciente, como es el caso del movimiento moderno en arquitectura, no se puede escamotear

<sup>1</sup> Como antecedente se puede tomar el artículo de Jaime Salcedo y Silvia Arango, “Aproximación a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica”. En Documentos de la maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura, *Textos 8* (Bogotá: Facultad de Artes y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2003), 9-20.

hacer una selección que deriva de un juicio crítico, juicio que, usualmente, se hace desde el presente.

La historia de la arquitectura busca explicar, de manera coherente, los procesos de cambio y para ello utiliza documentos y métodos que se asumen como “científicos” y “objetivos”. En la construcción de un discurso histórico inteligible se apela con frecuencia a la causalidad como la explicación más legitimada y ello encierra solapadamente la idea de “progreso”. En arquitectura, la concatenación cronológica causal, es decir, la sucesión de modelos donde los primeros son precedentes de los siguientes, permitiría creer que existe una experiencia de la humanidad que se va acumulando en un progresivo perfeccionamiento desde la cabaña primitiva hasta nuestros días. Sin embargo, la noción misma de progreso en arquitectura es problemática ya que la arquitectura es a la vez un hecho cultural y un hecho civilizatorio. Desde el punto de vista cultural es poco creíble que el Museo Guggenheim de Bilbao sea más perfecto o evolucionado que el Partenón o que las catedrales góticas sean culturalmente más elementales que el edificio de la ONU en Nueva York. El término/concepto *progreso*, en cambio, es más verosímil si se atiende al punto de vista constructivo. La paulatina aparición histórica de nuevos materiales y técnicas constructivas permiten decir que sí hay adquisiciones –*acquis*– irreversibles: en efecto, el arco puede verse como una superación del dintel y las cúpulas, las estructuras de hierro o el hormigón armado pueden considerarse avances constructivos. Aunque un nuevo material no elimina los anteriores –el concreto no elimina el arco de ladrillo– sí amplía la cantidad de opciones técnicas. El progreso constructivo no sería entonces un proceso de superación por eliminación de lo anterior, sino una ampliación de las alternativas disponibles. Todo ello lleva a suponer que la lógica causal como explicación del desarrollo de la arquitectura es relativa y no puede aplicarse taxativamente. Entonces, ¿por qué es reiterativo explicarla a través de *influencias*?

La crítica (llevar las cosas a su punto crítico, a su “crisis”) en arquitectura busca hacer juicios de valor sobre edificaciones con el fin de establecer jerarquías de calidad; sus métodos de análisis

son menos rigurosos que los de la historia y, como no necesita justificarse ni legitimarse, posee un cierto grado de arbitrariedad o subjetividad. El discurso crítico procede por comparación, pero no respeta la linealidad cronológica causal, sino que acude aleatoriamente a precedentes de distintas densidades históricas. En realidad, más que precedentes como modelos, se establecen ejemplos con los cuales filiar el edificio o el proyecto examinado para establecer su grado de originalidad. Recordemos que en el movimiento moderno la innovación o novedad poseen connotaciones altamente positivas. La crítica busca incidir sobre las prácticas de diseño de sus contemporáneos: si la historia estudia contextos pasados e inamovibles, la crítica se orienta hacia el hacer presente y busca moldear el futuro. Por ello, el principal destinatario de la crítica es el artista-arquitecto, para quien es crucial dar rumbo a su creación a través de racionalizaciones y reflexiones sobre su propia obra y la de los demás. Aunque siempre han existido juicios de valor, el oficio de la crítica en arquitectura se ha vuelto más urgente en épocas recientes debido a las redes informáticas, cuando se evidencia el desconcierto ante la superabundancia de manifestaciones artísticas y arquitectónicas de las cuales no se sabe qué pensar y donde no hay resortes que activen una ética del exceso, tan acostumbrados como estamos a una ética de la escasez.

Siendo reiterativa, el discurso crítico ha sido menos elaborado, pensado y desarrollado que el historiográfico. Sobre qué es la historia y cómo se escribe, se han acumulado a lo largo de casi dos siglos, muchas reflexiones bajo el título de filosofía de la historia o teoría de la historia. En cambio, para el discurso crítico existe mucha menos experiencia acumulada y lo usual es que el discurso crítico dependa del discurso historiográfico imperante. Ahora bien, en ambos casos es indispensable comparar el objeto analizado con un universo de precedentes excelsos, ya sea que se enlacen cronológicamente o que se apele a ellos de manera aleatoria. En ambos casos la comparación es direccionada hacia una argumentación que busca convencer al otro. En el caso de la historia, con un lazo causal y en el caso de la crítica, con un lazo filial. El lazo es la *influencia*. Y la *influencia* se convierte en la explicación.

---

## **Premisa 2: el discurso histórico-crítico imperante privilegia las influencias del aspecto formal**

87

Se puede constatar fácilmente que, en la bibliografía histórico-crítica de la arquitectura latinoamericana, las interpretaciones basadas en *influencias* destacan prioritariamente los aspectos visibles de las formas, ya sea en la descripción de los volúmenes o de las fachadas. Esta propensión puede tener una razón en el origen de la historia de la arquitectura, pero también en la manera cómo se realiza el juicio en arquitectura.

La historia de la arquitectura propiamente dicha data de comienzos del siglo XX y nace dependiente de la historia del arte. Estas circunstancias permiten entender, entre otras cosas, tres de sus características historiográficas: el énfasis en los aspectos formales, el origen de las formas y la noción de estilo. El énfasis en los aspectos formales, entonces en boga en la historia del arte, va de la mano de una premisa del movimiento moderno que corrió paralelamente a la aparición del arte abstracto: la creencia de que las formas gozan de cierta autonomía, que existe una esfera de lo puramente plástico que resulta impermeable a las contingencias históricas. Esta “invariante formal” permite comparar cuadrados con cuadrados, triángulos con triángulos, pirámides con pirámides o esferas con esferas, apelando a un universalismo geométrico esencial, puro e incontaminado. Haciendo referencia a este universo formal, es que un arquitecto estaba autorizado a comparar sus obras —o las de los demás— con las pirámides egipcias, con el domo de Brunelleschi o con las casas coloniales, siempre y cuando se hiciera una abstracción que derivara en la noción de *tipo*: formas básicas que facilitarían la comparación. La búsqueda del origen de las formas, cuando no se aplica a los análisis tipológicos y sus orígenes arcanos, ha estado permeada por la noción de un genio creador que extrae de su íntima inspiración unas formas inéditas; la idea de que la arquitectura procede, como el arte, a partir de un individuo genial que irradia su influencia a su círculo más cercano y luego a círculos más lejanos, es muy socorrida en las explicaciones históricas de la arquitectura. De la historia del arte también se hereda un criterio clasificatorio muy controversial: el *estilo*. La

sucesión de estilos es con frecuencia la base fundamental de la periodización y del agrupamiento de familias arquitectónicas. Es tomando las características formales como criterio de base que hablamos, por ejemplo, de arquitectura neo-colonial, premoderna, de estilo internacional, decó, etc.

El énfasis en los aspectos formales puede también derivar de la manera como se realiza el juicio en arquitectura, tal y como se practica en la enseñanza del taller, en los concursos y en los premios. De manera muy aguda, Peter Collins ha establecido la similitud del *juicio* en arquitectura con la jurisprudencia anglosajona.<sup>2</sup> En ambos casos se opera por precedentes, es decir, estableciendo una analogía entre la situación a decidir –sobre la cual juzgar– y experiencias anteriores que presenten condiciones semejantes. En el mundo de lo legal, estos precedentes no contemplan, claro está, todos los casos, sino sólo aquellos que se consideran pertinentes o relevantes para la decisión y de ellos sólo se toman los aspectos aplicables, haciendo caso omiso –abstrayendo– todas las demás consideraciones particulares derivadas de los contextos históricos o sociales específicos que rodean a cada uno. El precedente, en este tipo de legislación práctica y *ad-hoc*, si bien no se sustenta en una ley ideal de perfecto comportamiento, tampoco lo hace en base a la estricta reconstrucción histórica de los hechos. Se trata de la utilización pragmática de algunos aspectos de ejemplos específicos del pasado que son útiles para los fines propuestos.

Algo similar, como lo anota el mismo Collins, sucede con los precedentes en arquitectura cuando se trata de juzgarla. Por lo general, las referencias previas hacen caso omiso –abstraen– todas las condiciones contextuales específicas (comitentes, presupuestos, circunstancias de su génesis, proceso de construcción, etc.) para hacer analogías formales y establecer flechas direccionadas de influencias posibles. Sólo limitándose a las formas se comprende, por ejemplo, que al mostrar el plano de la ciudad de La Plata en 1883, o de Belo Horizonte de 1893, con sus cuadrículas cruzadas por grandes diagonales, se pueda decir que procede o fue inspirada por el trazado de Washington de 1791, o por el plan Cerdá de Barcelona de 1860. Sin interesarse por las

<sup>2</sup> Peter Collins, *Architectural Judgement* (Montreal: McGill-Queen's University Press, 1971).

distancias físicas y temporales y todo lo que ello implica, en el proceso descrito sólo es constatable el hecho palmario que unas formas similares fueron realizadas antes y se infiere, influyeron en las posteriores. El mismo procedimiento por precedentes es el que se aplica al aseverar que las avenidas hechas en las primeras décadas del siglo XX en las ciudades latinoamericanas son “hausmanianas”, que los edificios hechos sobre columnas y con techo plano de los años 1950 son “lecorbusianos” o que las esquinas curvas son todas “mendelsonianas”. Sin entrar a discutir la eminencia de las obras de los que se suponen creadores originarios (en este caso Haussmann, Le Corbusier o Mendelsohn) es lícito dudar, desde un mediano rigor histórico, que el alcance de sus influencias llegue a ser tan extendido y perdurable. Esta duda emana de consideraciones sobre el efecto de las *influencias* en sí.

### **Premisa 3: la preeminencia de la influencia formal es problemática en América Latina**

La palabra *influencia* viene del latín *fluere* (fluir dentro, hacer irrupción, penetrar...) y se refiere a la modificación del curso de una acción por efecto de algo externo. Desde siempre en la historia de la humanidad se han producido contactos entre culturas que van desde la dominación total de una cultura sobre otra, hasta el conocimiento tangencial y transitorio, como lo ha estudiado José Luis Romero.<sup>3</sup> En este sentido, no bastaría sólo con señalar una *influencia*, sino que sería necesario, al menos, matizarla y tomar ciertas precauciones: considerar el **grado** de la influencia (intensidad), la **modalidad** de la influencia (si se ejerce sobre el repertorio, sobre el motivo o sobre el tipo), las **condiciones** de la influencia (el contexto de quien emite y de quien recibe), los **medios** de la influencia (sistemas de transmisión de ideas y conocimientos) y la **duración** de la influencia (efímera o duradera). Sólo así se podría constatar el efectivo fluir de una arquitectura en otra. Recordemos que la *influencia* se diferencia de la imposición porque es algo que se desea recibir. Cuando algo influye en otro, dice más de la cultura receptora que de la emisora. Sólo influye lo que se desea que influya.

3 José Luis Romero, *Bases para una morfología del contacto entre culturas* (Buenos Aires: Institución Cultural Española, 1944).

Como se había mencionado antes, en las interpretaciones de la arquitectura moderna se supone que los fenómenos de contaminación formal son algo connatural y propio, es decir que las formas sí influyen otras formas, o, lo que es parecido, que la creencia arraigada de que lo hacen, constituye un relato histórico-crítico verosímil y unos procesos de juicio y de diseño actuante y vigente. Si al constatar una influencia se hace abstracción de todos los aspectos del contexto y nos quedamos sólo con las formas, se puede decir que sólo hay *influencias formales*; si el contexto de procedencia es totalmente diferente, este contexto “no se ve” por el influenciado y, por lo tanto, no puede incidir. Pero si se tiene en cuenta no sólo las circunstancias de creación sino también las de recepción, las interpretaciones pueden variar enormemente, cargando de sentido el llamado de Juan Pablo Bonta cuando decía:

La historia de la arquitectura, tal como la conocemos, ha sido escrita adhiriendo de manera tácita la más cruda versión del paradigma de la comunicación: toda la atención ha estado enfocada en el diseño de nuevas formas y no en su interpretación. Es tiempo de darse cuenta, que aún dentro de los límites del paradigma de la comunicación, tendría que haber no sólo una historia de las formas, sino también una historia de sus significados.<sup>4</sup>

La concatenación cronológica de precedentes al servicio de una explicación estructurada obliga a consideraciones contextuales extra arquitectónicas. Para el historiador de la arquitectura es siempre problemático conciliar el devenir histórico-cronológico (la línea direccionada del tiempo) y el análisis o juicio formal. Como está obligado a hacer las dos cosas, sobretodo para la historia reciente, arrastra, sin solucionarla, esta contradicción, un problema suscitado en la modernidad. Algunas categorías usualmente utilizadas como criterio de clasificación –los estilos que hacen sentido en el desarrollo de la arquitectura europea– traen numerosos problemas cuando se aplican en Latinoamérica, reino de las hibridaciones, los epígonos y las soluciones constructivas precarias. Estas dan como resultado una sensación de constante bastardía y anacronismo. Avalada con numerosos ejemplos, ya lo advertía Marina Waisman

<sup>4</sup> Juan Pablo Bonta, *Anatomía de la interpretación en arquitectura. Reseña semiótica de la crítica del Pabellón de Barcelona de Mies Van der Rohe* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975).

en su libro *El interior de la historia. Historiografía arquitectónica para uso de latinoamericanos*, de 1993.

Durante muchas décadas Latinoamérica ha sustentado sus explicaciones sociales y económicas sobre el discurso de las dependencias que se prolonga inercialmente en los discursos culturales. Sin embargo, en épocas recientes, se cuestiona el colonialismo cultural como una explicación válida de las dinámicas culturales. En su último libro, *La arquitectura descentrada*, de 1995, la misma Marina Waisman advertía que en el mundo ya no hay “centros ni periferias”, aludiendo al hecho de que la transformación de los medios de comunicación establecía una igualdad de condiciones para la creación artística y arquitectónica en cualquier lugar del planeta. Por ello, revisar el papel teórico de las *influencias* es especialmente importante en América latina, para contrarrestar el dictamen inercial que se practica a la hora de hacer análisis específicos de una obra o de un conjunto de arquitecturas en nuestro continente. Sólo así podremos alcanzar la madurez historiográfica que reclaman los tiempos actuales para estudiar nuestro propio entorno.

### **Conclusión: alternativas de interpretación**

Supongamos por un momento lo impensable. Supongamos que las formas no vienen de otras formas, que la autonomía de la forma es una entelequia inexistente, que los arquitectos del movimiento moderno se equivocaron y que si bien hay una flecha direccionada del tiempo, la transformación no es acumulable y la influencia no es la manera natural de proceder en arquitectura. Después de esta demolición, ¿qué cimientos nos quedan? Es necesario imaginar otras alternativas de explicación. Una de ellas es suponer que las formas vienen de las ideas y que se encarnan o materializan a través de un acto creador siempre renovado y específico.

Si miramos la cuadrícula y las diagonales de La Plata o de Belo Horizonte nos remitiríamos entonces a la idea de democracia o igualdad –igualdad jurídica– que se ha presentado en distintos momentos de la historia. La similitud formal entre las cuadrículas de Mileto y La Plata vendría del hecho de compartir una misma

idea – o ideal – y de descubrir (originar o crear) el mismo correlato formal; esto supone creer que las ideas tienen una forma que les es consustancial, es decir, una expresión. En esta visión, es tentador remitirse al purismo formal y buscar interpretaciones en las formas prototípicas que descansan en las entrañas íntimas del cerebro y que mantienen una arcana memoria de la especie. Ello tal vez explique el éxito y la buena reputación que tiene todavía el análisis tipológico en los discursos arquitectónicos.

Sin embargo, también se está recorriendo otro camino alternativo que desecha la contaminación de las formas en las formas y consiste en examinar los procesos culturales en juego en la conformación de las ideas arquitectónicas. Los momentos ricos en saltos técnicos suelen coincidir con debates apasionados de los supuestos más básicos de la arquitectura. Las adquisiciones que amplían el repertorio técnico no se diseminan equitativamente en el tiempo, sino que se han concentrado en ciertos momentos de la historia de la humanidad. La idea de concentración o de “partos” históricos de las innovaciones técnicas y teóricas es compatible con la idea de una evolución creadora que produce saltos o brincos de mutación. De esta manera, no habría un único origen – o momento original – sino varios momentos creativos originarios que se ocasionan más o menos simultáneamente en distintas partes del mundo. Esta visión de un mundo que se crea y se recrea a saltos cuánticos, sería trasladable a la historia constructiva de la arquitectura. Las dudas razonables que se tienen en arquitectura sobre la noción de progreso surgen, pues, no sólo de su contra evidencia cultural, sino de los matices que es necesario introducir incluso cuando se reduce la arquitectura a su dimensión puramente constructiva y técnica.

Cuando hay transformaciones cruciales en las concepciones del mundo, se conforman “nebulosas”<sup>5</sup>, de propuestas formales tributarias de unos mismos ideales, que aparecen en distintos sitios más o menos simultáneamente. Estas comunidades intelectuales –en nuestro caso, comunidades arquitectónicas– que operan de manera similar a las comunidades científicas estudiadas por Kuhn<sup>6</sup>, serían la minoría creadora de ideas y formas que “renacen”. Son comunidades que se inter-influyen

<sup>5</sup> Como referencia está el ensayo de Margareth Da Silva Pereira (eds.), “Pensar por nebulosas. Notas sobre um modo de pensar a escrita da história”. En *Nebulosas do pensamento urbanístico*, Paola Berenstein Jacques y Margareth Da Silva Pereira (eds.) (Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2018).

<sup>6</sup> Thomas Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas* (Chicago: University of Chicago Press, 1962).

en un proceso fecundo de carácter globalizado al menos desde el siglo XVIII, y en el cual ha participado América de manera estructural. Visto así, las formas arquitectónicas y urbanas que se hacen en América Latina, no vienen de una forma generada en otra parte, insistimos, –que copiamos, adaptamos o adoptamos– sino de compartir y debatir ideas generales que producen, creadoramente, formas en distintas partes del mundo y también en América Latina.

Si tomamos la arquitectura como una práctica social y cultural tendríamos, entonces, que re-escribir nuestra historia. Es más, tenemos el deber de hacerlo desde nuevos paradigmas, repensando el papel de los contactos entre culturas y reasignando a las *influencias*, sin complejos de inferioridad, el lugar que les corresponde en las interpretaciones de las transformaciones históricas.

## Bibliografía

- Collins, Peter, *Architectural Judgement*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1971.
- Kuhn, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- Romero, José Luis. *Bases para una morfología del contacto entre culturas*. Buenos Aires: Institución cultural española, 1944.
- Salcedo, Jaime y Silvia Arango, "Aproximación a un estudio de las influencias en la historiografía arquitectónica". En *Documentos de la Maestría en historia y teoría del arte y la arquitectura*, Textos 8. Bogotá: Facultad de Artes y Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia, 2003.
- Da Silva Pereira, Margareth. "Pensar por nebulosas. Notas sobre um modo de pensar a escrita da história". En *Nebulosas do pensamento urbanístico*, Paola Berenstein Jacques y Margareth Da Silva Pereira (eds.). Salvador da Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2018.



**Reflexiones sobre  
arquitectura  
moderna: la  
*forma* como  
respuesta  
al lugar, al  
programa y a la  
construcción**

---

M. Augusta Hermida

---

### **M. Augusta Hermida**

Universidad de Cuenca, Ecuador

María Augusta Hermida es doctora en arquitectura por la Universidad Politécnica de Catalunya (2011). Directora del grupo de investigación Ciudades Sustentables –LactaLAB– del Departamento Interdisciplinario de Espacio y Población de la Universidad de Cuenca y profesora titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Docente invitada a diversos programas de maestría y doctorado. Coordinadora de redes nacionales e internacionales de arquitectura y ciudad. Conferencista invitada a nivel nacional e internacional. Autora de varias publicaciones. Su investigación se enfoca en temas relacionados con el diseño urbano-arquitectónico, sostenibilidad y la resiliencia de las ciudades latinoamericanas. En el ámbito profesional es fundadora de Duran & Hermida Arquitectos Asociados desde donde ha obtenido varios premios.

Email: [augusta.hermida@ucuenca.edu.ec](mailto:augusta.hermida@ucuenca.edu.ec)

---

## RESUMEN

**L**a arquitectura moderna, al ser un sistema estético que se basa en los criterios de construcción de *forma*, permite a través de sus atributos hacer arquitectura de calidad aquí y ahora, tanto en Ecuador como en el mundo. En consecuencia, en este ensayo se presentan algunas reflexiones sobre el concepto de *forma* acuñado en la modernidad, como respuesta al lugar, al programa y a la construcción, enfocando la mirada en la arquitectura moderna del Ecuador. Además, trata de desmontar mitos que, de manera consciente o inconsciente, deforman la definición y alcance de la arquitectura moderna, dando especial énfasis a los atributos de rigor, precisión, economía y universalidad que la concepción y la ejecución del proyecto arquitectónico debe tener. Por último, se reflexiona sobre la connotación científica del proceso de investigación que sigue la arquitectura moderna, debido a que aún a sabiendas de que la arquitectura es un arte, se requerirá del método científico para estudiar el fenómeno arquitectónico tal como se presenta en la realidad y extraer los principios generales implícitos en su producción. Será, por tanto, indispensable observar, documentar y tener referencias verificadas que nos permitan aumentar la conciencia sobre el acto de proyectar y sus valores.

**Palabras clave:** arquitectura moderna, modernidad, arquitectura del Ecuador, historia de la arquitectura, forma arquitectónica, arquitectura como arte, juicio estético

---

## Introducción

El hermoso y sorprendente documento científico y divulgativo *Powers of Ten* (1968) producido por Charles y Ray Eames<sup>1</sup> muestra la escala relativa del universo en factores de diez, de manera que cada 10 segundos el punto de vista del espectador es trasladado a una distancia 10 veces superior o inferior respecto al elemento central: una pareja disfrutando de un parque en Chicago. El video nos permite viajar entre magnitudes, entre las escalas en las cuales el ser humano, de manera consciente o no, se desenvuelve. Nos muestra a esta pareja y, cada diez segundos, nos aleja de la escena hasta que vemos la vía láctea como un punto; en seguida y de regreso, nos lleva hacia la escala microscópica, hasta aproximarnos a un protón. Este sugerente proyecto se convierte en un pretexto para reflexionar sobre las escalas en las cuales la arquitectura interviene. La tendencia mayoritaria es creer que la arquitectura se limita al diseño y construcción de edificios, sin embargo, su campo disciplinar es mucho más amplio, abarca el territorio, la ciudad, el barrio, la edificación (por supuesto) y, en muchos casos también, el objeto. La arquitectura moderna incursiona en todas estas escalas, por lo que, enfocando la mirada en la arquitectura moderna del Ecuador, se tratará de entenderla como sistema estético basado en la construcción de *forma*, fundamento de la arquitectura entendida como arte, y como respuesta a un lugar, un programa y un sistema constructivo. Además, se desmontará algunos mitos que han sido usados para mal definirla y deformarla. Por último, profundizaremos en la necesidad de investigar sobre arquitectura moderna, a partir de la connotación científica que este proceso debe tener, y aludiendo a la precisión, al rigor, al esclarecimiento y a la constatación. Aún a sabiendas de que la arquitectura es un arte, se aplicará el método científico para estudiar el fenómeno tal como se presenta en la realidad y extraer los principios generales implícitos, tratando de eliminar la noción trivial, incluso de los proyectos emblemáticos de arquitectura, que a través de una mirada superficial de sus representaciones impresas trata de obtener información parcial e inconexa. Se propone, entonces, observar y documentar los procesos del proyecto y tener referencias verificadas que nos

---

<sup>1</sup> Charles y Ray Eames fueron arquitectos nacidos en Estados Unidos de Norteamérica, donde sobresalieron por sus trabajos de arquitectura y diseño de muebles, diseño gráfico, fotografía, cine y diseño de exposiciones.

permitan aumentar la conciencia sobre el acto de proyectar y establecer los valores del proyecto.

## La forma

Resultaría absolutamente inapropiado que un paciente, al visitar a su médico, pretendiera opinar sobre el tratamiento recomendado; sin embargo, cuando se habla de arte, y ligado a este, de arquitectura, cualquier persona se siente con derecho a opinar, pues, de manera consiente o no, se cree que las obras de arte son públicas y están ahí para emocionar al público. Esta situación surge cuando se reproduce el criterio decimonónico de que el arte se siente y no se piensa, por lo que hablar sobre los valores que determinan la calidad de una obra resulta ajeno y genera malestar. Criterios como *me gusta o no me gusta* suelen ser suficientes para catalogar tal o cual intervención, mientras que de lo que se trata es de aclarar el por qué determinada obra *está bien o no*, funciona o no. Cabe aclarar que cuando nos referimos a la arquitectura nos estamos refiriendo a esta como arte, y no, al negocio inmobiliario y de construcción que solo busca réditos económicos; ni a aquella práctica común de levantar una obra sin criterio que vincule de manera eficaz y consistente el lugar, el programa y la construcción.

Para empezar, aclaremos dos conceptos: el juicio de gusto y el juicio estético.<sup>2</sup> El primero, el juicio de gusto, juicio sensitivo o gusto personal<sup>3</sup>, es aquel que se produce mientras dura la experiencia de los sentidos, y está determinado por la edad, el género, la época, la cultura, entre otros muchos factores. Configura el gusto personal de cada individuo y sobre éste no hay discusión. Podemos mencionar, como ejemplo, el gusto por la cerveza, tan generalizado a cierta edad, que surge cuando de algún modo reconocemos sus efectos y lo asociamos con el ambiente y el placer que se genera al probarla; o por ejemplo el deleite de una buena fanesca<sup>4</sup>. Algo similar a lo que ocurre con la fanesca o la cerveza puede ocurrir con las obras de los pintores indigenistas Guayasamín o Kingman<sup>5</sup>: nos agradan sus obras y hasta podemos distinguir algunas de las características de su pintura gracias a la “traducción” que

<sup>2</sup> Helio Piñón, *El sentido de la arquitectura moderna* (Barcelona: Ediciones UPC, 1997); Helio Piñón, *L'humanisme essencial de l'arquitectura moderna* (Barcelona: Publicación de la Reial Academia de Doctors, 2003).

<sup>3</sup> M. Augusta Hermida, “El gusto personal no es un criterio de valoración”, *El Telégrafo*, 17 de abril de 2013: 25. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-gusto-personal-no-es-un-criterio-de-valoracion>

<sup>4</sup> Fanesca: sopa típica de la gastronomía ecuatoriana que se consume durante la Cuaresma y en Semana Santa y que lleva un sinnúmero de granos y otros productos, de compleja preparación.

<sup>5</sup> Oswaldo Guayasamín (1919-1999) fue un destacado pintor, dibujante, escultor, grabador y muralista ecuatoriano. Eduardo Kingman Riofrío (1913-1997) fue un pintor, dibujante, grabador y muralista ecuatoriano, considerado como uno de los maestros del expresionismo y el indigenismo.

harán los expertos. Sin embargo, no es frecuente reconocer sus valores como obras de arte sino hacerlo limitando el criterio al gusto personal, a lo que sentimos hacia ellas. Acciones de este tipo van configurando esta idea equivocada de lo que es artístico, entendiéndolo como un *"atribut d'algunes obres capaces d'estimular el plaer espontani de la gent que les mira amb bona voluntat"*<sup>6</sup>. El segundo, el juicio estético, en cambio, es el que sirve para valorar el arte y por ende la arquitectura, no se agota en la sensación que provoca el estímulo, sino que moviliza los instrumentos del conocimiento, la imaginación y el entendimiento y está ligado al reconocimiento de *forma*. Solo aquel fenómeno que es capaz de soportar un juicio estético puede ser considerado arte, señala Piñón.<sup>7</sup>

Por ello, cuando la iconografía o temática y su estructura visual (la realidad estética) estaban ligadas en la materialidad del cuadro, era fácil confundir el juicio de gusto sobre el tema y creer que se estaba haciendo un juicio estético sobre la forma. El arte era entonces *muy popular* porque el público común creía que entendía el arte cuando en realidad estaba emitiendo juicios de gusto que no iban más allá de la activación puntual de los sentidos o presunciones de carácter ético.

No es sino a partir del siglo XX y sus vanguardias, cuando lo que agenciaba una representación no estaba ligada al objeto visto, sino a la construcción de nuevas realidades visuales formadas por la tensión y relación entre planos, líneas y puntos por citar uno de los tantos procesos, en donde se acentuaron los aspectos más abstractos de la forma, ligada al orden de las partes, a la configuración interna de un fenómeno, a su estructura organizadora. De hecho, el arte moderno perdió su función "literaria" y con ello su relación con el público, se volvió *impopular* porque se requería formación para opinar sobre él. El público necesitaba entrenar su mirada para reconocer la *forma*, requería disponer de unos criterios visuales que garantizaran el juicio estético.<sup>8</sup>

Este entrenamiento es conocido como intelección visual; la capacidad del ser humano de mirar y procesar a través de la

<sup>6</sup> "atributo de algunas obras capaces de estimular el placer espontáneo de la gente que los mira con buena voluntad...". Piñón, *L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna*, 156.

<sup>7</sup> Helio Piñón, *Teoría del proyecto* (Barcelona: Ediciones UPC, 2006).

<sup>8</sup> Teresa Rovira, *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier* (Barcelona: Ediciones UPC, 1999).

razón aquello que ha mirado, y que garantiza el reconocimiento de la *forma*. Lo interesante de este proceso es que es universal, es decir que lo que puedo reconocer yo, aquí y ahora, puede también ser reconocido por el resto de posibles sujetos de la experiencia estética. Esta posibilidad de reconocimiento universal es una característica innata de la especie humana que es necesario aprender y desarrollar, como se reconoce y desarrolla la capacidad de equilibrio que nos permite montar en bicicleta. En este sentido, y particularmente a partir del siglo XX, con el inicio de la modernidad, la calidad de una obra ya no estaba en función de su parecido a otra ni respondía a sistemas, estilos o cánones de validez general. Cada obra tendría su propia legitimidad que sólo podría ser reconocida mediante el juicio estético del sujeto que la mira. Se trata de una manera activa, constructiva de mirar, en donde la belleza no se expresa en función de la semejanza al modelo sino en la búsqueda de su rasgo esencial.<sup>9</sup>

La definición de *forma* por tanto, no es aquella que la aproxima a la idea de figura —el volumen, o los rasgos externos que determinan su apariencia— sino que se basa en un conjunto de relaciones interiores al objeto que no está determinada por ningún sistema o regla anterior o ajeno a éste. Cada producto de la concepción moderna encuentra su legitimidad formal al concluir su proceso de concepción: el orden es específico de cada objeto y aparece sólo al final del proyecto. Tal estructura, propia de cada artefacto, le confiere una identidad concreta: le hace *ser algo*, sin necesidad, por tanto, de *parecerse a nada*. La forma por tanto es producto de la acción del sujeto, del artista o del arquitecto. Como ejemplo podemos decir que un paisaje, en sentido estricto, no tiene forma; solo alcanza la condición de arte cuando el sujeto — artista, fotógrafo, arquitecto- encuentra la estructura orgánica que vincula sus elementos, manifiesta dicha estructura, revela aquello que es irreducible a la mirada común. Dicha manifestación supone la acción de una mente ordenadora: “por bello que sea un paisaje, el arte no se manifiesta en él, sino que se requiere la acción de un pintor que revele algunos aspectos de esa realidad -escogiendo el punto de vista, el encuadre, la luz, la policromía.”<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Piñón, *Teoría del proyecto*, 38.

Para aclarar podemos decir que, la arquitectura clásica se fundamentaba en una idea fuerte de orden que se basaba en la jerarquía, en la igualdad y en la simetría. Por su parte, la arquitectura moderna también se basa en una idea de orden, pero esta acentúa la noción de disposición equilibrada: clasificación, equivalencia y equilibrio (Ilustración 1). Tanto la arquitectura clásica como la moderna son sistemas estéticos formales, pero con reglas distintas. En la arquitectura clásica se entrega a los órdenes la responsabilidad de ser la piedra angular a partir de la cual se sabe cómo actuar en cuanto a creación de *forma* y por ende de belleza. Se entiende que la finalidad de la arquitectura clásica es lograr una armonía entre las partes, validada por un código específico al que siempre es posible referirse<sup>11</sup>. Ahondando aún más y comparando la arquitectura con la música, podemos decir que la *forma* es la manifestación superior de una estructura organizadora, es la intervención de la inteligencia sobre el azar, es la condición del arte.<sup>12</sup>



**Ilustración 1:** M. Augusta Hermida, La balanza en equilibrio simétrico explica el equilibrio del clasicismo; la balanza en equilibrio no simétrico explica el equilibrio en la arquitectura moderna.

En la época contemporánea hay dos maneras de enfrentar el proyecto. Parfraseando a Martí-Aris<sup>13</sup> podemos decir que la primera renuncia de antemano a toda reflexión sistemática, que sitúa al proyecto en la esfera de la experiencia particular, irrepetible y aislada y, la otra, de quienes no renuncian a basar la práctica arquitectónica en una teoría que permita el análisis y discusión de la obra. En esta esfera está la arquitectura moderna que entiende al proyecto como construcción genuina, lo cual impide realizar una copia mimética ni de la naturaleza ni de otras obras. Toda práctica que vaya en esta dirección no es arquitectura moderna y por ende

<sup>11</sup> M. Augusta Hermida, "El detalle en la arquitectura construida del Illinois Institute of Technology, de Mies van der Rohe". Revista *Mas-kana* 4, N° 1 (junio de 2013): 65-90.

<sup>12</sup> Piñón, *El sentido de la arquitectura moderna*; Piñón, *L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna*; Piñón, *Teoría del proyecto*; Rovira, *Problemas de forma*. Schoenberg y *Le Corbusier*.

<sup>13</sup> Carlos Martí-Aris, *La cimbra y el arco* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005).

tampoco arquitectura de calidad. La arquitectura moderna no imita modelos, ni sigue reglas, sino que, construye el proyecto con criterios de *forma* que sólo pueden verificarse al final del proceso, precisamente porque hasta entonces no se dispone de la regla específica que da identidad a cada obra concreta. Solo cuando se concluye el proceso de concepción del proyecto se reconocen los criterios que permiten captar la formalidad específica del objeto.<sup>14</sup>

El criterio de calidad de cada obra está vinculado a la identidad de su estructura espacial. Es decir, que cada proyecto moderno está configurado por sus propias reglas con independencia de reglas o preceptos generales: solo ahí se alcanza la consistencia formal. En definitiva, lo que identifica la obra es una estructura espacial consistente, constituida sobre los requisitos del programa. Esta definición de *forma* posibilita la creación de proyectos de diversas escalas (espacios, edificios, calles, barrios, ciudades) que responden al criterio universal de *forma* y que tienen una identidad propia.

## Lugar, programa y construcción

### Lugar

El proyecto arquitectónico es la revelación del lugar,<sup>15</sup> por lo que se debe dar mucha importancia a sus condiciones tanto físicas como temporales. Un proyecto concebido desde el lugar adquiere su consistencia visual y su orden interno y externo a partir de las condicionantes del entorno. Por tanto, la buena arquitectura encierra modos y criterios para hacer participar al edificio del orden y las cualidades del lugar. Así, la secuencia de espacios que relacionan al proyecto con la calle deben ser permeables, pues la disposición del edificio interceptará visuales y recorridos; y creará un nuevo sistema de referencias visuales. El espacio exterior es prolongación del espacio intermedio y el interior; los patios, la entrada y la estructura son parte de la construcción formal de la obra. Debido a ello, adquiere especial importancia la escala y las proporciones del proyecto.

El edificio Cofiec (1970) del arquitecto Ovidio Wappenstein (Ilustración 2) es un excelente ejemplo de construcción de lugar<sup>16</sup>. Es, sin duda, uno de los proyectos más emblemáticos de la modernidad en Quito.

<sup>14</sup> Helio Piñón, *Curso básico de proyectos* (Barcelona: Ediciones UPC, 1998).

<sup>15</sup> Cristina Gastón, *El proyecto como revelación del lugar* (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005)

<sup>16</sup> Fernando Bucheli, "Ejemplos de arquitectura moderna en Quito en los años 70. La obra del Arquitecto Ovidio Wappenstein. El Edificio Cofiec" (tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Ma. Augusta Hermida, Universidad de Cuenca, 2009). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16746>

Conjuntamente con el Hotel Colón (1984) y el edificio de la Corporación Financiera Nacional (CFN) (1968-1978) –del mismo arquitecto– forman un plano vertical que delimita con precisión el inicio del ensanche de mediados del siglo XX conocido como La Mariscal y que paulatinamente se convirtió en una nueva centralidad de la ciudad. El edificio Cofiec es una pieza esbelta que construye paisaje y se relaciona con el volcán Pichincha<sup>17</sup> sin interrumpir sus vistas. El proyecto, si bien compacto, se ve como una organización de planos de hormigón y vidrio: estructura y envolvente, brindándole ligereza e intensidad al mismo tiempo. La propuesta se justifica basándose en las condiciones del lugar: el proyecto arquitectónico sirve para reconocer las cualidades del lugar y revelar los atributos del sitio.

<sup>17</sup> El macizo del Pichincha es un conjunto de cerros y volcanes parte de la cadena montañosa occidental y a cuyas faldas se encuentra en Quito.



**Ilustración 2:** Arq. Ovidio Wappenstein, *Edificio Cofiec*, 1970, Quito, Ecuador. a) edificio Cofiec. Foto de Fernando Bucheli, 2009; b) dibujo del Edificio Cofiec, archivo del arquitecto Ovidio Wappenstein; c) plano vertical formado por el edificio de la Corporación Financiera Nacional (CFN), 1984, el Hotel Colón, 1968-1978<sup>b)</sup>, y el edificio Cofiec, 1970; foto de Fernando Bucheli, 2009.

El programa es un estímulo para la arquitectura, dado que su base es la de ser funcional. Sin embargo, la calidad del proyecto no puede reducirse a la correcta satisfacción del funcionamiento de los espacios. Para la arquitectura moderna el programa es fundamental pues sin sus posibilidades organizativas no podría darse el proceso de concepción del proyecto y, por ende, la construcción de *forma*. Cuando el programa es entendido como una serie de relaciones complicadas y cuantitativas de requisitos funcionales particulares, el proyecto no aprovecha del programa, sino que más bien lo ve como un problema e impedimento de la buena arquitectura. Solo cuando entendemos la estructura de una actividad empezamos a trabajar en la construcción de *forma*, en el reconocimiento de la estructura organizadora del fenómeno en función del sistema de actividades previsto en el programa.

La estructura espacial se constituye sobre los requisitos del programa, entendido como programa constructivo, funcional y económico,<sup>18</sup> y la consistencia de esta estructura es la que identifica la obra. Esta estructura de las actividades, descritas por el programa, establece diversas posibilidades formales que deben conjugarse con aquellas sugeridas por el lugar. En este ir y venir, descansa la construcción de *forma*, que solo culmina cuando la propuesta satisface todas las variables. El proceso procede desde las variables particulares hasta la configuración de carácter general que explica el problema particular y que a su vez tiene un grado de universalidad. El programa no define la solución, pero tampoco debe estorbarla, más bien establece la posibilidad de la forma y contribuye a verificar el proyecto en sus distintas fases.

La Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca (1973-77) del arquitecto Álvaro Malo<sup>19</sup> (Ilustración 3) nos permite entender el papel del programa en la construcción de forma. La función principal de una facultad es la de dictar clases es por esto que el autor entiende el funcionamiento

<sup>18</sup> Piñón, *Teoría del proyecto*.

<sup>19</sup> Pedro Samaniego, "La Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca. Álvaro Malo. Cuenca-Ecuador 1973-77" (tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Pablo Frontini Antognazza, Universidad de Cuenca, 2008). <http://dspace.uccuenca.edu.ec/handle/123456789/16765>

ideal de un aula de clases y propone una solución espacial y lumínica excepcional. La ubicación de las ventanas —las más grandes al un lado y las pequeñas al lado opuesto— respecto de la posición de la pizarra y de los escritorios de los alumnos, permite que la mayor cantidad de luz entre por la izquierda (asumiendo que la mayoría de estudiantes son diestros) y, simultáneamente, por la derecha, pero en menor cantidad. El programa se convierte así en el pretexto desde el cual construir forma, ligando la solución espacial al programa, al lugar y al sistema constructivo utilizado. La estructura de orden que surge del programa se devela en la medida que el proyecto se concreta.



a)

b) y c)

**Ilustración 3:** Arq. Álvaro Malo, *Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*, 1973-1977, Cuenca, Ecuador; a) bloque C. Foto de Pedro Samaniego, 2008; b) planta tipo del bloque C. Dibujo de Pedro Samaniego, 2008; c) alzado parcial del bloque C. Foto de Pedro Samaniego, 2008.

Para resolver un proyecto de arquitectura, la tarea será más fácil en la medida que utilicemos elementos y criterios experimentados. La reconstrucción de proyectos emblemáticos y reconocidos, así como el uso de materiales de proyecto, entendidos como soluciones arquitectónicas puntuales y criterios formales que la historia de la arquitectura pone a disposición de quien proyecta, servirán como referencia en el proceso de concepción del proyecto y permitirán dotarle de identidad formal a la obra.<sup>20</sup> Enfocar la enseñanza en función de seleccionar ejemplos adecuados de la historia de la arquitectura y aprehender de estos permitirá alcanzar mejores resultados en la formación de nuevos profesionales. Si no se procede así, el alumno, al carecer de capacidad de juicio y de instrumentos para concebir proyectos, se puede acostumbrar a inventar o tomar como referencias soluciones sin calidad, lo cual, a la larga, deformará su universo sensitivo y perderá, inclusive, el sentido común al actuar sin criterio ni orientación.<sup>21</sup>

El proceso de reconstrucción, por otro lado, permite construir un referente visual riguroso que eleva el nivel de quien mira y reconstruye. En definitiva, hacer arquitectura de esta manera sería como elaborar un discurso, pero sin necesidad de inventar una lengua. La reconstrucción del proyecto exige fijar la mirada, impide el menosprecio con que a menudo se observa la arquitectura: es decir, obliga a reconocer el fundamento constructivo de los productos de la visión, o, mejor dicho, la dimensión visual de los procedimientos constructivos:<sup>22</sup> "el proyecto como (re)construcción se basa en el reconocimiento de la tensión entre el material y los criterios de forma que lo estructura, a partir de la conciencia de su condición formadora, estructurante, ordenadora".<sup>23</sup>

<sup>20</sup> Helio Piñón, "Cinco axiomas sobre el proyecto". En *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador*, T. I., M. Augusta Hermida (ed.) (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2009).

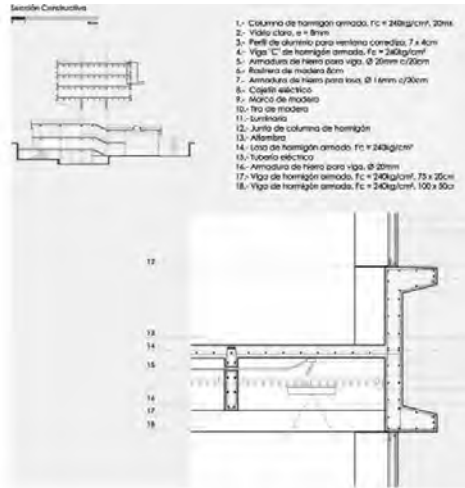
<sup>21</sup> Helio Piñón, *El proyecto como (re)construcción* (Barcelona: Ediciones UPC, 2005).

<sup>22</sup> Piñón, *Teoría del proyecto*.

<sup>23</sup> Piñón, "Cinco axiomas sobre el proyecto", 21-22.



a)



b)



c)

**Ilustración 4:** Arq. Milton Barragán, *Edificio Ciespal*, 1972-1976, Quito. a) edificio Ciespal, foto Sebastián Mora, 2008; b) sección constructiva general y detalle constructivo, dibujo Sebastián Mora, 2008; c) dibujo del edificio Ciespal, imagen cortesía de Milton Barragán.

Además, cuando entendemos al sistema constructivo como parte fundamental del proceso de concepción de la *forma*, el detalle adquiere importancia. Es en el detalle en donde se condensa, haciéndose mucho más intensa, la formalidad esencial de la arquitectura. A menudo se produce el detalle como una solución técnica a los problemas que plantea la concepción, por el contrario, el detalle es una condición del proyecto, de modo que más que un corolario técnico, se trata de un momento de intensificación de la forma. En definitiva, se entenderá el detalle como momento básico del proyecto, presente en el momento mismo de la concepción. El detalle, en la medida que condensa el sistema constructivo entero, es un requisito fundamental de la forma: el momento intenso de relación constructiva y visual de los materiales.<sup>24</sup>

En el Edificio Ciespal el arquitecto Milton Barragán toma decisiones audaces referentes a la estructura y la construcción en general<sup>25</sup> (Ilustración 4). La estructura, la volumetría y las cualidades de los materiales utilizados difieren de los habituales en el entorno y en la época. El contraste que establece no impide entablar un exigente compromiso con el lugar sino todo lo contrario. A través del uso de un sistema constructivo fuerte se crean diversas relaciones: la transparencia que se logra con las ventanas corridas horizontales permite que desde el interior se tenga plena conciencia del paisaje urbano y natural que rodea a la obra. Es evidente que sin una definición previa y clara del sistema constructivo el proyecto no pudo existir.

Por otro lado, la decisión de elevar el volumen permitió la liberación de los niveles más bajos para posibilitar una mejor relación con lo público. Estos espacios constituyen lugares de encuentro y de relacionamiento. Los dibujos del proyecto muestran que la mirada sobre la arquitectura incorpora el mundo que rodea al proyecto. El arquitecto asume plenamente que el edificio se percibe junto a la realidad física que le rodea, forma parte de ella. Los esbozos revelan el empeño en valorar la repercusión del edificio en el panorama que ofrece el entorno construido. El proyecto no se ocupa sólo de la estructura, sino que construye una plataforma: una plaza que establece la relación con el entorno y garantiza las condiciones de percepción del edificio, el acondicionamiento de los espacios exteriores y el acceso.

<sup>24</sup> M. Augusta Hermida, "El detalle como intensificación de la forma en el Library and Administration Building, Illinois Institute of Technology, de Ludwig Mies van der Rohe". Revista *Maskana* 3, No. 2 (diciembre de 2012), 55-75.

<sup>25</sup> Sebastián Mora, "La estructura como legalidad formal de la obra. Dos arquitectos ecuatorianos en los años setenta" (tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Diego López de Haro, Universidad de Cuenca, 2008). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16727>

Debido a la dificultad de mantener el nivel en la concepción de proyectos arquitectónicos desde una perspectiva de construcción de *forma*, es decir, como relación consistente entre lugar, programa y construcción, surgieron una serie de corrientes pos modernas que, con la intención consciente o no de desacreditar a la arquitectura moderna, se dedicaron a definirla a través de manifestaciones poco afortunadas o frases carentes de contenido. La expresión "arquitectura moderna" se volvió ambigua: podía hacer referencia a todos los edificios del período moderno con independencia de sus fundamentos ideológicos, o podía entenderse de un modo más específico, como una arquitectura que es consciente de su propia modernidad y que lucha en favor del cambio<sup>26</sup>.

Uno de los mitos<sup>27</sup> más comúnmente difundidos es que la arquitectura moderna es un estilo. Cuando se la entiende de este modo se la está, de modo directo o indirecto, catalogando como una moda, como una tendencia que tan fugazmente como llegó se fue. La arquitectura moderna está lejos de ser moda; es más bien un nuevo planteamiento estético basado en el neo plasticismo, cuyos fundamentos surgen a comienzos del siglo XX con las vanguardias constructivas y que se basa en la concepción del arte que define a los fenómenos artísticos como construcción de nuevas realidades visuales, como construcción de *forma*. No es fruto, ni requiere de una serie de reglas o recetas para su ejecución: losas planas, pilotes, planta libre, vidrios corridos y terraza jardín; sino que nace de un proceso de concepción a partir de entender la posibilidad de relación de diversos aspectos constructivos, del lugar y de la función. La buena arquitectura soluciona el programa, relaciona materiales, trabaja detalles, destaca texturas y colores.

Cuando este planteamiento estético empieza a madurar, a mediados del siglo pasado, comienza también a recibir una serie de críticas desde distintos frentes que encontraban difícil practicar una arquitectura de tan alto estándar. Al ser un sistema estético, la arquitectura moderna tendrá un ciclo, al igual que otros sistemas a lo largo de la historia de la arquitectura, y será superada por otro sistema y no por *novedades* o *quimeras*

<sup>26</sup> Alan Colquhoun, *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, Jorge Sainz (trad.) (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005).

<sup>27</sup> M. Augusta Hermida, "Mitos de la modernidad", *El Telégrafo*, 18 de abril de 2013:27. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/mitos-de-la-modernidad>

que no duran más de 5 a 10 años y que no logran sostenerse ni teórica, ni visualmente. Piñón no lo pudo decir más claro:

...la arquitectura moderna no puede identificarse con un estilo –si por ello se entiende un sistema normativo, en el sentido en que lo son los estilos históricos–, y menos aún con un movimiento con sentido y orientación imprecisos, sustentado por el mito infantil del cambio perpetuo<sup>28</sup>

Otra frase muchas veces repetida, es que en la arquitectura moderna *la forma sigue a la función*. Cuando miramos, por ejemplo, la mano humana sabemos que su forma responde a su función, en cambio, respóndanme ustedes, si el Crown Hall de Mies van der Rohe<sup>29</sup> o la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil de René Bravo y Gonzalo Robalino<sup>30</sup> (Ilustración 5), en relación con su volumen y apariencia, ¿responden a una función específica?



<sup>28</sup> Piñón, *Teoría del proyecto*, 28.

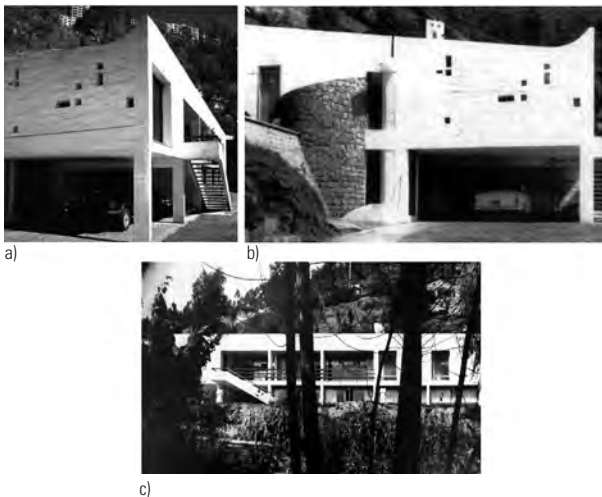
<sup>29</sup> El S. R. Crown Hall fue diseñado por el arquitecto alemán Ludwig Mies van der Rohe. Es la sede del College of Architecture (Facultad de Arquitectura) del Instituto de Tecnología de Illinois en Chicago, Illinois.

<sup>30</sup> Juan Pablo Astudillo, "Dos facultades de arquitectura en el Ecuador entre los años 65 y 75" (tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Pedro Strukelj, Universidad de Cuenca, 2008). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16749>

**Ilustración 5:** Arqs. René Bravo y Gonzalo Robalino, *Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil*, 1976, Guayaquil. a) detalle, foto Juan Pablo Astudillo, 2008; b) ingreso, foto Juan Pablo Astudillo, 2008; c) foto de época del conjunto, fotógrafo desconocido.

Una alegoría igualmente muy repetida, es aquella que dice, de manera despectiva, que la arquitectura moderna es racional, estática, ortogonal y detesta la curva. Este mito se desploma cuando vemos el atributo moderno de reversibilidad en donde los espacios buscan cambiar a un estado o condición diferente, los proyectos concebidos con este nuevo sistema estético son flexibles y continuos. La curva es bienvenida siempre y cuando se la sepa realizar con solvencia, asunto que solo está al alcance de los profesionales más talentosos (Ilustración 6). De hecho, la arquitectura moderna es racionalista en el sentido que trabaja con los sentidos y por ende con la razón. Se entiende y se reconoce a través del juicio estético: miro, recorro, activo procesos racionales y reconozco la *forma*. Así lo confirma Neumeyer:

... estos objetos, sometidos a un proceso de formalización artístico muy estricto, transmiten una extraordinaria sensibilidad del espacio, el volumen y las relaciones, que no sólo exige contemplación, sino también un movimiento que se apropia del espacio. ... estos edificios reflejan un 'grado de libertad ganada' del individuo moderno, del que ya no podremos prescindir<sup>31</sup>



**Ilustración 6:** Arq. Milton Barragán, *Casa Müller*, 1963, Guápulo, Ecuador. a) Foto de Hernán Sánchez, 2008. b) y c) Foto de época, cortesía del Arq. Milton Barragán.

<sup>31</sup> Fritz Neumeyer, *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, traducción de Jordi Siguán (trad.) (Madrid: El Croquis Editorial, 1995), 17.

Como ya se dijo antes, la *forma*, en la arquitectura, alude al orden de las partes, a su configuración interna, y no, como en la naturaleza, a una finalidad específica. La confusión surge porque no se reconoce que el término *forma* tiene dos definiciones: una que hace alusión a la figura y otro a la estructura de un fenómeno. La *forma* entendida como figura de un fenómeno natural responde a su finalidad de uso; en el arte, en cambio, la *forma* no se refiere a la figura o a la apariencia de un fenómeno, sino, básicamente, a aquellos aspectos que la organizan y la estructuran. Además, en la arquitectura moderna encontramos una serie de atributos que permiten hacer proyectos de excelencia y que todavía son pertinentes aquí y ahora: rigor, precisión, economía, universalidad y reversibilidad. En este sentido, Summerson se preguntaba:

¿Qué es la arquitectura moderna? Ustedes pueden responder, si quieren, con algunos lugares comunes sobre la forma y la función. Pero con eso no responderán a nada realmente; y si quieren describir de veras lo que es la arquitectura moderna tendrán que describir los logros de innovadores concretos, sus relaciones en el tiempo y el espacio y su progresivo perturbar la tendencia general de la teoría y la práctica de la arquitectura.<sup>32</sup>

Cuando, por ejemplo, se escucha el mito de que en la arquitectura moderna se entiende a la *casa como máquina para habitar* se está simplificando el atributo de rigor que propone que en los proyectos de arquitectura se llegue al último término al que pueden llegar las cosas: "...arquitecturas rigurosas, formales, tan puras y simples como lo son las máquinas".<sup>33</sup> Le Corbusier quería hacer realidad el sueño cartesiano de un mundo lleno de precisión y poesía, por lo que la casa se debía convertir en una figura abstracta de pura estereotomía.<sup>34</sup>

Otro mito es aquel que manifiesta que la arquitectura moderna promulga que *menos es más*, confundiendo esta frase con el verdadero sentido del atributo de economía visual y constructiva, es decir con la capacidad de administrar de manera eficaz y razonable los recursos, tanto aquellos que nos permiten edificar una obra como aquellos que definen como ésta se ve.

<sup>32</sup> John Summerson, *El lenguaje clásico de la arquitectura*. De L. B. Alberti a Le Corbusier, traducción de Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985).

<sup>33</sup> Amedée Ozenfant y Edouard Jeanerret, *Acerca del Purismo: escritos 1918-1926* (Madrid: El Croquis, 1994).

<sup>34</sup> Neumeyer, *La palabra sin artificio*, 233.

En la arquitectura de calidad sobra el ornamento, es la propia arquitectura, sus soluciones constructivas y de detalle, las que adornan y embellecen a la misma arquitectura:

Si se quieren fabricar objetos bellos o construir casas bellas, han de poderse realizar evidentemente de la manera más económica, es decir de la manera más práctica... ¿Y que es en realidad la belleza? Con toda seguridad, nada que pueda calcularse, nada que pueda medirse, sino siempre algo imponderable, algo que se esconde entre las cosas. En arquitectura, la belleza –que para nuestro tiempo es igual de necesaria y sigue constituyendo un objetivo, tal como lo ha sido en épocas anteriores- sólo puede alcanzarse cuando al construir se tiene en cuenta algo más que la mera finalidad. Mies van der Rohe.<sup>35</sup>

No hay nada más desacertado que creer que la arquitectura moderna construye cajitas simples. Se confunde simpleza con solución acertada. Cuando la solución es la adecuada tiene intensidad y ésta es sinónimo de calidad: la buena arquitectura es intensa y compleja pero nunca complicada. Nuevamente se confunde el atributo de precisión que manifiesta que la buena arquitectura está construida con esmero para obtener resultados exactos. La arquitectura bien resuelta se verá coherente e indiscutible, asunto que, para la mirada poco versada, parece simple:

La promesa de un nuevo arte no se encontraba escondida en las 'especulaciones estéticas', incorporadas intelectualmente desde fuera, sino en la auto ordenación disciplinada, bajo las condiciones de los materiales y los métodos de aplicación funcional. La belleza de la esencia arquitectónica se revelaba en la construcción sencilla y lógica, y se transmitía con mayor expresividad en las obras aún en construcción, pues aquí el material de construcción se presentaba, 'con toda su franqueza', en la pureza de su existencia.<sup>36</sup>

Se ha propagado además, como dogma, la creencia de que la arquitectura moderna repite la misma arquitectura en todo el mundo, cuando, en realidad a lo que hace referencia el atributo

<sup>35</sup> *Ibid.*, 464-465.

<sup>36</sup> *Ibid.*, 234.

de universalidad es a la posibilidad universal, como especie humana, del reconocimiento de forma más allá de diferencias culturales, temporales o geográficas. La arquitectura de calidad es pertinente y por lo tanto relaciona el lugar, el programa y la construcción y es la correspondencia, coherente y bien concebida de todos estos aspectos; por ende, las obras serán diferentes, pero universalmente reconocibles.

En definitiva, cuando hablamos de arquitectura moderna y de sus atributos, como posibilidad de hacer arquitectura de calidad en general, se hace aún más evidente su vigencia y pertinencia. Entonces ¿debemos referirnos a esta arquitectura como moderna o simplemente como arquitectura de calidad?

### La investigación

Con lo antes expuesto, consideramos pertinente reflexionar sobre la connotación científica que el proceso de investigación de la arquitectura moderna debe tener.<sup>37</sup> Aún sabiendo que la arquitectura es arte, se requerirá del método científico para estudiar el fenómeno arquitectónico y extraer los principios generales implícitos. Para esto será necesario observar y documentar los procesos del proyecto y tener referencias verificadas que nos permitan aumentar la conciencia sobre el acto de proyectar y establecer sus valores.<sup>38</sup>

El proceso de investigación de la arquitectura moderna debe aludir también a la precisión, al rigor, al esclarecimiento y a la constatación.<sup>39</sup> Se debe investigar para mejorar el discernimiento sobre el hecho arquitectónico moderno y para facilitar el reconocimiento de la arquitectura. Para lograrlo es necesario saber los aspectos en los que hay que detenerse, encauzar el punto de vista y brindar herramientas para operar con el material de manera eficiente. Como arte y ciencia, el producto de la investigación debe presentarse de un modo adecuado. El investigador deberá experimentar el proyecto como el proceso en el que se aplica un sistema formal que resuelve y trasciende todas las condiciones dadas. Al ser numerosas las circunstancias que pueden incidir en el proyecto, el acercamiento debe ser

<sup>37</sup> M. Augusta Hermida, "La arquitectura moderna y la necesidad de investigar", *El Telégrafo*, 19 de abril de 2013: 26. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-arquitectura-moderna-y-la-necesidad-de-investigar>

<sup>38</sup> Teresa Rovira y Cristina Gastón, *El proyecto moderno. Pautas de investigación* (Barcelona: Ediciones UPC, 2007).

<sup>39</sup> M. Augusta Hermida, "La arquitectura moderna y la necesidad de investigar", 26.

el del proyectista y ha de basarse en la capacidad de ver las obras desde dentro. Esto exige conocimiento e imaginación en donde no se le ve al proyecto como resultado de la iluminación. Se debe buscar la documentación del proyecto sobre la que se elaboran las propias conclusiones, pero sobre todo la capacidad de ordenar y reordenar este material. Va a interesar no solo el hecho acabado sino las razones de su concepción y desarrollo.

Será necesario observar y documentar los procesos del proyecto y tener referencias verificadas que nos permitan aumentar la conciencia sobre el acto de proyectar y establecer los valores del proyecto. Un trabajo de investigación debe aportar precisión sobre algún hecho arquitectónico, encontrar y explicar algo no constatado anteriormente, desvelar un criterio u orden implícito y justificarlo con el material que se presente. El investigador se plantea los mismos problemas que el arquitecto, se formula las mismas preguntas, comparte los mismos intereses y habla el mismo lenguaje.<sup>40</sup> La crítica arquitectónica debe ser vista como un procedimiento que evita que la teoría y la práctica se desarrollen aisladamente.

Se propone una mirada directa de la obra a través del uso de los medios que el arquitecto tiene: la representación gráfica, el dibujo y la imagen. No se trata de despreciar la expresión verbal, se trata de exigirle precisión y solvencia. No queremos que se usen con prisa una serie de términos vagos basados en conceptos genéricos o expresiones cargadas de valores que por su uso plantean más preguntas que las que responden. El proyecto se resuelve con medios arquitectónicos y es imprescindible usar un lenguaje lo más objetivo posible para poder acercarse a la obra.

Se recomienda afrontar el proyecto directamente centrando la atención a la realidad física, geométrica y constructiva del mismo. Resulta seguro el empleo del dibujo y la imagen, las mismas herramientas que le sirvieron al autor en el proceso de concepción. El dibujo nos obliga a mirar y a preguntarnos sobre aspectos físicos concretos del edificio, permite tomar conciencia de sus dimensiones y de sus elementos. La selección y la edición de las imágenes restituyen la apreciación del edificio.

<sup>40</sup> Teresa Rovira, *Documentos de arquitectura moderna en América Latina 1950-1965. Primera recopilación* (Barcelona: Instituto Catalá de Cooperació Iberoamericana / Universitat Politècnica de Catalunya, 2004).

El estudio ha de destacar hechos arquitectónicos medibles y verificables, de los que se pueda tener material gráfico. En los buenos proyectos los diferentes aspectos de decisión están conectados, lo cual permite pasar de unas circunstancias a otras y descubrir el hilo conductor de todas ellas. La confrontación de un edificio con otros es un mecanismo que ayuda a reconocer la arquitectura del proyecto: versiones del mismo proyecto, comparación de dos obras del mismo autor, etc. En definitiva, se trata de encontrar un tema arquitectónico y formular bien las preguntas que conllevan el reconocimiento implícito de la cuestión que se trata de aprehender.<sup>41</sup>

La compilación del material debe ser exhaustiva. Nos podemos encontrar con documentos gráficos originales o reproducciones en libros y revistas, esbozos a mano, planos finales, fotografías, memorias, textos críticos, etc. Se debe ordenar el material, registrar su origen, autor, fecha; y posteriormente, filtrarlo para quedarse con lo sustancial. La estructura general de cada trabajo variará de acuerdo al tema a tratar, pero dada la importancia que tendrá la documentación gráfica en estos trabajos y dada nuestra formación de arquitectos, hay que destacar la capacidad de las sucesiones gráficas para estructurar el trabajo y la aptitud del destinatario para reconocerlas. El texto ha de ser preciso y eludir omisiones. La prueba de que texto y gráfico son necesarios será la imposibilidad de cambiar uno y otro sin que el discurso pierda sentido. Todo esto supone cuidar el diseño de cada página.

En caso de existir material gráfico sobre el proceso seguido se podrá proponer una hipótesis de la evolución y del camino seguido hasta la solución definitiva, en otros casos se podrán comparar diferentes versiones sobre el proyecto. Se pone la obra en relación con el resto de la producción del arquitecto, indicando sus precedentes, identificando criterios comunes o la contribución específica del caso estudiado. Además, se debe poner la obra en relación con otros edificios contemporáneos estéticamente semejantes para restituir su sentido histórico.

---

<sup>41</sup> Rovira y Gastón, *El proyecto moderno. Pautas de investigación*.

Con esta metodología, se ha llevado adelante investigaciones sobre arquitectura moderna en el Ecuador y el mundo (Ilustración 7). Los procesos de investigación nos han permitido descubrir y redescubrir arquitectura de calidad que no estaba documentada y cuya información estaba, en algunos casos, al límite de desaparecer.



**Ilustración 7:** Bibliografía publicada aplicando la metodología sugerida en la Maestría de Proyectos Arquitectónicos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca.

**Fuentes secundarias**

- Astudillo, Juan Pablo. "Dos facultades de arquitectura en el Ecuador entre los años 65 y 75". (Tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Pedro Strukelj, Universidad de Cuenca, 2008). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16749>
- Bucheli, Fernando. "Ejemplos de arquitectura moderna en Quito en los años 70. La obra del arquitecto Ovidio Wappenstein. El edificio Cofiec". Tesis de Maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por M. Augusta Hermida, Universidad de Cuenca, 2009). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16746>
- Colquhoun, Alan. *La arquitectura moderna. Una historia desapasionada*, Jorge Sainz (trad.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- Gastón, Cristina. *El proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Hermida, M. Augusta (coord.). *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador*, T. I. Cuenca: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, 2009.
- \_\_\_\_\_. "El detalle como intensificación de la forma en el Library and Administration Building, del Illinois Institute of Technology, de Ludwig Mies van der Rohe". *Revista Maskana* 3, N° 2 (diciembre 2012): 55-75.
- \_\_\_\_\_. "Mitos de la Modernidad", *El Telégrafo*, 18 de abril de 2013: 27. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/1/mitos-de-la-modernidad>
- \_\_\_\_\_. "El gusto personal no es un criterio de valoración", *El Telégrafo*, 17 de abril de 2013: 25. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/el-gusto-personal-no-es-un-criterio-de-valoracion>
- \_\_\_\_\_. "La arquitectura moderna y la necesidad de investigar", *El Telégrafo*, 19 de abril de 2013: 26. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/la-arquitectura-moderna-y-la-necesidad-de-investigar>
-

- \_\_\_\_\_ "El detalle en la arquitectura construida del Illinois Institute of Technology, de Mies van der Rohe". Revista *Maskana* 4, N° (junio de 2013): 65-90.
- Martí-Arís, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- Mora, Sebastián. "La estructura como legalidad formal de la obra. Dos arquitectos ecuatorianos en los años setenta". Tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Diego López de Haro, Universidad de Cuenca, 2008. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16727>
- Neumeyer, Fritz. *La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, Jordi Siguán (trad.). Madrid: El Croquis Editorial. 1995.
- Ozenfant, Amedée y Jeanneret Edouard. *Acerca del Purismo: escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis, 1994.
- Piñón, Helio. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona: Ediciones UPC, 1997.
- \_\_\_\_\_ *Curso básico de proyectos*. Barcelona: Ediciones UPC, 1998.
- \_\_\_\_\_ *L'humanisme esencial de l'arquitectura moderna*. Barcelona: Reial Academia de Doctors, 2003.
- \_\_\_\_\_ *El proyecto como (re)construcción*. Barcelona: Ediciones UPC, 2005.
- \_\_\_\_\_ *Teoría del proyecto*. Barcelona: Ediciones UPC, 2006.
- \_\_\_\_\_ "Cinco axiomas sobre el proyecto". En *Miradas a la arquitectura moderna en el Ecuador*. Tomo I. M. Augusta Hermida (ed.). Cuenca: Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca. 2009.
- Rovira, Teresa. *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones UPC. 1999.
- \_\_\_\_\_ Documentos de Arquitectura Moderna en América Latina 1950-1965. Primera recopilación. Barcelona: Instituto Catalá de Cooperació Iberoamericana / Universitat Politècnica de Catalunya. 2004.
- Rovira, Teresa y Cristina Gastón. *El proyecto moderno. Pautas de investigación*. Barcelona: Ediciones UPC, 2007.
- Samaniego, Pedro. "La Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca. Álvaro Malo. Cuenca- Ecuador 1973-77". Tesis
-

- de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Pablo Frontini Antognazza, Universidad de Cuenca, 2008. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16765>
- Sánchez, Hernán. "La vivienda unifamiliar en Quito 1960-1977, ocho propuestas a cuatro enclaves urbanos". Tesis de maestría en Proyectos Arquitectónicos, dirigida por Diego López de Haro. Universidad de Cuenca. 2008). <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/16742v>
- Summerson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura. De L. B. Alberti a Le Corbusier*, Justo G. Beramendi y Ramón Álvarez (trads.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1985.

**Sección 2:  
Intersecciones  
entre arte,  
arquitectura,  
urbanismo y  
paisajismo**

# **Ciudad Modelo: memoria del barrio Solanda**

---

Fabiano Kueva

---

### **Fabiano Kueva**

Investigador independiente

Artista, curador y productor. Su trabajo gira en órbitas relacionadas con la geopolítica del conocimiento, la crítica de los discursos oficiales, la indagación en archivos y la activación social mediante tecnologías. Miembro de los colectivos Películas La Divina y Centro Experimental Oído Salvaje. Ha desarrollado proyectos artísticos en museos, espacios públicos y contextos comunitarios; transmisiones por aire, satélite y web. Varios discos, libros y artículos publicados. Premio Radiodrama en la 3ª Bienal Latinoamericana de Radio (México, 2000); Premio París en la 9ª Bienal Internacional de Cuenca (Ecuador, 2007); Premio Nuevo Mariano Aguilera (Ecuador, 2015). Participante en la 10ª Bienal de la Habana (Cuba, 2009), la 2ª Bienal de Montevideo (Uruguay, 2014) y la 56ª Bienal de Venecia (Italia, 2015). Residencias artísticas en Apexart (New York), Villa Waldberta (Munich) y Lugar a Dudas (Cali); Prince Claus Fund Grant en 2010. Vive y trabaja en Ecuador.

Email: oido.salvaje@gmail.com

---

Para Gloria, en la casa que no vivió.

*La memoria no tiene ni principio ni fin. Siempre está  
volviendo del pasado,  
adentrándose en su propio futuro, replegada en un  
presente del que huye.*

Raymond Bellour, *El libro, ida y vuelta (2000)*

## RESUMEN

**E**l presente artículo aborda algunas de las preguntas resultado de la investigación artística que se concretó en “Ciudad Modelo” y en un primer corte expositivo de este proyecto en la Galería +Arte y las casas comunales de Solanda, a lo largo del mes de noviembre de 2017. Desde la crítica de los planes de vivienda “progresiva” e incremental basados en un impulso “modernizante” y desarrollista, este artículo propone una reflexión en torno al barrio Solanda, al sur de Quito, como un espacio para la utopía, con las voces de sus vecinos y dirigentes históricos y el testimonio de la comunidad como ejes transversales.

**Palabras clave:** arte contemporáneo, Ciudad Modelo, barrio Solanda, vivienda popular, comunidad, modernización, planificación urbana, Quito

---

## Introducción

Toda memoria es parcial, es la suma de unas voces y unas voluntades. Toda memoria es un corte temporal y espacial: es un *paisaje deseado* en el que no hay elementos menores o dispersos, pues cada fragmento desencadena otros tantos. El proyecto artístico *Ciudad Modelo* es una hebra del inmenso tejido histórico que constituye el Sur de Quito; un gesto leve, pero necesario, ante la compleja trama del barrio Marquesa de Solanda (Ilustración 1). *Ciudad Modelo* se inició como una investigación fotográfica y archivística alrededor de mayo de 2016. Su primera presentación fue como proyecto invitado a *Derivas*, evento de arte contemporáneo curado por Ana María Garzón como parte del *Museo Nómada*<sup>1</sup>, que interpelaba la grandilocuencia oficialista de Hábitat III.<sup>2</sup>



**Ilustración 1:** Instituto Geográfico Militar (IGM), *Vista aérea de Solanda*, 1989. Archivo Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda (MIDUVI), Quito.

<sup>1</sup> Colectivo integrado por María Rosa Jijón, Ana María Garzón y Jaime Izurieta para intervenciones artísticas multidisciplinares. Su evento *Derivas* fue realizado en Galería +Arte de Quito.

<sup>2</sup> Entre el 15 y 20 de octubre de 2016, Quito fue sede de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Vivienda y Desarrollo Urbano Sostenible, Hábitat III. Este evento tuvo fuertes cuestionamientos desde varios sectores sociales y académicos locales y regionales, debido a la rigidez de su agenda geopolítica y al elevado costo de su organización a cargo del Estado ecuatoriano.

A partir de ahí, la investigación amplió sus alcances, metodología y orientaciones. *Ciudad Modelo* por la propia dinámica que aborda —la *vida barrial*— no podía limitarse a una simple práctica artística autoral, pues requiere un habla plural y perspectivas variadas. Por esto, convoqué a un grupo de colegas comprometidos con la lectura crítica de la ciudad: Nelson Ullauri, gestor cultural del sur de Quito con una larga trayectoria; Ana María Durán, arquitecta y docente que ha impulsado varios procesos de documentación arquitectónica; Pamela Ramón, antropóloga *solandea*, quien aporta desde dentro con una mirada fresca; y, finalmente, don Patricio Jácome, quien desde su foto-estudio ha sido el cronista visual del barrio Solanda por casi 30 años.

*Ciudad Modelo* transita por varios ámbitos y conjuga diferentes dispositivos, toma cuerpo como exposición itinerante y documento audiovisual; como plataforma web y taller de huertos urbanos; como puente generacional y concierto de *postpunk*. *Ciudad Modelo* es una apuesta por construir las *narrativas del presente* y hacer de la investigación y la escritura una herramienta de activación comunitaria.

### **Uno: la ciudad es siempre un territorio en disputa**

El barrio Solanda existía antes de que se construya: es un síntoma de los impulsos modernizadores y desarrollistas desplegados en Latinoamérica a lo largo del siglo XX, fruto de la iniciativa de las elites locales y la injerencia externa, sobre todo norteamericana. *Ciudad Modelo* trabaja en hacer visibles las capas históricas en las que se asienta el barrio, los distintos paisajes del trabajo que se sobreponen en un mismo lugar y tiempo, las posibilidades utópicas de este ensayo “arqueológico”.

La primera capa del barrio Solanda tiene que ver con las formas coloniales y republicanas de tenencia de la tierra: la hacienda y la quinta. Poco a poco, estos espacios rurales privados, de función agrícola, se van desactivando hacia mediados de siglo y devienen en propiedades *residuales* idóneas para la urbanización (Ilustración 2).



**Ilustración 2:** Autor desconocido, *Hacienda Marquesa de Solanda*, inicios del siglo XX. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

Al tiempo, el paradigma planificador se abre camino consolidando un proyecto de ciudad que, mediante el aparataje burocrático y administrativo, configura una visión espacial segregada y profundamente clasista. En el anteproyecto del primer Plan Regulador de Quito de 1942, uno de sus artífices, el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola,<sup>3</sup> categoriza así el espacio sur de Quito:

*Barrio Obrero.* Hacia el Sur de la ciudad desplazados al Oriente y Occidente de la puerta de entrada, se levantan actualmente unos barrios obreros. Seguidos de un principio sano y eficiente, les falta aún a esos barrios la unidad total que les dará una serie de ventajas futuras, faltándoles, al mismo tiempo, aquellos elementos que complementarán sus principales convivencias. En la zonización [sic] proyectada para el futuro urbano, el barrio obrero quedará en las inmediaciones del centro industrial.<sup>4</sup>

Siguiendo esta línea, Gilberto Gatto Sobral, otro de los responsables del Plan Regulador de 1942, afirma que, "En el Norte es donde se

<sup>3</sup> Guillermo Jones Odriozola, *Plan Regulador de Quito. Memoria descriptiva. Opiniones de los técnicos nacionales y extranjeros. Reformas aprobadas por el Concejo* (Quito: Imprenta Municipal, 1949).

<sup>4</sup> Odriozola, *Plan Regulador de Quito*, 42.

desarrolla en forma fundamental la gran Zona Residencial (...) Una continuación de la forma natural cómo se ha distribuido la población de Quito. Junto a ella, lo mismo que en otras partes de la ciudad, existen la vivienda media y las del artesanado”.<sup>5</sup>

Esta racionalización de la ciudad se inscribe en la “tradicción civilizatoria” que asocia la geografía con el diseño, el lugar con el destino. El investigador ecuatoriano Eduardo Kingman reflexiona sobre este modelo de planificación urbana:

Odrizola partía de la idea cautivante de que Quito era un cuerpo sano (...) una ciudad que aún no había sufrido los embates de la modernidad y en la que había que apuntar a su desarrollo normal, al “querer de la gente”. El “querer de la gente” se expresaba en la búsqueda de un desarrollo diferenciado de la urbe, en la tendencia a la formación de ‘barrios separados’ tanto hacia el sur como hacia el norte.<sup>6</sup>

La urbanista norteamericana Chloethiel Woodward Smith en un informe presentado al Concejo Municipal sobre el Plan Regulador de 1942, concluye:

Si cuatrocientos años ha vivido Quito sin planificación alguna, no bastarán cuatrocientos días para estudiar y trazar definitivamente un plan regulador que lejos de ser fruto de momentáneos entusiasmos, se lo ha de realizar con serenidad, día por día. [...] La mayor fuerza opuesta al ideal del planeamiento moderno es la de aquellos que aprovechándose del caos, viven de la especulación que sólo es posible precisamente en una ciudad desorganizada; fuerza fatal a la que solo pueden combatir con eficiencia quienes van a obtener beneficio con la planificación.<sup>7</sup>

5 *Ibid.*, 130.

6 Eduardo Kingman Garcés, *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía* (Quito: FLACSO Sede Ecuador/ Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural, FONSAL, 2008), 331.

7 Odrizola, *Plan Regulador de Quito*, 102.

Las contradicciones entre elites locales dejarán entrever en el tiempo una aplicación “siempre a medias” del paradigma planificador. La misma elite que norma y administra es la misma que especula. Si bien la norma planificadora se incorpora al régimen municipal, la complejidad de nuestras sociedades desborda ese paradigma y se produce una *falla moderna* que

marcará los planes posteriores. De ese proyecto de ciudad surgen los imaginarios de *lo sureño*, que expresan esa disputa histórica por los signos vitales que se producen en la ciudad. Solanda se construirá sobre esa *falla moderna*.

### Dos: toda vivienda social es geopolítica

*Nosotros aplicamos en el Banco de la Vivienda y nos salió la casa,  
pero vinimos a vivir acá sin agua, sin luz; las calles no eran  
pavimentadas.*

*Vivíamos en un cuarto, una cocina y un dormitorio.*

Patricia Paredes, vecina de Solanda

Según Benedict Anderson, los nuevos Estados republicanos dan continuidad a las tres instituciones propias del Estado colonial, que “moldearon” la forma en que éste imaginó su dominio sobre las poblaciones que gobernaba, los territorios que administraba y la legitimidad de su historia y su cultura: el censo, el mapa y el museo (Ilustración 3). Los censos no sólo fueron una herramienta de clasificación y, a la vez, de cuantificación de las poblaciones, sino la institución que permitió que el Estado “imagine” a la población que gobernaba como una “comunidad política” y multiplique su “tamaño y funciones”, mediante una burocracia moderna que controlaba y vigilaba los flujos de esa población a través de las instituciones.<sup>8</sup>



**Ilustración 3:** Autor desconocido, *Cartel del Primer Censo Nacional de Población*, 1950. Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

<sup>8</sup> Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), 228-238.

El mapa era algo más que un instrumento para describir detalladamente el territorio, sobre la base de información científico-técnica; era una institución clave que, a la manera de un espejo, representaba simbólicamente al Estado-nación como una “comunidad soberana”, desde una doble dimensión territorial e identitaria.<sup>9</sup> Como señala la investigadora colombiana Silvia Arango, a mediados del siglo XX, el censo y el mapa seguían siendo herramientas técnicas para los arquitectos y urbanistas latinoamericanos:

En busca de una ciudad homogénea y realista, que diera cuenta de las mutaciones cuantitativas y cualitativas de los tiempos (...) la generación panamericana se arma de instrumentos comprobables y mensurables, como las encuestas y las estadísticas (...) se vuelve también indispensable contar con planos precisos dibujados a partir de aerofotografías.<sup>10</sup>

Hacia la segunda mitad del siglo XX, en el marco de la Guerra Fría y la Alianza para el Progreso<sup>11</sup>, el uso de las herramientas modernas en Latinoamérica para el control social gana terreno: el plano de la ciudad es el mapa, las cifras reemplazan a las “relaciones subjetivas”. Como los vecinos de Solanda denominan sabiamente a estas prácticas: “actuar desde el escritorio”.

Durante la década de 1970, uno de los efectos del primer “boom petrolero” del Ecuador fue el diseño y la ejecución de planes masivos de vivienda, principalmente en Quito y Guayaquil. El crecimiento poblacional y la migración interna generaron el llamado “déficit de vivienda urbana”, lo que permitió posicionar en el país nociones de vivienda “popular” o “mínima” vigentes hasta la actualidad. Importantes sectores de Quito son el resultado de la construcción intensiva de este tipo de vivienda y sus transformaciones en el tiempo. Estos programas de inversión fueron iniciativas tanto estatales como privadas, en muchos casos con fondos provenientes de préstamos internacionales no reembolsables.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 238-249.

<sup>10</sup> Silvia Arango Cardinal, *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna* (Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2012), 243.

<sup>11</sup> La Alianza para el Progreso fue un programa de ayuda económica y social de Estados Unidos para América Latina entre 1961 y 1970. Con una inversión proyectada de 20.000 millones de dólares, canalizados a través de organismos como la Agency for International Development (AID), los países que formaban parte de la Alianza para el Progreso se comprometieron a incrementar la productividad agrícola a través de la reforma agraria y ampliar el acceso a la vivienda de los sectores populares, entre otros objetivos. Este programa incluyó la cooperación militar en el marco de la Guerra Fría. La AID y posteriormente USAID mantuvieron presencia en el Ecuador hasta el año 2013.

El Plan de Vivienda Solanda se asentó en el sur de Quito sobre 150 hectáreas –que antes fueron la hacienda Marquesa de Solanda– donadas en 1976 por María Augusta Urrutia a la Fundación Mariana de Jesús. Esta entidad, en alianza con la Junta Nacional de la Vivienda –creada en 1973 por el gobierno militar de Guillermo Rodríguez Lara–; la Agency for International Development (AID); y el Municipio de Quito, diseñaron, financiaron y ejecutaron un proyecto de “barrio modelo”, bajo conceptos de vivienda “progresiva”; es decir, inacabada. En el marco de la Guerra Fría, este plan de vivienda fue parte de la agenda geopolítica para el desarrollismo y el control de la “pobreza”, promovidas como freno a la emergencia de los movimientos insurgentes en la región tras el triunfo de la Revolución Cubana.

Algunos rasgos del proyecto de ciudad basado en “barrios modelo” fueron: la especulación sobre el valor de la tierra en las zonas privadas aledañas; la reducción desde el canon máximo/mínimo del espacio habitable por persona; la elección de sistemas constructivos en beneficio de grupos locales de poder económico; el diseño inacabado como estrategia precarizante; el trazado normativo de los espacios “comunitarios”; y el endeudamiento a largo plazo como disciplina social, bajo la etiqueta de “pobreza”.

Tras varios viajes de funcionarios de la Fundación Mariana de Jesús a Chile<sup>12</sup> y Colombia<sup>13</sup> (Ilustraciones 4 y 5) –países de referencia sobre vivienda “social” desde una visión “desarrollista y modernizante”– el proyecto definitivo del Plan de Vivienda Solanda estuvo a cargo de los arquitectos ecuatorianos Adolfo Olmedo, Ernesto Guevara y Walter Moreno.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Para contrastar los mecanismos de selección de beneficiarios del Plan Solanda, hemos recuperado y subtitulado el video “Vivienda en Chile” de 1943, que pone en evidencia la emulación de los planes chilenos por parte de la Fundación Mariana de Jesús. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=Pbz-7QmTVM4w> (Consultado: 07-04-18)

<sup>13</sup> Es evidente el influjo de insumos como la Cartilla de la Vivienda, producidos por el Centro Interamericano de la Vivienda, (Bogotá, 1956) en el pensamiento arquitectónico tras el Plan de Vivienda Solanda. Véase *Cartilla de la Vivienda* (Bogotá: Centro Interamericano de la Vivienda, 1956).

<sup>14</sup> En los estudios preliminares del Plan de Vivienda Solanda participaron los arquitectos Juan Fernando Pérez A. – Roberto Miño Garcés – Fernando Bajaña M. – Ernesto Dighero; y en el anteproyecto, los arquitectos: Juan Fernando Pérez A. – Ernesto Guevara D. – Adolfo Olmedo G. – Roberto Miño G. – Fernando Bajaña M. – Ramiro Villalba C. – Homero Sandoval M. – Ernesto Dighero E. – Walter Moreno A. Véase Rolando Moya y Evelia Peralta, *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito* (Quito: Ediciones CAE/Colegio de Arquitectos del Ecuador-Núcleo de Pichincha, 1979), 78.



**Ilustraciones 4 y 5:** Centro Interamericano de Vivienda, *Cartilla de la vivienda*, portada y página interior, Bogotá, 1956. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Fue presentado a concurso como proyecto urbanístico de vivienda colectiva en la 1ra. Bienal de Arquitectura de Quito en 1978, sin recibir ningún tipo de reconocimiento. Sobre el rol de la Fundación Mariana de Jesús y María Augusta Urrutia, Eduardo Kingman señala:

Otra medida, igualmente importante, era la construcción de casas especiales, casas obreras, en las que fuera factible llevar una "vida sana" (...) Esto no sólo preocupaba a los organismos estatales y a los organismos especializados, sino a publicistas filántropos y estaba orientado a una "urbanización de las costumbres". En Quito, la señora María Augusta Urrutia, benefactora católica, y el Padre Inocencio Jácome, su consejero, seguidor de los principios de la *Rerum Novarum*, intentaron emprender programas habitacionales con fines de "renovación social y moral de los obreros". Existía una estrecha vinculación entre las políticas habitacionales y las de protección del hogar, mejoramiento de las costumbres, promoción cívica.<sup>15</sup> (Ilustración 6)

<sup>15</sup> Kingman, *La ciudad y los otros*, 322-323.



**Ilustración 6:** Fundación Mariana de Jesús, *María Augusta Urrutia con funcionarios de la Agency for International Development (AID)*, c. 1979. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Los “barrios modelo” como Solanda y, posteriormente, Turubamba o Carapungo fueron, además, una estrategia del Estado y el municipio para contrarrestar las “invasiones de tierras” generalizadas y la “ola” de construcción de vivienda informal en el sur y el noroccidente de Quito sectores que, a su vez, constituían un espacio germinal de organización política popular. La construcción de estos “barrios modelo” se dio en un escenario de ciudad históricamente segregada y con fronteras internas fruto del dispositivo planificador. El tránsito de Plan de Vivienda a Barrio Solanda se prolongó por varios años: la entrega de las viviendas se inició recién en 1986, como parte del Plan Techo del gobierno de León Febres Cordero, siendo capital electoral de algunos gobiernos nacionales y administraciones municipales. (Ilustración 7).<sup>16</sup> Sobre este tema Juan Navarrete, dirigente histórico del barrio, reflexiona:

Venimos a vivir aquí en un Plan “Piso y Techo” creado por León Febres Cordero y cuando estaba de Presidente de la Junta Nacional de Vivienda Sixto Durán Ballén. Y ganaron un concurso y un premio por este programa de vivienda (...) es admirable de que haya ganado un premio de vivienda todo lo que es Solanda (...) Pensaron que aquí en Solanda iba a vivir gente muy pobre, demasiado pobre. Y nunca pensaron que iba a progresar, a ser una ciudad dentro de la ciudad como es hoy día.<sup>17</sup>

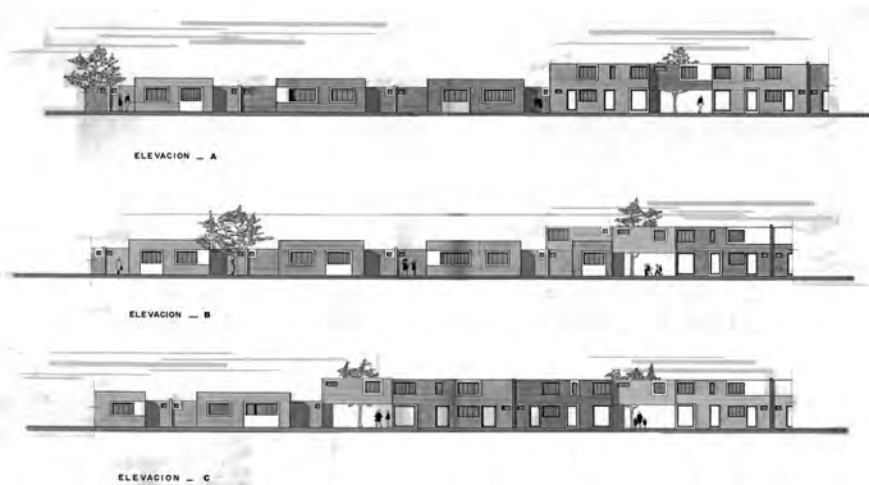
<sup>16</sup> Sobre el proceso de llegada de los vecinos al barrio Solanda alrededor de 1986, hemos producido el video documental “Nace una comunidad”. Véase <https://www.youtube.com/watch?v=miVaCzyH0Hw> (Consultado: 07-04-18)

<sup>17</sup> Juan Navarrete (dirigente histórico del Barrio Solanda), en conversación con el autor, febrero de 2017.



**Ilustración 7:** Guillermo Corral, Entrega de viviendas del “Plan Techo”: Presidente León Febres Cordero y Alcalde de Quito Gustavo Herdoíza, 1988. Archivo Diario El Comercio, Quito.

Es en esta etapa que emerge la segunda capa en la arqueología de Solanda, un paisaje de trabajo referido a la construcción del Plan de Vivienda. Dado que el archivo del Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda del Ecuador discrimina los archivos administrativos de los técnico-arquitectónicos, no ha sido posible ubicar la documentación referida a contratación de obreros, su número, salarios y otros detalles. En un ejercicio especulativo con el grupo de trabajo *Ciudad Modelo*, calculamos que para la construcción de las 6.211 casas, con las que inició el Plan, fueron necesarios al menos unos 12.000 trabajadores, de los cuales no sabemos nada. En diálogos con varios vecinos han aparecido algunas pistas sobre varios maestros mayores que trabajaron con los contratistas del Banco Ecuatoriano de la Vivienda y que, tras la adjudicación, fueron quienes junto a la comunidad emprendieron el proceso de “rediseño total” de Solanda, gesto poético al que hemos denominado *demoler para construir* (Ilustración 8).



**Ilustración 8:** Junta Nacional de Vivienda (1983), *Proyección del conjunto habitacional “Plan Solanda”*, 2016, Quito. Archivo Ministerio de Desarrollo Urbano y Vivienda, Quito.

### Tres: planificar es disciplinar

Solanda es también un barrio construido sobre una *frontera disciplinar*, sobre un vacío de autoridad, sobre una presencia intermitente, pero represiva, del municipio (Ilustración 9). Todo esto hizo posible, formas de organización con distintos horizontes y niveles de politicidad, siendo un ejemplo emblemático el movimiento de mujeres, Centro de Mujeres de Solanda (CEMUS), uno de los más potentes durante las décadas de 1980 y 1990, cuyas experiencias *Ciudad Modelo* intenta recuperar para los procesos y debates actuales del barrio.<sup>18</sup>

Siempre nos decían que ya nos ponen la luz y nada. Pero un día de esos las mujeres fuimos a la Empresa Eléctrica y al ingeniero que nos vivía diciendo “que ya la próxima semana...”, le secuestramos y le dijimos: “ahora o nunca usted nos va a dar la fecha exacta de cuándo vamos a tener energía eléctrica en Solanda”.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> Sobre este tema, véase Lilia Rodríguez, *Las mujeres de Solanda. Mujer, barrio popular y vida cotidiana* (Quito: Centro Ecuatoriano para la Promoción y Acción de la Mujer CEPAM/ Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales ILDIS, Fundación Friedrich Ebert, 1990).

<sup>19</sup> María García (dirigente histórica del CEMUS-Barrio Solanda), en conversación con el autor, marzo de 2017.



**Ilustración 9:** Autor desconocido, *Barrio Solanda*, 1988, Quito. Archivo Diario El Comercio, Quito.

Entre los años 2000 a 2005 se tornó palpable el impulso económico fruto de la migración de ecuatorianos a España, Italia y Estados Unidos, como consecuencia de la crisis política y económica que desembocó en el “feriado bancario” de 1999. Las remesas y los envíos de dinero no sólo facilitaron la vida y la educación de muchas familias –fracturadas y extendidas–, sino que transformaron el pulso vital del barrio en diversas esferas.

Por ejemplo, la proliferación de pequeños negocios como tiendas de abarrotes y de comida preparada, sobre todo en la “Calle J” (José María Alemán), que se convirtió paulatinamente en el ícono de estos emprendimientos. Otro cambio operó en las formas de agrupación y visibilidad de los jóvenes que, mediante música, ocupación del espacio público y pintas o graffitis, marcaron una nueva territorialidad en todo el sur, con fronteras y micropoderes en disputa social, estética y generacional (Ilustración 10).



**Ilustración 10:** Fabiano Kueva, *Barrio Solanda-Sector 1*, 2016, Quito. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Adicionalmente, el ingreso sistemático en el sur de capitales corporativos a gran escala, para la construcción de centros comerciales, cines multisala, supermercados y cadenas de comida y ropa, detonaron una fuerte presión sobre la comunidad, cuyo tejido económico y social es intenso pero frágil, basado en el “día a día” y que se enfrenta en desigualdad a las lógicas del mercado.

Pero el cambio más significativo en Solanda fue su desborde arquitectónico: la autoconstrucción, ampliación y reciclaje emprendidos por la mayoría de vecinos, que transformaron el diseño urbanístico de 1978 de modo irreversible, haciendo emerger unos nuevos paisajes y, por ende, unas nuevas poéticas. Una arquitectura informal/casera/radical que, a lo largo de varias décadas, buscó “hacer habitables” las casas y el barrio, rehaciendo el proyecto original de vivienda “progresiva” y demostrando el fracaso de la filantropía y el Estado en cuanto a diseño social.

Si el plan original de Solanda se pensaba para 20.000 personas, según el censo del 2014 se cifran 80.000 vecinos. Actualmente se estiman cerca de 100.000 habitantes –debido al flujo de migrantes de provincia, así como de colombianos, cubanos y venezolanos–. Esto convierte a Solanda en una de las zonas de mayor densidad cultural, pues al haber roto la lógica del “barrio periférico” se convirtió en epicentro de la vida en el sur de Quito. Solanda revirtió el sentido de lo “modélico”, no como algo “racional y funcional”, sino como una potencialidad de experiencias y luchas orientadas a reafirmar la vida.

#### **Cuatro: ¡Solanda se toma el norte de Quito!**

*El contenido ético de las imágenes es frágil*  
Susan Sontag. *Sobre la fotografía*

Si el norte y el sur de Quito son el resultado de procesos de planificación urbana que han dado continuidad histórica a la “separación” de la ciudad y su tejido social

---

en “compartimientos estancos” —un norte “residencial” y moderno y un sur “obrero”—, ¿cómo lograr que el primer corte expositivo de *Ciudad Modelo* fuese, ante todo, un gesto poético de “toma” de una galería de arte ubicada en el norte de Quito por parte de los vecinos y dirigentes del Barrio Solanda, tradicionalmente al margen de los circuitos culturales oficiales? ¿Cómo hacer que la exposición se “tome” el barrio, sin incurrir en el ejercicio civilizatorio de “difundir la cultura” en quienes, aparentemente, están desprovistos o carecen de ella?

El trabajo participativo y colaborativo con el equipo de *Ciudad Modelo* y los dirigentes y vecinos del Barrio Solanda dio lugar a un ejercicio de “imaginación y montaje”,<sup>20</sup> que hizo posible llevar y traer el barrio a la exposición y viceversa a lo largo de noviembre de 2017. Esta metodología de trabajo toma como referencia experiencias que, desde la investigación artística, proponen un ejercicio de crítica y reflexión en torno a las huellas o marcas del pasado en el presente, a través de la construcción de un archivo y de una “memoria viva” de la comunidad (Ilustración 11).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (Oaxaca de Juárez: Fundación Televisa, 2012), 20.

<sup>21</sup> Véase Elvira Pujol Masip y Joan Vila Puig (Colectivo Sitesize), *¡Cataluña termina aquí! ¡Aquí empieza Murcia!* (Barcelona: Sitesize, 2014).



**Ilustración 11:** Fabiano Kueva, Exposición *Ciudad Modelo* en Galería +Arte, 2017, Quito. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Bajo el nombre de Ciudad Modelo: memoria del Barrio Solanda, el 24 de noviembre de 2017 se inauguró en Galería +Arte una muestra del archivo en construcción. Este acervo dejó entrever las experiencias de vida y los saberes de los habitantes del barrio desde diferentes ejes temáticos: la arquitectura –los planes de vivienda incremental o progresiva-, los modos de habitar y las prácticas cotidianas y el indisciplinamiento del espacio y el paisaje urbano. Este primer corte expositivo consistió en un levantamiento de información clave sobre la historia y la memoria del barrio; es decir, un *archivo del presente* con documentos de entidades estatales y municipales: planos arquitectónicos, fotografías, así como entrevistas en video a varios vecinos y dirigentes, con énfasis en el gesto poético y la mirada personal sobre un plan de vivienda que fue inicialmente homogéneo y uniforme.

Una parte medular de la exposición fue la selección de fotografías del archivo de Patricio Jácome, fotógrafo y vecino de Solanda quien, desde 1988, ha registrado con sus cámaras Pentax o Mamiya algunos de los acontecimientos más significativos para varias generaciones del barrio: retratos individuales y familiares, y eventos sociales clave para la comunidad como elecciones de reinas, bautizos, cumpleaños, graduaciones, matrimonios o posesiones de dirigentes (Ilustración 12).



**Ilustración 12:** Fabiano Kueva, *Patricio Jácome, fotógrafo y vecino del Barrio Solanda*, 2016. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Jácome ha conservado cada negativo usado y miles de fotos “no reclamadas” ordenadas por fechas, mediante una catalogación sencilla y a la vez efectiva. La selección conjunta de 100 fotografías de retratos y de 200 imágenes de eventos presentó, quizá por primera vez, un retrato ampliado de Solanda que permitió que una comunidad que no suele “verse” a sí misma, ni tampoco es “vista” en el canon visual de las “historias oficiales” de la ciudad, se reconozca como un sujeto colectivo. Al llevar y traer el barrio a la exposición y la exposición al barrio, los vecinos se reconocieron a sí mismos y, además, nombraron a algunos familiares o amigos ausentes, rompiendo el anonimato que se cierne sobre la vida cotidiana de Solanda y otros barrios del sur de Quito (Ilustración 13).



**Ilustración 13:** Fabiano Kueva, *Exposición Ciudad Modelo en la Casa Comunal del Sector 2-Barrio Solanda*, 2017. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Este primer corte expositivo activó tres espacios de diálogo en Galería +Arte, moderados por los integrantes del grupo de trabajo, con la participación de arquitectos, antropólogos e investigadores, artistas, vecinos y dirigentes históricos de Solanda. El primer diálogo –*Hacia una memoria del sur de Quito*– contó con la presencia de Freddy Simbaña, investigador; Christian Vicente, arquitecto; y Ana Faicán, dirigente de los vendedores de comida de Solanda. En el segundo diálogo –*Demoler/construir*–

*gestos en el paisaje*- participaron María García, dirigente de CEMUS; Lilia Rodríguez, investigadora feminista; Samuel Tituaña, colectivo Tranvía Cero; Carlos Vizuete, investigador; y Santiago del Hierro, urbanista. Los diálogos finalizaron con *Modos de habitar Solanda*, con la presencia de Alfredo Santillán, antropólogo urbano; Juan Navarrete, dirigente histórico del barrio; y Edison Pérez y Andrés Calispa, artistas urbanos, seguido por un concierto de la banda de *postpunk* Estación DEEV (Ilustración 14).



**Ilustración 14:** Christian Benavides, *Encuentro de Cultura Viva Comunitaria en la Casa Comunal del Sector 2-Barrio Solanda*, 2017. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Llevar el barrio a la galería no era suficiente. Con la complicidad de algunos dirigentes históricos de Solanda, entre ellos el doctor Fernando Chamba y el señor Iván Avendaño, además de varios vecinos entusiastas -Valentín Larrea, Christian Benavides, Edison Pérez y Andrés Calispa, entre otros solandeños- *Ciudad Modelo* recorrió las casas comunales de los sectores 1 y 2 durante noviembre de 2017. La muestra itinerante profundizó el ejercicio de “imaginación y montaje” al integrar a los vecinos a varias actividades: visitas mediadas con los estudiantes de las escuelas San Gabriel y Eduardo Carrión Eguiguren; un taller de huertas urbanas impartido por el colectivo La Huerta

y la Máquina; la creación de dos murales graffiti en las casas comunales a cargo del *crew* Black Book, entre otras. Además, con la exposición *Ciudad Modelo* como eje transversal, Solanda fue una de las sedes del 3er. Congreso Latinoamericano de Cultura Viva Comunitaria.

La interrelación entre el equipo del proyecto *Ciudad Modelo* y dos generaciones de dirigentes y vecinos del Barrio Solanda alumbró nuevas preguntas sobre el presente y el futuro de los barrios del sur de la ciudad, en el contexto de los recientes “impulsos” modernizantes, aparejados a la construcción del metro de Quito (Ilustración 15).



**Ilustración 15:** Fabiano Kueva, *Construcción estación Solanda metro de Quito*, 2017. Archivo Ciudad Modelo, Quito.

Estas preguntas también se refieren a la importancia de la comunidad de solanderos residentes en España que forman parte de los 950.000 ecuatorianos que, entre 1999 y 2007, migraron en busca de mejores condiciones de vida y trabajo.<sup>22</sup>

### Cinco: ¿capa final?

La búsqueda de respuestas desde la investigación artística nos llevó a plantearnos la necesidad de un nuevo corte expositivo que, bajo el nombre *Solanda: ciudad reflejo*, “se tomará” las salas de exhibición del parque urbano Cumandá en octubre de 2018. Esta muestra busca develar las redes económicas y, sobre todo, afectivas entre los migrantes solanderos que viven y trabajan en Madrid y sus familiares residentes en el barrio. Otro de sus objetivos es mantener los espacios de diálogo entre la dirigencia histórica del barrio y los nuevos actores –particularmente jóvenes-, en una coyuntura de “nuevos” problemas, por ejemplo, las fisuras en las casas del sector 1, posiblemente causadas por la construcción de la estación Solanda del metro de Quito.<sup>23</sup> Solanda: ciudad reflejo, sitúa estas respuestas en el marco de las transformaciones del tejido social del barrio a lo largo de los últimos 30 años, reivindicando la comunidad como un espacio para la utopía: una “ciudad reflejo” entre Quito y Madrid y entre varias generaciones. Todo lo cual configura una nueva capa en la piel del barrio.<sup>24</sup>

El tema de la vivienda “social” o “popular” es cíclico, porque produce réditos políticos inmediatos. Eventos recientes como la reconstrucción de las zonas afectadas por el terremoto de abril de 2016; la construcción de las llamadas “ciudades del milenio”; o el reciente plan “Casa para todos” promovido por el presidente Lenin Moreno, hacen pertinente un proyecto como este. *Ciudad Modelo* posibilita una reflexión, desde las propias comunidades, que interpela la verticalidad histórica de los paradigmas planificadores, los imaginarios de “pobreza” y la escasa creatividad en cuanto a planes de vivienda “popular” desde el Estado o el ámbito privado. En definitiva, siembra desde las comunidades nuevos paradigmas urbanos que buscan dejar atrás la permanente *falla moderna* que nos constituye.

<sup>22</sup> “Entre 1999 y 2007, más de 950 mil ecuatorianos migraron”, *El Telégrafo*, 2 de junio de 2016; página <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/buen-vivir/1/entre-1999-y-2007-mas-de-950-mil-ecuatorianos-migraron>. (Consultado: 07-04-18).

<sup>23</sup> María Belén Merizalde, “Moradores de Solanda 1 temen que sus casas se desplomen por hundimiento”, *El Comercio*, 22 de febrero de 2018. <http://www.elcomercio.com/actualidad/moradores-solanda-casas-hundimiento-quito.html>. (Consultado: 07-04-18).

<sup>24</sup> Para seguir la investigación y exposiciones corte de *Ciudad Modelo* véase <http://ciudadmodelo.org/> (Consultado: 07-04-18).

- Altés, Alberto, Ana Jara y Lucinda Correa. *The Power of Experiment*. Lisboa: ARTÉRIA-Humanizing Architecture, 4th. Edition of Lisbon Architecture Triennale, 2016.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Arango Cardinal, Silvia. *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. Bogotá: Ediciones Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Cartilla de la Vivienda*. Bogotá: Centro Interamericano de la Vivienda, 1956.
- “Ciudad Modelo construye archivo afectivo de Solanda”. *El Telégrafo*. Guayaquil, 27 de octubre de 2017.
- “ ‘Ciudad Modelo’, la memoria de Solanda en Más Arte Galería”. *La Hora*. Quito, 25 de octubre de 2017. Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez: Fundación Televisa, 2012.
- Enguita Mayo, Nuria, Marcelo Expósito y Esther Regueira Mauriz. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona: Fundación Antoni Tàpies/Junta de Andalucía-Consejería de Cultura, 2000.
- “Entre 1999 y 2007, más de 950 mil ecuatorianos migraron” *El Telégrafo*. Guayaquil, 2 de junio de 2016.
- Flores, Gabriel. “ ‘Ciudad Modelo’ rescata la memoria de Solanda en +Arte Galería”. *El Comercio*. 24 de octubre de 2017.
- Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: FLACSO Sede Ecuador/ Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural (FONSAL), 2008.
- Lefebvre, Henri. *La revolución urbana*. 4.ta. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1983.
- Merizalde, María Belén. “Moradores de Solanda 1 temen que sus casas se desplomen por hundimiento”. *El Comercio*, Quito, 22 de febrero de 2018.
- Moya, Rolando y Evelia Peralta. *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito*. Quito: Ediciones CAE/Colegio de Arquitectos del Ecuador-Núcleo de Pichincha, 1979.



**Guayaquil  
1897-1950.  
Entre la utopía y  
el desencanto**

---

Florencio Compte Guerrero

---

### **Florencio Compte Guerrero**

Universidad Católica de Santiago de Guayaquil

Arquitecto por la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil y doctor en diseño por la Universidad de Palermo, Argentina.

Profesor titular e investigador en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad Católica de Santiago de Guayaquil; actualmente es decano de dicha Facultad desde el año 2011. Ha participado como investigador y director en diferentes proyectos relacionados con la conservación patrimonial de Guayaquil.

Ponente en diferentes foros de historia de la arquitectura.

Además, ha publicado libros y artículos sobre el tema patrimonial e histórico: *Italianos en la arquitectura de Ecuador* (2012), mención en la XVIII Bienal de Arquitectura de Quito 2012, categoría Teoría, Historia y Crítica de la Arquitectura, el Urbanismo y el Paisaje; *Ciudad y Arquitectura Republica de Ecuador 1850-1950* (2009); admitido en la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura, Madrid 2010, *Metodología para la valoración del patrimonio edificado, caso Guayaquil; arquitectos de Guayaquil* (2007), entre otros.

Email: florencio.compte@gmail.com

---

## RESUMEN

**L**uego de la destrucción de Guayaquil en el Gran Incendio de 1896 hubo la necesidad de desarrollar propuestas que resolvieran los problemas urbanos que venía arrastrando la ciudad desde finales del siglo XVII. En la reconstrucción, posibilitada por el segundo *boom* cacaotero, se desarrollaron proyectos de modernización que se dirigieron tanto al embellecimiento como al saneamiento y se vislumbraron nuevos modelos urbanos utópicos. En ese contexto se planteó en 1906 el concurso internacional de la *New Guayaquil*, una nueva ciudad en la orilla opuesta del río Guayas, y en 1918 el proyecto de reforma urbana de la Junta Patriótica para la celebración del Centenario del Nueve de Octubre. A finales de la década de 1920, la caída de los precios y la baja producción del cacao originaron una profunda crisis que se prolongó hasta inicios de los cincuenta por lo que los proyectos de reforma urbana quedaron en el olvido.

**Palabras clave:** utopías urbanas, sociedad moderna, higienización y estética, Guayaquil, *New Guayaquil*, André Bérard, Gastón Thoret, Francisco Manrique

---

## Introducción

El lugar central de la utopía urbana es por supuesto la misma ciudad. Los utopistas del siglo XIX, como Robert Owen o Charles Fourier, planteaban sustituir las ciudades reales por otras ideales, donde se plasmara el discurso crítico frente a la realidad y los proyectos de futuro o donde se imaginara el cambio social, los sueños de libertad, justicia y equidad. Las propuestas americanas de finales de ese mismo siglo e inicios del siguiente hacían referencia a la necesidad de diseñar ciudades que contrastaran el pasado con el futuro y que rompieran con la continuidad colonial a fin de dar paso a urbes modernas que superaran el caos, el desorden y el desaseo.

Estos ideales de una ciudad embellecida, aseada, compaginada con una sociedad moderna, fueron expuestos por Manuel Gallegos Naranjo en su obra *Guayaquil. Novela fantástica*, publicada en 1901, donde describía un país imaginario cuyo presidente llamado Guayaquil desarrollaba proyectos de embellecimiento para la ciudad del Bello Edén, capital de la república, que debía convertirse en la ciudad más grande e importante del mundo conocido. El Bello Edén no era otra que la propia Santiago de Guayaquil. Para Gallegos Naranjo, en Bello Edén “nada había ya que inventar, ni qué desear, y a fines de Espléndido, del año 2000, leyes sabias, paz, libertad, riquezas, buena alimentación, salud y alegrías, claramente demostraban que la conquista de la civilización estaba realizada”<sup>1</sup>.

La ciudad del Bello Edén había alcanzado su esplendor resolviendo sus problemas sanitarios, ya que todas sus calles estaban “... canalizadas y empedradas” y todas las casas “... tenían desagües, tuberías de fierro para el agua del consumo diario y para el socorro, en los casos de incendios, en pozos dotados de los respectivos aparatos, movidos por la electricidad; luz eléctrica, baños, excusados y teléfonos”. Además de haber incorporado los avances de la modernidad, no se había descuidado la estética ni los aspectos culturales y educativos:

El Malecón, en su extensión de siete leguas, tenía setenta metros de ancho y estaba embellecido, de trecho en trecho, con jardines de vistosas y fragantes flores y estatuas de personajes célebres. Cada barrio contenía siete grandes teatros y veinte pequeños, pues el pueblo ya no gustaba de los títeres ni de las maromas,

<sup>1</sup> Manuel Gallegos Naranjo, *Guayaquil. Novela fantástica* (Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901), 12.

se deleitaba más con los dramas y las comedias. También había en cada barrio seis Colegios y sesenta Escuelas para varones y mujeres, un Hospital de Caridad, una Casa de Beneficencia, un Asilo de Mendigos, uno de Huérfanos y Expósitos, una Universidad, un Manicomio, un Museo de Pinturas, un Jardín Zoológico, siete Bibliotecas, cinco Plazas de Mercado, cuatro Muelles, un Observatorio Astronómico, un Templo consagrado á una de las divinidades, veneradas y adoradas por sus atributos.<sup>2</sup>

Entre finales del siglo XIX e inicios del siglo XX se presentaron para Guayaquil diversos proyectos por esta línea para desarrollar una ciudad donde se hubieran superado los problemas sanitarios y que contara con los avances de la modernidad. Una de las propuestas fue la de abrir un túnel que atravesara el cerro Santa Ana, cosa que comunicaría el centro de la ciudad con la hacienda Atarazana, al norte; o aquel Nuevo Malecón, presentado al Concejo municipal por el colombiano Germán Lince en 1896 y nuevamente en 1906.

Junto con estas propuestas que finalmente fueron desarrolladas muchos años más tarde, se presentaron otras de transformación radical de la ciudad donde prevalecían los aspectos higiénicos y estéticos y que se orientaban a una verdadera refundación que permitiera superar, desde un modelo nuevo, los problemas que se arrastraban desde la fundación hispana.

Tres grandes propuestas fueron desarrolladas con este fin: la primera, la reconstrucción del área destruida de la ciudad luego del Gran Incendio de octubre de 1896. A través de un proyecto se conservaría la estructura colonial en damero y se resolvería los problemas de crecimiento que se habían generado con el traslado fallido y la configuración de la Ciudad Nueva; la segunda, denominada *New Guayaquil* situada en un emplazamiento en la orilla opuesta del río Guayas, según principios del naciente urbanismo francés; y, la tercera, una reforma urbana presentada para conmemorar el primer centenario de independencia de la ciudad, muy en la onda *haussmaniana*.

### **La necesidad de una ciudad moderna**

A finales del siglo XIX Guayaquil contaba con cerca de setenta mil

<sup>2</sup> *Ibíd.*, 88-89.

habitantes y, aunque era considerada la ciudad de mayor riqueza del Pacífico en relación a su tamaño, como señalamos, seguía arrastrando los problemas que se habían generado a finales del siglo XVII, cuando -luego de diferentes desastres- se decidió su traslado un kilómetro al sur de su emplazamiento original. Esta propuesta se concretó a medias por lo que se conformaron dos núcleos urbanos, uno ordenado con trazado en damero, al que se denominó Ciudad Nueva, y otro desordenado y desaseado llamado, para diferenciarlo, Ciudad Vieja.

La ubicación de la ciudad, sobre terreno pantanoso e insalubre, determinó que sufriera diversas epidemias a lo largo de su historia. Entre las más importantes estuvieron la de fiebre amarilla a mediados del siglo XIX y la de peste bubónica a inicios del siglo XX, que obligó a que se pensara que las obras de canalización y agua potable iniciadas por aquella época, se vieran como las únicas soluciones posibles para evitar la aparición de nuevas enfermedades.

El auge económico y la prosperidad que experimentó el Ecuador durante el segundo *boom* cacaotero, que se extendió entre 1880 hasta 1920, posibilitó que se empezaran a pensar en ciudades diferentes, que rompieran con la estructura y las características coloniales, y se ligaran las ideas de ornato e higiene como expresiones de la naciente modernidad y de los principios que debían regir el sistema de control urbano.

Junto con los proyectos de sanidad pública se emprendieron otros de índole simbólico, orientados a evidenciar una imagen de ciudad pujante que rendía tributo a los héroes de su independencia. De esta manera, en 1889, se inauguró el monumento a Simón Bolívar, que fue colocado en el centro de la antigua Plaza Mayor; aquel dedicado en 1880 a Vicente Rocafuerte, quien había sido alcalde y gobernador, ubicado en la plaza de San Francisco, y el de José Joaquín de Olmedo en 1892, primer presidente de la Junta de gobierno de la ciudad luego de la independencia, en el extremo sur del malecón.

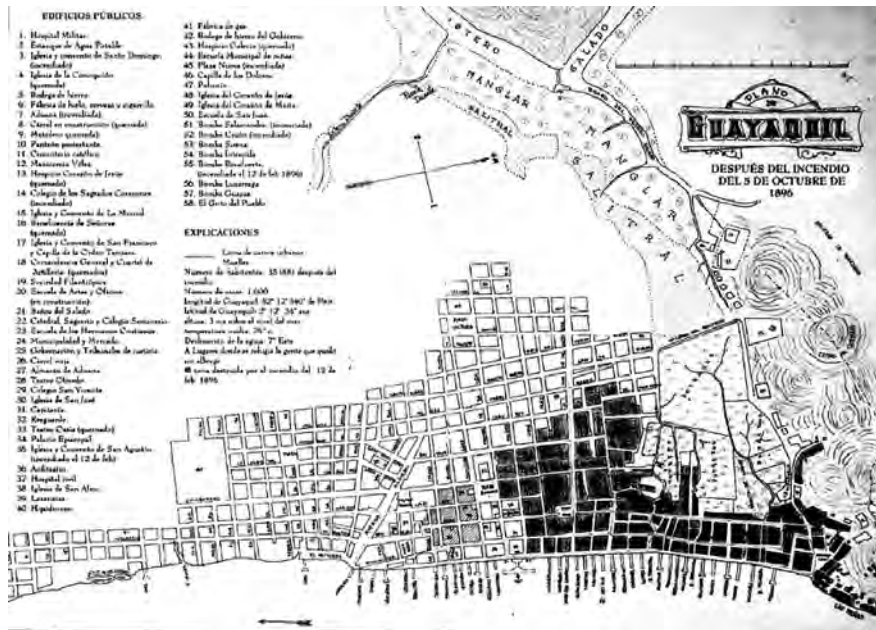
El 12 de febrero de 1896 un incendio que se inició en el templo de San Agustín se propagó y dejó doce manzanas incineradas, noventa y tres viviendas destruidas, más de ocho mil personas damnificadas, cinco muertos y más de treinta heridos.<sup>3</sup> Unos meses más tarde, en la noche del 5 de octubre, otro incendio

<sup>3</sup> Julio Estrada Ycaza, *Guía histórica de Guayaquil. Tomo 4. Incendios*, Cecilia Estrada Solá y Antonieta Palacios Jara (eds.) (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2007), 60.

de grandes proporciones que se desató en el área central, en la manzana contigua a la gobernación, y que se prolongó por dos días, destruyó un total de noventa y dos manzanas de las 458 que tenía entonces la ciudad,<sup>4</sup> que correspondían a la totalidad existente desde el origen del incendio hacia el norte y dejó sin hogar a cerca de 33.000 habitantes (el 56% de las 59.000 personas que vivían en esa época en Guayaquil), además de que se contabilizaron una veintena de muertes y decenas de heridos. Se consumieron un total de 1.103 casas y edificios (26 % de los 4.265 existentes),<sup>5</sup> entre los que se encontraban las principales edificaciones administrativas e importante infraestructura productiva, amén de todos los puentes que existían entre la Ciudad Vieja y la Ciudad Nueva y numerosos pozos que quedaron inutilizados por la ceniza (Ilustración 1).

<sup>4</sup> Julio Estrada Ycaza, "Evolución urbana de Guayaquil". *Revista del Archivo Histórico del Guayas* No.1 (Primer semestre, 1972): 54.

<sup>5</sup> *Crónica comercial e industrial de Guayaquil en el primer siglo de la independencia 1820-1920* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1920).



**Ilustración 1:** *Plano de Guayaquil, 1896*, grabado/papel. El área sombreada evidencia la magnitud del gran incendio. Archivo Hoyos y Avilés, Guayaquil.

La destrucción del asentamiento de la Ciudad Vieja y del espacio entre ésta y la Ciudad Nueva, significó, desde lo urbano, el fin del siglo XIX. El Gran Incendio —denominado así por su magnitud— determinó la ruptura de la estructura configurada a lo largo de la Colonia, abrió la posibilidad de integrar los dos núcleos urbanos que aún se mantenían sin cambios desde finales del siglo XVII y posibilitó que se empezara a pensar en la necesidad de una ciudad diferente acorde con los avances de la modernidad.

### **El proyecto de Gastón Thoret para la reconstrucción de Guayaquil**

El 9 de octubre de 1896, pocos días después del Gran Incendio, cuando se celebraban los setenta y seis años de independencia de la ciudad, la municipalidad de Guayaquil expedía las primeras medidas orientadas a dar refugio y alimento a los damnificados. Entre otras disposiciones, se indicaba la autorización de construir covachas, el alojamiento en los edificios públicos que no habían sido afectados por el fuego, la prohibición de venta de licor, además de dar gratis el agua a la población durante tres meses. Desde el gobierno también se asumió el auxilio a los damnificados a través de la creación de la Junta de Socorros de Guayaquil encargada de administrar y repartir las donaciones de víveres, dinero y medicinas que empezaron a llegar desde todas partes del país.

Diferentes sectores de la población clamaban por la inmediata reconstrucción. En el diario *El Grito del Pueblo* del 15 de octubre de 1896, se opinaba que era "... la ocasión de construir una ciudad nueva que corresponda a las necesidades de la población" y que "lo más práctico sería que la Municipalidad procediera en el día a desembarazar de escombros la zona quemada y levantar un plano de esa área con calles de veinticinco metros de ancho, que permitan la circulación libre de las corrientes de aire, y a la vez un método de canalización para los desagües"<sup>6</sup>.

El 17 de octubre el cabildo presentó un proyecto de ley donde se establecía la prohibición de construir en el área afectada hasta que se presentaran y aprobaran las normas para tal efecto. Se manifestaba que era necesario "... emprender lo

<sup>6</sup> Estrada Ycaza, *Guía histórica de Guayaquil*, Tomo 4, 451.

antes posible en la formación de un nuevo plano de la parte incendiada de la ciudad de Guayaquil que corrija los defectos del anterior y la ponga al cubierto de un nuevo desastre”, para lo que se encargaría este proyecto “... a un ingeniero de reconocida competencia. Para la formación de dicho plano se tendrá en cuenta que la anchura de las calles no debe ser menos de veinte metros”. Se añadía que “... para la fabricación de los nuevos edificios, la municipalidad dictará una *Ordenanza de ornato* y fábricas, reformatoria de las anteriores”, además que los edificios serían sólo de dos pisos y de máximo nueve metros de altura, que no podía utilizarse para su construcción maderas resinosas y que en las paredes colindantes sería obligatorio el uso de cortafuegos.<sup>7</sup> Diez días más tarde el cabildo aprobó la *Ordenanza de rectificación del plano de la ciudad y fábrica de los nuevos edificios* que establecía el trazado de nuevas calles “rectas y amplias”, de veinte metros de ancho y la desaparición de los callejones a fin de evitar la propagación del fuego.<sup>8</sup>

Para poder enfrentar la reconstrucción, la municipalidad creó una comisión que se debía encargar de reformar la ordenanza de ornato y fábrica que se encontraba vigente. Dicha comisión consideró que era necesario convocar a un concurso para la reconstrucción del área afectada,

... para que presente a la consideración del Municipio un proyecto de delineación de la parte destruida de la ciudad por el siniestro del 6 de octubre; así como también de la nueva dirección que deberán tomar las calles formadas por los edificios que escaparon a la catástrofe.<sup>9</sup>

En la convocatoria pública del concurso se indicaba que podían participar “Ingenieros Civiles, Arquitectos y Agrimensores” y que en el proyecto “deberá constar de un plano detallado de las calles, plazas y plazoletas que deberán trazarse a juicio de proponente y de una explicación minuciosa en la cual se exprese la forma en que debe hacerse la compensación de los terrenos que hagan los actuales propietarios”<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 452.

<sup>8</sup> Acta del cabildo de Guayaquil, 27 de octubre de 1896. Estas actas se encuentran en forma de hojas sueltas en la Biblioteca Municipal de Guayaquil y no han sido reproducidas.

<sup>9</sup> Sesión del concejo municipal del 2 de noviembre de 1896. Citada en Antonieta Palacios, *Gastón Thorret Jäger (1859-1944). Ingeniero, constructor y visionario* (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2014), 108.

<sup>10</sup> Licitación pública del 5 de noviembre de 1896. Citada en *Ibid.*, 108.

El concurso fue ganado por el ingeniero francés Gastón Thoret Jäger. En el informe presentado por la comisión se indicaba que la decisión se había tomado debido a que la propuesta de Thoret era de mayor conformidad "...con la facilidad de poderle llevar a cabo tanto por la corrección y delineación de las calles, como por el costo relativamente pequeño de expropiaciones; puesto que por el sistema de compensación se salvan los más notables inconvenientes", así, se desecharon las propuestas de Lizardo Reyes y de J. A. Cucalón por incompletos, así como la del ingeniero italiano Américo Cassara porque requería "... extensas expropiaciones, y por consiguiente tiene el inconveniente insuperable de su excesivo costo"<sup>11</sup> (Ilustración 2).



**Ilustración 2:** Plano presentado por el Ing. Gastón Thoret para la reconstrucción de Guayaquil de 1896 después del Gran Incendio. En Antonieta Palacios, *Gastón Thoret Jäger (1859-1944). Ingeniero, constructor y visionario* (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2014), 115.

<sup>11</sup> Actas del cabildo de Guayaquil, 14 y 15 de noviembre de 1896. Citadas en *Ibíd.*, 109.

Thoret planteó una continuación de la cuadrícula ya existente del trazado de la Ciudad Nueva, con la unificación definitiva de los dos núcleos coloniales, por lo que dejaba de lado la antigua imagen desordenada de la Ciudad Vieja. En comunicación dirigida al concejo municipal de la ciudad, el 10 de noviembre, el propio Thoret explicaba que su proyecto no contemplaba ningún cambio en la continuación del trazado de las calles ni en el reparto de los solares.

A pesar del cuidado que Thoret había puesto en el proyecto, las críticas no tardaron en llegar. Como había indicado Thoret en su informe del proyecto, una parte fundamental de la reconstrucción era el determinar el ancho de las calles. En su proyecto establecía que las vías principales serían de veintidós metros de ancho más ocho de soportales, mientras que para las secundarias proponía que fueran de quince metros de ancho más seis de soportales. En una carta dirigida al cabildo, F. J. Martínez Aguirre, jefe político de Guayaquil, cuestionaba que en el proyecto se ampliara el ancho de algunas calles, ya que consideraba debían continuar siendo angostas.<sup>12</sup> Sin embargo, a pesar de los reclamos y discrepancias, el 24 de diciembre se suscribió el contrato de inicio de los trabajos de delineación de la ciudad, con el compromiso de terminarlos el 12 de enero del año siguiente.<sup>13</sup>

Sobre el proyecto de Thoret hubo muchos comentarios favorables como el publicado en *El Grito del Pueblo* donde se destacaba el proyecto:

El arte con que el hábil dibujo del Sr. Thoret ha logrado realzar la situación de la antigua ciudad, con sus callejones, encrucijadas y calles estrechas y tortuosas, al lado del nuevo plano, dispuestas de modo que la reforma sea económica, por el sistema de compensaciones y con el menor gravamen posible para el Municipio, que está en el deber de pagar de contado las expropiaciones forzadas, por causa de utilidad pública; hacer palpar el acierto con que el Municipio supo elegir, con el sistema de concurso de planos, provocado con no menos acierto y previsión, él llena por completo las aspiraciones del vecindario de Guayaquil.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Estrada Icaza, *Guía histórica de Guayaquil. Tomo 4. Incendios*, 472.

<sup>13</sup> Palacios, *Gastón Thoret Jáger*, 110.

<sup>14</sup> *El Grito del Pueblo*, 16 de enero de 1897. Citado en Palacios, *Gastón Thoret Jáger*, 134-135.

De esta manera, a comienzos del año 1897, la ciudad se encontró lista para enfrentar la reconstrucción sobre un proyecto que unificaba los dos asentamientos en los que se había dividido desde finales del siglo XVII y que, además, resolvía los problemas de un crecimiento histórico desordenado.

### **La Sociedad Francesa de los Arquitectos Urbanistas y el proyecto de la *New Guayaquil***

En 1911, André Louis Bérard hacía su ingreso como miembro fundador de la Sociedad Francesa de los Arquitectos Urbanistas (*Société Française des Architectes Urbanistes*, SFAU), junto con los arquitectos Donat-Alfred Agache, Marcel Auburtin (1872-1926), Eugène Hénard (1849-1923), Ernest Hébrard (1875-1933), Léon Jaussely (1875-1932), Albert Parenty y Henry Prost (1874-1959), además de los ingenieros paisajistas Jean Claude Forestier (1861-1930) y Édouard Redondt (1862-1942). La Sociedad congregaba a arquitectos que habían sido premiados en concursos de nuevas ciudades o en planes de desarrollo urbano de otras existentes, como Agache, ganador del concurso organizado por el gobierno australiano para diseñar una nueva capital y autor de un proyecto para el desarrollo y la extensión de Dunkerque; Hébrard, diseñador de un proyecto utópico de *World City* junto con el artista noruego Hendrik Christian Andersen; Jaussely, primer premio en el concurso para el desarrollo de Barcelona; Prost, galardonado en el concurso del plan de extensión de Anvers o Bérard, ganador del concurso de la *New Guayaquil*.

La SFAU, que se originó a partir de la Sección de Higiene Urbana y Rural del Museo Social de París<sup>15</sup> (*SHUR du Musée Social de Paris*) donde, entre otros, laboraban Donat-Alfred Agache, Eugène Hénard, Georges Risler, Léon Rosenthal y Robert de Souza, se orientaba al desarrollo de una ciudad moderna bajo el lema “limpiar, ordenar, embellecer” (*assainir, ordonner, embellir*). Además de las preocupaciones estéticas sobre las ciudades, se consideraba también importante la comprensión del urbanismo como una disciplina científica

<sup>15</sup> Fue una sociedad fundada en 1894 para el desarrollo de la iniciativa privada y la divulgación de la ciencia.

y artística, donde primaba una preocupación social y un sentido pragmático en las intervenciones bajo los principios de circulación, higiene y estética, utilizados con el fin de atacar los males reales de las ciudades, por lo que no se consideraban utopistas llamados a imaginar ciudades ideales que serían impuestas al mundo.

En 1910, durante la *Town Planning Conference* que organizó en Londres el *Royal Institute of British Architects*, Hénard presentó el texto “Las ciudades del futuro” (*Les villes de l’avenir*), el cual tuvo gran impacto y fue difundido en revistas especializadas de la época. Hénard y de Souza presentaron también nuevos planos de la ciudad de París fundamentados en principios radicalmente diferentes a los que había alentado Haussmann en su propuesta de reforma de esa ciudad.<sup>16</sup> Esta conferencia ha sido considerada como decisiva para la internacionalización del urbanismo como disciplina que abordaría los problemas de las ciudades de una manera integral.<sup>17</sup>

Cinco años antes, el empresario norteamericano Archer Harman, gerente de la *The Guayaquil & Quito Railway Company*, encargada de la construcción del ferrocarril que uniría esas dos ciudades y quien había adquirido enormes extensiones de tierras adyacentes a la estación ferroviaria guayaquileña en la orilla opuesta del río Guayas, en la antigua hacienda de Durán, concibió el concurso de proyectos urbanos que debía culminar en el desarrollo de una nueva y moderna Guayaquil, libre de epidemias y de referentes a su pasado colonial hispano.

Entonces, el concurso de proyectos encargado a la *Société des Architectes Diplomés par le Gouvernement* de París, debía desarrollar una ciudad para 80.000 a 100.000 habitantes – similar a la población de ese momento de Guayaquil– a partir de un programa “... espléndido sin ningún obstáculo para una concepción absolutamente libre, casi un programa teórico”<sup>18</sup>. Su acceso era facilitado por encontrarse junto a la terminal ferroviaria superando, de esta manera, la dificultad que tenía Guayaquil de estar en la otra orilla del gran río Guayas.

<sup>16</sup> Bráulio Carollo, *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de urbanismo* (Curitiba: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002).

<sup>17</sup> José Simões, “The Town Planning Conference (London, 1910): International Exchanges in the Beginning of the Modern Urbanism”. En *15th International Planning History Society Conference* (São Paulo, 2012), 1-12.

<sup>18</sup> Víctor Julio Jaeschke, “El concurso para ‘Nueva Guayaquil’ y nuestras mejoras urbanas”, *Revista Técnica. Suplemento de Arquitectura* No. 46 (1907), 74.

El 15 de diciembre de 1906 se adjudicaron los premios del concurso. El primero le correspondió a André Louis Bérard, el segundo a Monsieur Duménil, el tercero a Georges Morin-Goustiaux y el cuarto a Marcel Cochet. Todos los proyectos participantes coincidían en proponer una ciudad con amplios boulevares, tramas con calles en diagonal con remates donde se ubicarían monumentos conmemorativos, aún muy en la línea del urbanismo decimonónico francés, y sin ningún referente al modelo colonial en damero, al que los franceses consideraban una traza anacrónica (Ilustración 3).



**Ilustración 3:** Proyecto de André Bérard, ganador del primer premio del concurso para la *New Guayaquil*. Jacques Lambert, "Rapport générale sur les villes latino-américaines". En *L'urbanisme aux colonies et les pays tropicaux* (Paris-Vincennes: La Charité-sur-Loire : Delavance, Paris : Editions d'Urbanisme , 1932), 314.

En la *Revista Técnica de la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires*, publicada en diciembre de 1907, Víctor Julio Jaeschke describía el proyecto ganador de la siguiente manera:

El proyecto de M. Bérard, se distingue desde el primer vistazo por su aspecto realista y vívido; se creería, casi, al ver esta composición libre y suelta, que uno se halla frente a un plano desarrollado por la acción de los siglos y por las modificaciones que las generaciones sucesivas imprimen a sus centros sociales.<sup>19</sup>

Continuaba destacando Jaeschke cómo la propuesta se conformaba por un conjunto de barrios con servicios como iglesias y mercados, de manera que llegaba a ser una especie de federación de villas interconectadas, donde “cada una tiene su papel bien definido en la vida social de la ciudad y posee los órganos necesarios para su funcionamiento”<sup>20</sup>.

Respecto al segundo premio, adjudicado al proyecto presentado por Duménil, Jaeschke indicaba que si bien el proyecto era una “... hábil combinación de los sistemas hexagonal, radial y rectangular (damero)”, le faltaba “... esta libertad de concepción que se halla en el primer proyecto”. Destacaba, sin embargo, “... la voluntad dominante de dar a la ciudad mucha aereación (sic) por amplios espacios plantados, reservados en su mismo centro”<sup>21</sup>, algo que consideraba era un defecto en la propuesta de Bérard (Ilustración 4).

Sobre el tercer lugar, presentado por Morin Goustiaux, consideraba que si bien se había inspirado en el tipo de las ciudades americanas, esto es de trazado regular, era de una monotonía desagradable y abrumadora. Finalmente, sobre el cuarto premio, obtenido por Marcel Cochet, destacaba que el proyecto era de aspecto clásico con un centro con círculos concéntricos de donde se irradiaban vías en forma de rayos divergentes, donde se desarrollaba mucho el puerto, aunque temía Jaeschke, que supondría un gasto excesivo.

En la propuesta de Bérard se proponía una ciudad bajo tres grandes principios: el higienismo positivista, la funcionalidad vial –de grandes avenidas y *boulevares*– y la estética urbana.

<sup>19</sup> Jaeschke, “El concurso para ‘Nueva Guayaquil’ y nuestras mejoras urbanas”, 76.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 76.



**Ilustración 4:** Proyecto de Duménil ganador del segundo premio del concurso para la *New Guayaquil*. Jaeschke, “El concurso para ‘Nueva Guayaquil’ y nuestras mejoras urbanas”, 76.

En el proyecto se evidencia la separación de actividades residenciales, comerciales e industriales, articuladas por vías de comunicación, y la incorporación de grandes áreas verdes y espacios públicos destinados a actividades recreativas.

La ciudad propuesta por Bérard podía ser ubicada en cualquier lugar, siempre que estuviera junto a un curso importante de agua y se facilitara la eliminación de los residuos, ya que se había abstraído totalmente de su entorno físico y climático. Sin embargo, eso era algo que para algunos de los analistas de la época carecía de importancia. Robert de Souza, por ejemplo, en un artículo publicado en Niza en 1911, justificaba este hecho de la siguiente manera:

M. Bérard no ha estado nunca en Guayaquil, y ha trabajado como un compositor de música sin piano, lo cual importa

poco al verdadero artista y de ciencia profunda; todos saben que las obras maestras de Bethoven (sic) datan del tiempo en que se encontraba sordo. Así, pues, basta al arquitecto *ver* en el terreno, un buen plano y M. Bérard lo *ha visto* tan bien, que los ecuatorianos no encontrarán nada que decir.<sup>22</sup>

El único defecto que encontraba era el sistema arterial de la circulación, con ángulos agudos o ángulos rectos, "... a pesar de la bonita variedad de líneas", aunque aclaraba que eran pequeños problemas "... de fácil corrección en el momento de ser ejecutados". Finalmente sostenía que en el proyecto se advertía "... el triunfo de la claridad y la verdad en la lógica" y que era "... uno de los ejemplos de estética urbana más perfectos, que se conozcan".<sup>23</sup>

En la misma línea, Jaeschke reflexionaba sobre el hecho de que se hubiera realizado una propuesta como si se tratara de una locación con características climáticas similares a las europeas, aunque para él, esto se debía a que "... ninguno de los concursantes ha tenido suficientemente en cuenta las circunstancias de hallarse la ciudad proyectada en un clima a no dudar muy caluroso"<sup>24</sup>. Se preguntaba si no hubiera sido más adecuado el proponer calles angostas, orientadas en dirección de los vientos predominantes, con el fin de asegurar la ventilación e higiene de las manzanas. Sin embargo, consideraba que era una simple "crítica de detalle" y que siempre sería fácil "... mejorar en este sentido los proyectos premiados"<sup>25</sup>. Finalmente, lamentaba que ese tipo de iniciativa no se hubiera dado en Buenos Aires, sino que hubiera sido "... la pequeña ciudad de Guayaquil en el Pacífico, la que haya tenido que dar el ejemplo de semejante concurso en Sud América"<sup>26</sup>.

Si bien la idea de reubicar la ciudad en la otra orilla del río Guayas sobre terrenos considerados más firmes y menos propicios a las inundaciones no dejaba de ser atractiva, resultaba impracticable, ya que hubiera requerido trasladar y reubicar a cerca de 100.000 habitantes a un costo elevado, por lo que el proyecto fue archivado.

La propuesta de la *New Guayaquil* tuvo repercusión también en algunos países americanos, donde se destacaba tanto su

<sup>22</sup> Robert De Souza, "La futura Guayaquil (La future Guayaquil)", *El Telégrafo*, 13 de febrero de 1911.

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> Jaeschke. "El concurso para 'Nueva Guayaquil' y nuestras mejoras urbanas", 76.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, 76.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, 77.

trazado como la zonificación de funciones y la importancia que se confería a los espacios públicos y a las áreas verdes, tal como se indicaba en las actas del *Congrès International de l'urbanisme aux colonies et dans les pays de latitude intertropicale* (Congreso Internacional de Urbanismo en las Colonias y en los Países de Latitud Intertropical) celebrado en París en 1932:

Guayaquil, à la suite d'un concours international, fait appel à notre eminent confrère Bérard pour son plan (ne citons que le techniciens français). Ce beau plan montre, pour la première fois, les grands principes de spécialisation de zones urbaines et des grandes places de quartiers, centres de distribution d'activité et de circulation.<sup>27</sup>

En ese sentido también lo explicaba en 1909 el arquitecto chileno Ricardo Larraín Bravo, al analizar el proyecto de Bérard:

Según algunos higienistas modernos, el fundamento del arte edilicio municipal —este es del trazado de las calles en las poblaciones— debe ser la utilidad práctica unida a la belleza armoniosa de las líneas arquitectónicas. La figura geométrica que responde mejor a este requisito es el exágono, y el plano mejor ideado sería el de un exágono central en forma de plaza, del centro del cual partirían hacia los seis ángulos de la ciudad exagonal, seis rayos formando tres líneas diagonales; alrededor de estas y sobre un mismo paso seguirían otras plazas exagonales, que formarían otros tantos centros de actividad, de modo que cerca de cada centro se agrupasen todas las personas interesadas en un ramo especial de actividad.

Habrían entonces, en la ciudad así construida, un centro y una zona de teatros y otros sitios de diversiones, un centro y una zona comercial, un centro y una zona para hospitales, médicos y quirúrgicos, y así por el estilo. En los varios centros surgirían, naturalmente, los edificios públicos, y a su alrededor las casas particulares. En medio de cada plaza debería haber un jardín, que, además de servir de diversión para los niños, etc., contribuiría a aumentar el oxígeno del aire, mediante el follaje de las plantas.

<sup>27</sup> Guayaquil, luego de un concurso internacional, llamó a nuestro eminente colega Bérard para su plan (convocado solo a técnicos franceses). Este hermoso plan muestra, por primera vez, los más destacados principios de especialización de zonas urbanas y de grandes plazas de barrios, centros de distribución de actividades y de circulación. Lambert, "Rapport générale sur les villes latino-américaines", 313.

Estéticamente, después, la agrupación de los edificios públicos, semipúblicos y particulares cerca de los varios centros, ofrecería muchos recursos al genio inventivo de los arquitectos, los cuales, a la simetría del exágono podrían agrupar una gran variedad, desde que los ángulos de esta figura contribuirían a que las calles y el frente de las casas fuesen menos monótonos que las calles y casas de ángulos rectos, formando cuadrados y rectángulos, como se ve generalmente en las ciudades modernas. El único inconveniente que vemos a este plano es la multitud de exposiciones diversas que tendrían todas las construcciones.<sup>28</sup>

En 1913 durante el *Primer Congreso Internacional sobre Construcción de Ciudades y Organización de la Vida Municipal* que se desarrolló en Gante (Bélgica), Agache y Bérard fueron premiados con la medalla de oro por sus proyectos de las nuevas ciudades de Yass Canberra en Australia y de Guayaquil. Ninguno de los dos proyectos fue finalmente materializado.

La propuesta sobre Guayaquil fue reconocida como una de las pioneras del urbanismo francés y tomada como referencia para concursos de reforma urbana de otras ciudades, como París en 1919. En un informe presentado por el prefecto de la Seine al concejo municipal el 14 de abril de 1919 se indicaba: “[qu]il s’est créé toute une école française [d’urbanisme] dont les avis et les travaux font autorité, et dont la maîtrise s’est affirmée avec éclat dans les concours internationaux de Barcelone, d’Anvers, de Guayaquil et de Chicago”<sup>29</sup>.

En ese mismo año la SFAU se transformó en SFU, la Sociedad Francesa de los Urbanistas (*Société Française des Urbanistes*) y se empezó a consolidar el urbanismo como disciplina con la fundación de la Escuela de Altos Estudios Urbanos y su órgano de difusión, la revista *La Vida Urbana (La Vie Urbaine)*, además de que sus ideas fueron fundamentales para la expedición de la primera ley urbanística francesa sobre *l’Aménagement, l’embellissement et l’extension des villes* (Planificación, embellecimiento y extensión de ciudades) conocida como Ley Cornudet, que exigía que todo municipio de más de 10.000 habitantes contara con un Plan Regulador.

<sup>28</sup> Ricardo Larraín Bravo, *La higiene aplicada a las construcciones, (alcantarillado, agua potable, saneamiento, calefacción, ventilación, etc.)* (Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1909), 242.

<sup>29</sup> “[que] se ha creado toda una escuela francesa [de urbanismo] cuyas opiniones y obras son autorizadas, y cuyos maestros se han afirmado con brillantez en los concursos internacionales de Barcelona, Amberes, Guayaquil y Chicago”. “Mémoire de M. le Préfet de la Seine au Conseil municipal”, 14 de abril de 1919, 5. Citado en Beatriz Fernández Águeda, “Léon Jaussely et le plan de liaisons de Barcelone. Vers un urbanisme scientifique”, *Inventer le Grand Paris. Relectures des travaux de la Commission d’extension de Paris. Rapport et concours 1911-1919* (Paris: Bertrand, Bourillon, Jacquand, 2013), 333.

## La propuesta de reforma urbana de la Junta Patriótica para la celebración del Centenario del Nueve de Octubre

Además de las preocupaciones de saneamiento urbano, también había otras de mejoramiento estético, por lo que en 1912 se conformó la Junta de Embellecimiento de la Ciudad que tenía como fin "la conservación, mejora y administración de los paseos, plazas, alamedas, parques y vías públicas en general, existentes o que en adelante se establecieren", además de "propender por todos los medios posibles al embellecimiento de la ciudad, tratando de mejorar las actuales construcciones y formando proyectos de ordenanzas para las que se hicieren en adelante, sobre todo en lo tocante a higiene y ornamentación", para lo cual podía solicitar al Concejo cantonal "... la expropiación de terrenos que fueren necesarios para el ensanche o apertura de calles, así como cualquier otra obra de mejora urbana".<sup>30</sup>

No fue sino hasta 1915, teniendo en miras la celebración del primer centenario de la independencia, cuando se volvió a pensar en la posibilidad de una ciudad diferente bajo premisas estético-higienistas. El 8 de octubre de ese mismo año, mediante decreto legislativo, se declaraba al 9 de octubre de 1820, día de la independencia de Guayaquil, como fiesta nacional y se decidía la conmemoración de su primer centenario, por lo que desde el cabildo se estableció que para su celebración se orientaría la obra pública hacia el saneamiento y el ornato. Para cumplir con este cometido se conformó la Junta Patriótica para la celebración del Centenario del Nueve de Octubre que debía encargarse de la generación de proyectos urbanos de mejoramiento de la infraestructura sanitaria y de propuestas de estética urbana.

En el decreto legislativo se daba amplias facultades a la Junta recién creada, ya que se indicaba que pudiera celebrar el centenario de independencia "...en la forma que estime conveniente". Se la autorizaba para que

... como uno de los números del Programa de tal celebración, pueda establecer una plaza denominada 'Plaza de la Independencia', para lo cual puede expropiar los

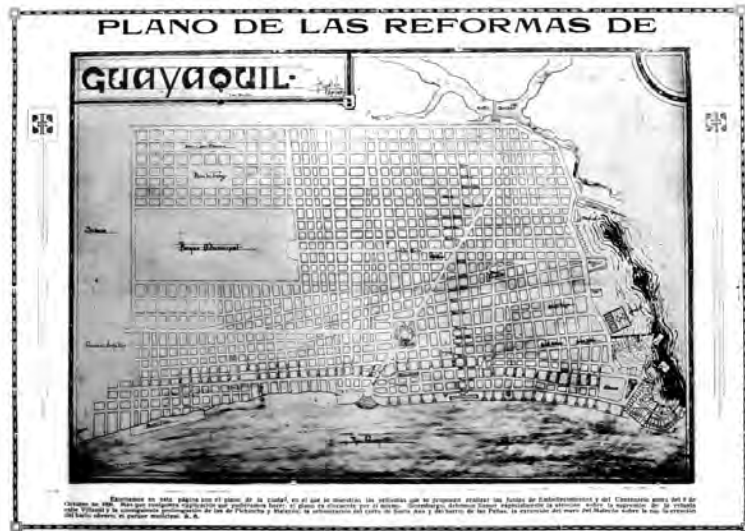
<sup>30</sup> Ordenanza municipal del 19 de diciembre de 1912, *Gaceta Municipal*, 19 de diciembre de 1912.

<sup>31</sup> Cámara de diputados, sesión del 20 de octubre de 1915, *Gaceta Oficial de la Cámara de Diputados*, 835.

<sup>32</sup> Conformada por Enrique Baquerizo Moreno, Manuel Seminario Tejada, Aurelio Carrera Padrón, José Vicente Trujillo, Secundino Sáenz de Tejada, Sergio Alcívar Vásquez, Fortunato Salcedo, Juan Arzube Cordero, José Payeza Gault, Leonardo Sotomayor, José Icaza Noboa, Rogelio Benítez Icaza, Carlos Arroyo del Río, Alberto Icaza Carbo, Adolfo Gómez Santistevan y Eduardo Valenzuela Iler. Véase: Guillermo De Rubira, *Los hermanos Baquerizo Moreno. Ilustres guayaquileños (crónica familiar)* (Guayaquil: Centro Nacional de Investigaciones Genealógicas y Antropológicas, 2007), 209-210.

solares y edificios que fueran necesarios, en su concepto, para urbanizar los barrios, delinear, ampliar, establecer o rectificar las calles, formar nuevas plazas, y en general, para embellecer o mejorar la ciudad de Guayaquil.<sup>31</sup>

El 22 de noviembre se instaló la Junta<sup>32</sup> y se nombró como presidente a Enrique Baquerizo Moreno, en ese entonces intendente de policía de la ciudad. Más adelante se encargó al guayaquileño Luis Alberto Carbo Noboa y al venezolano Francisco Manrique el desarrollo de un proyecto de reforma urbana orientado a acabar la imagen de ciudad colonial que diera paso a una ciudad que representara las aspiraciones de modernidad de la burguesía ascendente. Tanto Carbo como Manrique eran ingenieros de profesión, solamente el último había dedicado su trabajo tanto al diseño como a la construcción de edificios y ninguno de los dos tenía experiencia en proyectos urbanos (Ilustración 5).



**Ilustración 5:** Proyecto de reforma urbana presentado por Francisco Manrique y Luis Alberto Carbo Noboa a la Junta Patriótica para la celebración del Centenario del Nueve de Octubre. “La labor de la Junta del Centenario” *Revista Patria* s/n (1918), 5.

Los comisionados por la Junta presentaron una propuesta de inspiración neoclásica que confería enorme importancia a los monumentos ubicados en el siglo anterior, pero que incluía también la visión de desarrollo urbano planificado con sectores segmentados por uso y grandes extensiones de áreas verdes y espacios públicos.

Al igual que en otros países americanos, algunos de esos modelos de modernización urbana que fueron adoptados y replicados, tomaron como referencia el plan del barón Georges–Eugène Haussmann para París, que superpuso una ciudad neoclásica a costa de la ruptura del casco antiguo, con el fin de ensanchar las calles existentes y de establecer mejor comunicación con las nuevas áreas de expansión.

El modelo haussmaniano sirvió de modelo para reformas urbanas similares expresadas en propuestas estéticas e higienistas de ensanches, apertura de *boulevares* y paseos que desembocaban en monumentos conmemorativos a la independencia y sus héroes. En algunos casos supuso la eliminación de edificios coloniales y de núcleos históricos, porque, como indica Harvey, la modernización implica también destruir para volver a construir: “La imagen de ‘destrucción creadora’ es muy importante para comprender la modernidad, justamente porque proviene de los dilemas prácticos que enfrentó la implementación del proyecto modernista”<sup>33</sup>. Sin embargo, a diferencia de lo sucedido en otras ciudades americanas donde para dar paso a lo nuevo la destrucción fue deliberada, en Guayaquil se dio sobre una ciudad que había sido destruida años atrás y que aún estaba en proceso de recuperación.

Entre los componentes principales del proyecto de Carbo y Manrique se planteaba la transformación de la calle 9 de Octubre en un amplio *boulevard* de catorce metros de ancho pavimentado con concreto, iluminado con faroles eléctricos y de gas y flanqueado por árboles, que se extendía desde el malecón hasta la nueva Plaza 9 de Octubre; la supresión de la estrecha calle Villamil con el fin de permitir la prolongación de las calles Pichincha y del malecón Simón

<sup>33</sup> David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., 1998), 31.

Bolívar; la extensión del muro del malecón y la construcción de un paseo peatonal de tres kilómetros de extensión a lo largo de la orilla del río Guayas, paralelo al malecón, desde el barrio Las Peñas, al norte, hasta la avenida Olmedo, al sur; la urbanización de los cerros Santa Ana y El Carmen y el mejoramiento del barrio Las Peñas; la construcción de la plaza del Centenario, de nueve hectáreas de extensión, en el área central de la ciudad, donde se erigiría una columna recordatoria a los próceres de la independencia. En cada uno de los remates de las nuevas avenidas propuestas se debía erigir un monumento conmemorativo a la independencia y a sus actores, además de arborizar el resto de las calles del área central y de dotarlas de mobiliario urbano.

Se planteaba también la prolongación de la avenida Olmedo y su intersección con la avenida 9 de Octubre con lo que se conformaba un triángulo rectángulo<sup>34</sup> cuyo lado menor era el malecón, el lado mayor, la 9 de octubre y la hipotenusa, la avenida Olmedo, y en cuyo incentro<sup>35</sup> se ubicaba la catedral.

El proyecto contemplaba la construcción de un gran parque hacia el suroeste, que abarcaba un área de ochenta y cuatro manzanas con una laguna artificial, plazas, monumentos, áreas verdes y columnas esbeltas con motivos clasicistas, al que se ingresaba a través de arcos de triunfo. Este se concretó años después en el denominado parque Forestal, construido con un área muy inferior a la que Carbo y Manrique habían concebido.

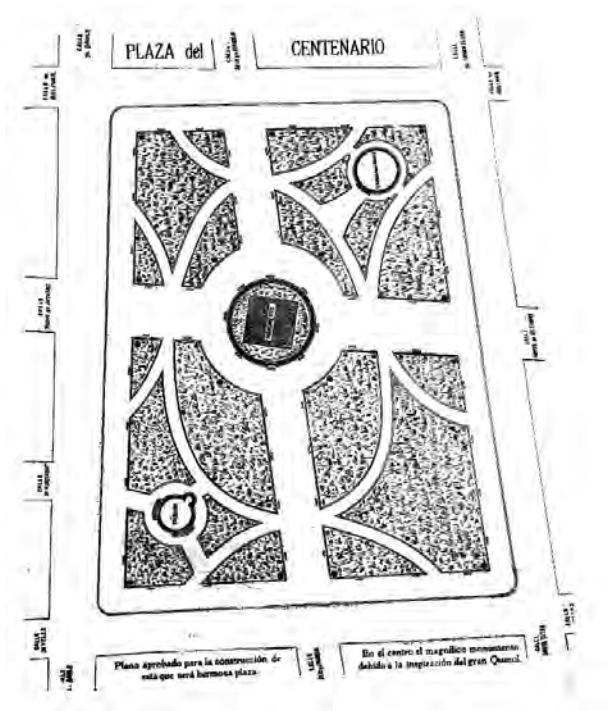
Aledaño al parque, hacia el oeste y apartado del centro, se ubicaba un barrio obrero en un área de setenta y un manzanas, alrededor de una gran plaza central de seis manzanas de extensión a la que se denominaba Plaza del Trabajo. La idea de incorporar un barrio para obreros habría respondido a la presión social de los trabajadores, que se habían fortalecido en el contexto de la Revolución Liberal que impulsó la organización popular en sociedades gremiales, como la Sociedad Hijos del Trabajo en 1896 y la Confederación Obrera del Guayas en 1905. Aunque el proyecto del barrio obrero siguió estando presente en los planes municipales por muchos años, nunca se lo llegó a concretar.

<sup>34</sup> Este triángulo corresponde a la forma de una escuadra en la que podría leerse la impronta masónica.

<sup>35</sup> El incentro es el punto interno de un triángulo donde coinciden las tres bisectrices.

Adicionalmente, el proyecto incluía otras ideas de mejoramiento sanitario y de estética urbana y, salvo por la prolongación en diagonal de la avenida Olmedo, no se alteraba el damero colonial que se había reafirmado con el proyecto de reconstrucción de Thoret.

La implementación de este proyecto fue parcial ante la limitación de los recursos y, sobre todo, ante la oposición de los habitantes por el temor que suscitaban las expropiaciones de amplias extensiones que hubiera sido necesario. Sin embargo, sí se pudieron concretar algunas de las propuestas, como la de la Plaza del Centenario, inaugurada el 9 de octubre de 1920, que



**Ilustración 6:** Proyecto de Plaza del Centenario del Nueve de Octubre, Guayaquil 1918. “La labor de la Junta del Centenario” *Revista Patria* s/n (1918), 6.

finalmente se ubicó en el lugar donde el proyecto contemplaba construir la Plaza Nueve de Octubre, y donde se erigió una columna en homenaje a la independencia de la ciudad, diseñada por el escultor catalán Agustín Querol Subirats (Ilustración 6)

### **Epílogo**

Entre 1917 y 1926 la producción cacaotera disminuyó significativamente por la falta de mantenimiento de las plantaciones y, principalmente, por las plagas, lo que sumado a la baja del precio de ese producto en el mercado internacional, determinó que se afectara seriamente la economía ecuatoriana al destruirse su principal fuente de riqueza. El país inició así un proceso de crisis profunda que perduraría por varias décadas y que se expresó en la reaparición de formas precarias de producción, además del aumento del desempleo y la pobreza.

La grave crisis que se extendió hasta casi finales de la década de 1940, repercutió fuertemente sobre el desarrollo de la ciudad, se agudizaron aún más las contradicciones sociales y surgieron grandes zonas de marginalidad en áreas periféricas de las más importantes ciudades, principalmente Guayaquil, conformadas por masas poblacionales que buscaban el medio para mejorar sus condiciones de vida. Como consecuencia de esto muchos de los proyectos modernizadores se paralizaron y las ideas de transformación de la ciudad quedaron en el olvido.

## Archivos consultados

Archivo Histórico del Guayas, Guayaquil  
 Archivo de Diario El Telégrafo, Biblioteca de las Artes, Guayaquil  
 Sociedad Central de Arquitectos de Argentina, Buenos Aires

## Bibliografía

- Carollo, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visao de Urbanismo*. Curitiba: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.
- Compte, Florencio. *Arquitectos de Guayaquil*. Guayaquil: Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2007.
- Crónica comercial e industrial de Guayaquil en el primer siglo de la independencia 1820-1920*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1920.
- Estrada Ycaza, Julio. "Evolución urbana de Guayaquil", *Revista del Archivo Histórico del Guayas* No. 1 (1972): 37-66.
- . *Guía histórica de Guayaquil. Tomo 4. Incendios*. Cecilia Estrada Solá y Antonieta Palacios Jara (eds.) (Guayaquil: Municipalidad de Guayaquil, 2007).
- Fernández Águeda, Beatriz. "Léon Jaussely et le plan de liaisons de Barcelone. Vers un urbanisme scientifique". En *Inventer le Grand Paris. Relectures des travaux de la Commission d'extension de Paris. Rapport et concours 1911-1919*. Paris: Bertrand, Bourillon, Jacquand, 2013, 334-355.
- Fernández, Roberto. *Utopías sociales y cultura técnica. Estudios de historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: FADU/UBA, 2005.
- Gallegos Naranjo, Manuel. *Guayaquil. Novela fantástica*. Guayaquil: Imprenta Manabita, 1901.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Hamerly, Michael T. *Recuentos de dos ciudades. Guayaquil en 1899 y Quito en 1906. Un estudio comparativo*. Guayaquil: Ilustre Municipalidad de Santiago de Guayaquil, 2012.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores S.A., 1998.
- Hidalgo, Ángel Emilio. *Planificación urbana y utopías modernas (Guayaquil, 1896-1930)*. Guayaquil: Facultad de Arquitectura y

- Diseño, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2014.
- Hoyos, Melvin, y Efrén Avilés. *Los planos de Guayaquil. Dos siglos de evolución urbana*. Guayaquil: Poligráfica, 2010.
- "Informe de la comisión municipal encargada del estudio de los proyectos de reconstrucción". *Gaceta Municipal* Año XII, No. 576 (Guayaquil, 1896).
- Jaeschke, Víctor Julio. "El concurso para 'Nueva Guayaquil' y nuestras mejoras urbanas". *Revista Técnica. Suplemento de Arquitectura* No. 46 (1907): 74-81.
- Lambert, Jacques. "Rapport générale sur les villes latino-américaines". En *L'Urbanisme aux colonies et les pays tropicaux*. Paris-Vincennes, La Charité-sur-Loire, Delayance, Paris : Editions d'Urbanisme , 1932. 313-324.
- Larraín Bravo, Ricardo. *La higiene aplicada a las construcciones, (alcantarillado, agua potable, saneamiento, calefacción, ventilación, etc.)*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1909.
- Matamoros Jara, Carlos. "La estatua al Libertador Simón Bolívar, erigida en los países de América y Europa". *Diario El Telégrafo*, Guayaquil, 24 de julio de 1935: 7.
- Palacios, Antonieta. *Gastón Thoret Jäger (1859-1944). Ingeniero, constructor y visionario*. Guayaquil: Ilustre Municipalidad de Guayaquil, 2014.
- Paladines, Carlos. "La odisea de la modernización en el Ecuador. Dos momentos de su desarrollo". *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas* (2007): 129-140.
- Rojas, Milton, y Gaitán Villavicencio. *El proceso urbano de Guayaquil 1870-1980*. Guayaquil: CERG, 1988.
- De Rubira, Guillermo. *Los hermanos Baquerizo Moreno. Ilustres guayaquileños (crónica familiar)*. Guayaquil: Centro Nacional de Investigaciones Genealógicas y Antropológicas, 2007.
- Simões, José. "The Town Planning Conference (London, 1910): international exchanges in the beginning of the modern urbanism". *15th international Planning History Society Conference*. Sao Paulo, 2012, 1-12.
- Sousa, Robert De, "La futura Guayaquil (La future Guayaquil)", *El Telégrafo*, Guayaquil 13 de febrero de 1911.
- Villavicencio, Gaitán. "El desfase de un proceso urbano: El caso de Guayaquil". En *Guayaquil: realidades y desafíos*. Guayaquil: Corporación de Estudios para el Desarrollo CORDES, 1989, 29-87.



# **Las múltiples facetas de la relación entre el arte y la arquitectura en la obra de Carlos Raúl Villanueva**

---

María Fernanda Jaua

---

### **María Fernanda Jaua**

Universidad Central de Venezuela, Caracas

Arquitecta, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. PhD, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Cataluña. Desde 1981 al 2018, profesora de historia de la arquitectura, FAU-UCV; 2004, Orden Universidad Central de Venezuela por su participación en el expediente de postulación de la Ciudad Universitaria de Caracas a la lista de Patrimonio Mundial UNESCO.

Actualmente miembro del equipo de investigación FORM+, ETSAB-UPC y profesora invitada en la Escuela de Arquitectura de Umeå, Suecia. Publicaciones recientes: "Dos episodios urbanos de la Caracas moderna", *Click 3*; Barcelona: Iniciativa Digital UPC y Universidad de Zaragoza, 2019, 28-37; "Tomás José Sanabria. Arquitecto, aviador, fotógrafo, *Arquitectura, Ciudad y Fotografía*, Valencia, Editorial TC, 2018, 23-35; "Vista aérea de la urbanización 2 de diciembre", "Edificio Polar" y "Urbanización 23 de Enero, I Etapa", *América latina. Fotografía y arquitectura moderna*, Barcelona: FORM+ / UPC / Ministerio de Economía y Competitividad de España / Casa América Cataluña, 2017.

Email: mfjaua@gmail.com

---

## RESUMEN

*Quizá los tiempos no sean todavía maduros para ello. No importa. Espero que nuestros ensayos servirán de base para el hombre integrado del siglo XXI.<sup>1</sup>*

**E**ntre los principios que pueden explicar el desarrollo de la obra de Carlos Raúl Villanueva, la noción de integración es fundamental; se refiere específicamente a la unidad o síntesis de las artes, que fue y aún lo es, el tema más celebrado internacionalmente en la Ciudad Universitaria de Caracas. Para Villanueva, la relación entre el arte y la arquitectura era una entre las varias dimensiones de una arquitectura concebida como la integración orgánica de todo lo que el proyecto debe resolver en un producto complejo y, al mismo tiempo, unitario. Esto está expuesto con claridad en sus escritos y conferencias. Esta visión integradora, tiene en Villanueva múltiples facetas. Esta ponencia se propone exponer las relaciones entre el arte y la arquitectura en su obra y analizar cómo estas son parte fundamental de su proceso de formalización. Examinamos cómo esa relación se desenvuelve en las primeras décadas y alcanza un momento culminante a principios de los años cincuenta del siglo XX, al convocar un importante número de artistas nacionales e internacionales para que participen en la creación de los espacios de la Ciudad Universitaria de Caracas. No solo se resalta la presencia de las obras de los artistas sino la elección de colores para los acabados, la concepción plástica de las estructuras, la integración de lo universal y lo local, la escala humana o el ideal por trascender lo utilitario para alcanzar un contenido poético, que tienen su origen en la concepción integradora del arte moderno. Permanencia y constante transformación se desarrollan en otras obras a la vez, a partir de ese momento culminante de la Ciudad Universitaria de Caracas.

**Palabras clave:** arquitectura moderna, arte y arquitectura latinoamericana, Carlos Raúl Villanueva, Ciudad Universitaria de Caracas, integración de las artes, síntesis de las artes

<sup>1</sup> Carlos Raúl Villanueva, "Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto", conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, 1954. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.html>

## Introducción

*Me preocupa el problema de una nueva síntesis de los distintos medios expresivos. Es para mí una aspiración reconducir la arquitectura, la pintura, la escultura, a la cohesión íntima, inextricable, significativa.*

*Quizá los tiempos no sean todavía maduros para ello. No importa.*

*Espero que nuestros ensayos servirán de base para el hombre integrado del siglo XXI.<sup>2</sup>*

Entre los principios que explican el desarrollo de la obra de Carlos Raúl Villanueva, la noción de integración es fundamental. Su idea de integración no se limita a la unidad o “Síntesis de las Artes”, que fue el tema más celebrado internacionalmente cuando se construyó la Ciudad Universitaria de Caracas (y que probablemente siga siendo el más conocido). Para Villanueva, la relación entre las artes es una de las muchas dimensiones de una arquitectura concebida como la integración orgánica de todos los aspectos que el proyecto debe resolver mediante un producto complejo y, al mismo tiempo, unitario. Esto puede deducirse de la experiencia de su obra, una obra de una complejidad evidente, en la que se manifiestan a la vez los procesos de cambio a lo largo de su trayectoria creativa y la mayoría de los ideales propios del tiempo que le tocó vivir. También está expuesto con claridad en sus escritos y conferencias: textos sencillos y, justamente por ello, muy precisos. Desde esta visión compleja e integradora, la relación entre el arte y la arquitectura tiene en Villanueva múltiples facetas. Esta ponencia se propone observarlas a través de una selección de ejemplos de su obra y analizar cómo son parte fundamental de su proceso de formalización.

Empezamos trazando el papel que Villanueva le atribuye al arte en su producción temprana, a partir de su formación académica, principalmente a través de sus colaboraciones con el artista Francisco Narváez. Continuamos examinando cómo esa relación se desenvuelve en las primeras décadas de su trabajo en Venezuela y alcanza un momento culminante a principios de los años cincuenta, cuando convoca a un importante número de artistas nacionales e

<sup>2</sup> *Ibíd.*

internacionales para que participen en el proyecto “Síntesis de las Artes” en la Ciudad Universitaria de Caracas. Después de ese momento de inflexión, observamos cómo este proceso continúa en las siguientes edificaciones de este conjunto y en una selección de sus últimas obras. Fue un proceso que se caracterizó siempre por la dualidad entre la permanencia y la constante transformación.

La relación entre el arte y la arquitectura no se manifiesta en Villanueva únicamente con la presencia de las obras de los artistas. En su visión integradora, el arte cumple un rol esencial en todos los aspectos a los que considera que la arquitectura debe atender: en la concepción humanística de la ciudad, en la integración de lo universal y lo local, como inspiración para la creación de nuevas formas, en la concepción plástica de los materiales y las estructuras de hormigón, en el papel transformador del espacio público, mediante su participación en espacios intermedios que disuelven los límites con el interior y recuperan la relación con la naturaleza, en su relación con la luz, como elemento fundamental en la percepción del espacio a través del movimiento, en la concepción del espacio público como museo abierto y como componente esencial para trascender lo utilitario y alcanzar un contenido poético. El propio proceso de formalización que Villanueva desarrolla en su trabajo, en cada proyecto y a lo largo de su vida, tiene importantes raíces en los postulados del arte.

El arte es para Villanueva un impulso vital. En la introducción al libro sobre la obra de su padre que escribió junto a Maciá Pintó, Paulina Villanueva equipara su interés por el arte con su interés por la ciudad como dos fundamentos de su arquitectura, y explica su particular sensibilidad hacia las artes plásticas:

[...] bastaría una revisión superficial de su extensa biblioteca para apreciar que en ella los libros y publicaciones de arte compiten con los de arquitectura, o mejor aún, pasearse por el universo particular con el cual se rodeaba a sí mismo en sus casas de habitación, plenas de la más calificada representación de las vanguardias artísticas de este siglo y testimonios de su entrañable amistad con buena parte de los artistas con los que compartió su labor creadora.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Paulina Villanueva y Maciá Pintó, *Carlos Raúl Villanueva* (Sevilla: Tanais Ediciones/Alfadil Ediciones/Fundación Villanueva, 2000), 13.

Su interés por el arte se refleja también en los importantes proyectos para museos y pabellones de exposición en los que este es protagonista. Entre ellos hay que incluir a la Ciudad Universitaria de Caracas, en tanto que Villanueva considera que es la realización del museo abierto que debe sustituir al museo tradicional.

En la conferencia dictada durante las II Jornadas HISTAA<sup>4</sup> nos concentramos en exponer la arquitectura de Villanueva aprovechando la experiencia visual que nos permiten las fotografías. En el artículo escrito, aunque esté acompañado de algunas imágenes, el medio es distinto. Por lo tanto, teniendo en cuenta la naturaleza de la palabra, haremos mayor énfasis en las explicaciones que hizo en sus escritos y conferencias, en las valoraciones que otros han hecho acerca de su trabajo y, sobre todo, en la descripción de las obras seleccionadas. La acción de describir la arquitectura, generalmente relegada en favor de la opinión o de la crítica, es análoga a la experiencia de la obra como medio para su conocimiento. Describir es explicar con palabras lo que somos capaces de entender a través de lo que vemos. De esta manera, describir es una contribución al desarrollo de la mirada; a la comprensión de la arquitectura en su auténtica dimensión, que es la formal: “la arquitectura imprime forma a las actividades humanas”<sup>5</sup>.

En ambos casos, tanto en la conferencia mediante imágenes como en la explicación escrita, el análisis hace énfasis en la vigencia de la arquitectura moderna como sistema de proyecto. No es posible entender las aportaciones de la arquitectura desde explicaciones que la reducen a movimientos homogéneos o a una doctrina común. El peligro de estas generalizaciones se evita cuando entendemos que los auténticos valores de la arquitectura no provienen de postulados ideológicos sino de sus resultados formales. En este sentido, y sin dejar de entender las propuestas comunes que caracterizan la arquitectura de más de la primera mitad del siglo XX, es imprescindible acercarse a las particularidades de cada caso. Precisamente, es la condición de universalidad del sistema moderno la que propicia la posibilidad de considerar, resolver y crear en cada situación particular. Los valores de la obra de Villanueva son un excelente ejemplo de

<sup>4</sup> II Jornadas Internacionales de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA) llevadas a cabo en la Universidad de Cuenca-Ecuador, del 29 de noviembre al 1 de diciembre del 2017.

<sup>5</sup> Carlos Raúl Villanueva, “La arquitectura, sus razones de ser, las líneas de su desarrollo”, conferencia I en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 28 de mayo de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/06arquitectura.html>

ello. Percibimos su vitalidad en las numerosas fotografías que vimos en la conferencia. Su vigencia queda manifiesta en las fotografías recientes de la Ciudad Universitaria realizadas por el fotógrafo Julio César Mesa. Mesa enfoca la mirada en las cualidades que el arquitecto logra estableciendo relaciones entre los elementos con los cuales compone. Una pequeña selección de esas fotografías acompaña también este escrito. En ellas podemos ver algunas de las múltiples facetas de la relación entre el arte y la arquitectura en la obra de Villanueva.

### **Sobre el arte como acento de la composición**

Villanueva nace en Londres el 30 de mayo de 1900, hijo de Carlos Antonio Villanueva, diplomático venezolano, y Paulina Astoul, nacida en Francia en el seno de una familia de origen vasco. Crece en el medio diplomático europeo, estudia educación básica en el liceo Condorcet en París y arquitectura en el taller de Gabriel Héraud en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París. En 1928 recibe allí el título de arquitecto. Ese mismo año viaja por primera vez a Venezuela y luego a los Estados Unidos donde trabaja con su hermano Marcel, también arquitecto formado en el taller de Gabriel Héraud, y en la firma Guilbert y Betelle en Newark, New Jersey. Al año siguiente regresa a Venezuela y comienza a trabajar como director de Edificaciones y Obras de Ornato en el Ministerio de Obras Públicas (MOP). Entonces comienza su extensa obra pública, que constituye el interés primordial de su trabajo a lo largo de toda su vida.

El arte está presente desde su obra temprana, participando de alguna manera en la configuración del espacio. En 1934, con la remodelación de la plaza Carabobo, comienza su colaboración con Francisco Narváez, una de las relaciones de trabajo más fructíferas de su carrera. Para la plaza, Narváez crea una fuente de planta circular que ocupa, como punto focal, el encuentro entre caminerías diagonales. Los cinco grupos escultóricos que forman la fuente, dispuestos en el centro y, axialmente, en sus dos ejes perpendiculares, corresponden a una primera etapa de la obra del artista: sus figuras representan personajes que miran hacia la tradición y celebran la nacionalidad; sus líneas curvas y volúmenes generosos son los inicios de una exploración abstracta de la forma:

---

Primero presenté mestizas, que se llamaron negras porque las esculturas estaban teñidas de negro. No eran ni siquiera mestizas sino indígenas puras, no mezcladas. Estaba de moda entonces el arte negro pero yo no hacía arte negro. El arte negro es mucho más caricaturesco, yo hacía más volúmenes, era más arcaico: tomaba los volúmenes de las cosas.<sup>6</sup>

Villanueva trabaja con Narváez en obras tan relevantes como el *Museo de Bellas Artes*, el *Museo de Ciencias Naturales*, la *Escuela Gran Colombia*, la *reurbanización de El Silencio* y la *Ciudad Universitaria* de Caracas. Para los museos y la escuela, Narváez crea relieves cuya disposición acompaña y refuerza la composición elemental de los edificios.<sup>7</sup> Para *El Silencio*, crea *Las toninas*, dos fuentes que cumplen un papel esencial en la definición del nuevo espacio público (Ilustración 1). Villanueva desarrolla este proyecto entre 1941 y 1945 con el fin de recuperar la deteriorada zona a los pies del parque situado en la colina El Calvario, en el extremo oeste de la nueva avenida Bolívar, propuesta por el plan urbano dirigido por Maurice Rotival en 1939. Villanueva era en ese momento arquitecto en jefe y asesor del Banco Obrero, entidad encargada del desarrollo de proyectos de vivienda pública desde 1928. La decisión de sustituir el uso político-administrativo que había determinado para esta zona el plan de 1939 con un proyecto de vivienda, tuvo como objetivo revitalizar el lugar creando un nuevo centro para la ciudad que empezaba a crecer. El conjunto está formado por siete manzanas de bloques perimetrales con apartamentos que viven hacia la calle y hacia amplios patios internos. Mediante fachadas neo-coloniales hacia la ciudad con galerías comerciales soportadas por columnas panzudas, Villanueva le otorga un carácter de vivienda vinculado a nuestra arquitectura tradicional. *Las toninas* de Narváez están ubicadas en la gran plaza que conforma el conjunto, a cada lado del eje principal. Su disposición acentúa la composición del espacio. Sus formas dialogan con los elementos neo-coloniales de las fachadas y contribuyen a reforzar el carácter nacional que Villanueva le quiso otorgar.

Las ideas del urbanismo francés están presentes en sus primeros planes de conjunto: composiciones axiales, no necesariamente

<sup>6</sup> Francisco Narváez citado en Susana Benko, "Francisco Narváez: pintor con alma de escultor". <http://galeriafreites.com/exposiciones/exposicion-francisco-narvaez-2009/>

<sup>7</sup> Las composiciones académicas de las plantas de los museos de *Bellas Artes* y *Ciencias Naturales* se pueden explicar haciendo referencia al método de composición elemental expuesto por Jean Nicolas Louis Durand en su *Compendio de lecciones de arquitectura desarrollado* entre 1802 y 1805.



**Ilustración 1:** Carlos Raúl Villanueva y Francisco Narváez. Fuente *Las toninas* en la Reurbanización El Silencio, Caracas. Fotografía Archivo Fundación Villanueva.

simétricas, donde las edificaciones estructuran espacios de geometrías regulares como el *rondpoint* que conforman las fachadas de los museos, el rectángulo de la plaza de *El Silencio* y los espacios de las primeras etapas de la *Ciudad Universitaria*. La composición elemental de los edificios y el carácter, determinado por el estilo, son dos nociones propias de la formación arquitectónica en la Escuela de Bellas Artes de París, esenciales para entender su trabajo durante los años treinta y cuarenta. El arte participa reforzando esas dos nociones. Los murales, relieves y esculturas están siempre dispuestos en sitios clave para acentuar la composición de la obra y potenciar el carácter que Villanueva le quiere otorgar.

Se suele explicar esta etapa como un período durante el cual Villanueva, quien ya estaba en contacto con las propuestas del arte y la arquitectura moderna, supo esperar condiciones más favorables para proponer cambios radicales en la arquitectura nacional. Seguramente sea cierto. Pero no debe por ello

entenderse únicamente como una etapa de transición o negar la significación que merecen estas obras tanto en el conjunto de su trabajo como por sus valores propios e independientes. Por una parte, la distancia que nos concede el tiempo transcurrido nos debe permitir profundizar en sus valores. Por otra, son indispensables para entender la permanencia de criterios y procedimientos académicos en su obra plenamente moderna a partir de los años cincuenta. Mucho queda por estudiar sobre estos temas, sobre todo el segundo.

### **Sobre la Síntesis de las Artes en la Ciudad Universitaria de Caracas**

En 1943, el gobierno nacional decreta la creación del Instituto de la Ciudad Universitaria, adscrito al MOP, con el fin de llevar a cabo el proyecto de un nuevo campus para la Universidad Central de Venezuela. El MOP encarga a Villanueva la dirección de la obra. La mudanza supone un cambio en la concepción de la institución que pasará de funcionar en edificaciones en el centro de la ciudad, a la manera de la universidad latina, a un campus en las afueras donde se concentren todas las escuelas y dependencias, de acuerdo al modelo de las universidades anglosajonas. Para su localización se eligen los terrenos de la antigua hacienda Ibarra, situados en los límites de Caracas hacia el este, muy cerca del nuevo punto focal de la ciudad que se estaba desarrollando en la plaza Venezuela.

El proyecto comienza en 1944 y Villanueva se dedica a su desarrollo prácticamente el resto de su vida. En la conducción de este proyecto tan vasto y complejo, en el que dirige a un importante grupo de especialistas, tiene la oportunidad de llevar a cabo todas sus ideas sobre lo que debe ser el espacio habitado, y no la desaprovecha. Es en el análisis de los sucesivos planes de conjunto y de cada uno de los distintos grupos de edificios, donde mejor podemos entender la visión integradora y la dualidad entre permanencia y cambio que caracterizan su trabajo. Los primeros planes son organizaciones axiales en las que combina óvalos y ejes perpendiculares para ordenar las edificaciones destinadas a las distintas facultades y demás dependencias universitarias. El eje principal corresponde a la dirección oeste-este del valle

---

donde está situada la ciudad. En los extremos del eje coloca el Hospital Clínico, al oeste, y el Estadio Olímpico (Ilustración 2), al este. La ubicación de estos edificios en los extremos no cambiará en todo el desarrollo del conjunto.



**Ilustración 2:** Carlos Raúl Villanueva y Francisco Narváez. Escultura *El atleta* en el Estadio Olímpico de la *Ciudad Universitaria* de Caracas. Fotografía Julio César Mesa.

La propuesta de mudar la Universidad había surgido de la Escuela de Medicina y son sus edificios los primeros en construirse. La arquitectura de estas obras reúne nociones académicas con criterios de la primera arquitectura moderna. Son edificios de composiciones elementales, organizados axialmente pero no de manera simétrica. Sus soluciones volumétricas consisten en formas de geometrías sencillas que resuelven los diferentes usos y se relacionan para conformar los espacios internos y externos. En esta primera etapa, Narváez participa con cinco obras: tres murales y dos esculturas que fueron colocados en el sitio en 1950. Uno de los murales es una pintura al fresco en el interior de la capilla del Hospital Clínico. Las dos esculturas y los otros dos murales están ubicados en las entradas del Instituto Anatómico y del Instituto de Medicina Experimental. Estos dos edificios están dispuestos en diagonal, a cada lado del eje

principal, para formar un jardín al este del Hospital. Las entradas de los institutos son ligeras cubiertas planas que sobresalen para señalar los accesos y crear una terraza hacia el jardín en la primera planta. En cada una, Villanueva y Narváez relacionan un mural en planta baja con una escultura en el nivel superior. Los murales (sin título), realizados en cerámica, son alegorías vinculadas a la finalidad de cada instituto. Las esculturas, figuras femeninas talladas en piedra tituladas *Ciencia y Educación*, son análogas a las obras anteriores que ya hemos descrito.

Hacia finales de los años cuarenta, Villanueva comienza a introducir cambios significativos en la organización del conjunto. El grupo de edificios para la Facultad de Ingeniería está compuesto por volúmenes paralelepípedos sencillos, con distintas dimensiones, destinados a aulas y auditorios. Su organización no es axial, los prismas están dispuestos paralelamente, desplazados en la dirección este-oeste, para formar entre ellos espacios abiertos de diferentes proporciones. La Biblioteca de Ingeniería destaca en el conjunto diferenciándose por su cubierta de bóvedas de hormigón y la policromía de líneas abstractas creada por Alejandro Otero en su fachada norte. En los volúmenes de aulas, Villanueva deja las estructuras reticuladas de hormigón a la vista y recubre los paños entre ellas con cerámicas de colores. Los planos y volúmenes coloreados no son siempre murales creados por artistas, en muchas ocasiones son decisiones de Villanueva al seleccionar los acabados de las fachadas.

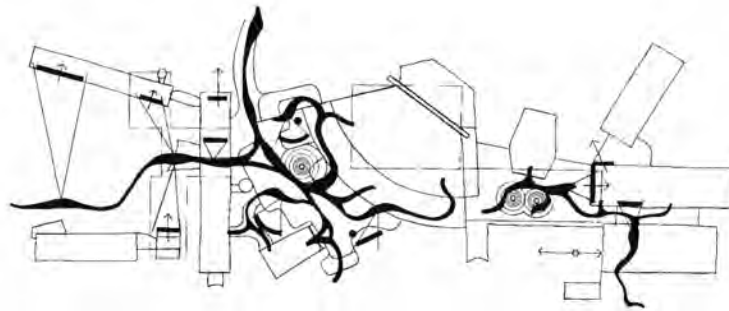
A finales de los años cuarenta se construyen también los estadios. En ellos coloca el acento tanto en la técnica y la solución funcional como en el valor plástico de las estructuras de hormigón:

El problema presentado al arquitecto también parecía muy simple: diseñar en la tribuna principal que domina los campos de juegos una curva de visibilidad perfecta que permitiera a los espectadores seguir debidamente los juegos; luego cubrir en gran parte de tribuna con un amplio voladizo, evitando cualquier elemento o cualquier soporte que pudiera limitar la visibilidad; el material empleado esta vez no es ni la piedra ni el ladrillo sino el material de nuestra época: el hormigón

armado. La forma conseguida a través del cálculo realizada por medio de la técnica contemporánea y resultante de una intuición estática, logra también satisfacer el espíritu.<sup>8</sup>

En las fachadas de los edificios de Ingeniería y en las edificaciones deportivas, la presencia del color y las formas escultóricas de las estructuras constituyen la elaboración por parte del propio arquitecto de un mundo artístico integrado a la vida cotidiana. Villanueva continuará explorando estos dos recursos a lo largo de toda la *Ciudad Universitaria*.

En 1952, comienza el proyecto del conjunto central donde se reúnen el Centro Directivo con los edificios del Rectorado, Museo Universitario, Comunicaciones y Torre del Reloj, y el Centro Cultural con el Paraninfo, Aula Magna, Sala de Conciertos, Torre de Enfriamiento y Biblioteca Central. Este grupo de edificaciones y espacios intermedios constituye el clímax de toda la obra. Su conformación no indica una entrada principal, por el contrario, ofrece la posibilidad de acceder desde distintos puntos y de recorrer libremente sus espacios en diversos sentidos. De esta manera, se enfrenta al eje establecido por los primeros edificios modificando radicalmente su composición académica (Ilustración 3).



**Ilustración 3:** Carlos Raúl Villanueva. Boceto indicando recorridos posibles en la planta baja del conjunto central de la *Ciudad Universitaria* de Caracas. **Fuente:** Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*, 1999.

<sup>8</sup> Carlos Raúl Villanueva, "La arquitectura, sus razones de ser".

En el proceso de constante experimentación que supuso el proyecto del campus de Caracas, desarrollado durante más de veinte años, el conjunto central constituye la transformación más relevante. Puede decirse que es la manifestación más clara de la concepción orgánica que había sustituido paulatinamente la visión académica de la composición en la obra de Villanueva: “De unas proporciones particularmente estáticas como las existentes en los siglos pasados, hemos llegado paulatinamente, en nuestra época, a un sistema mucho más orgánico y sobre todo dinámico”.<sup>9</sup> Conocer el proyecto completo y poder analizar todo el proceso de su producción permite ver como todas las etapas, incluidas las primeras composiciones axiales, terminan siendo parte de esa visión de la ciudad que funciona y se transforma como un organismo. La *Ciudad Universitaria* es para Villanueva un modelo de lo que debe ser la ciudad moderna: “el urbanismo no es una forma clavada, no es una pieza de museo; es un organismo viviente, y complejo”<sup>10</sup>.

Los edificios del conjunto central son volúmenes exentos, de diferentes formas y dimensiones según su uso y dispuestos de acuerdo a ejes en distintas direcciones. Entre ellos dan forma a la plaza Cubierta, un espacio abierto y, a la vez, cubierto por un ligero techo de concreto soportado por una retícula de delgadas columnas cilíndricas. La forma irregular de esta cubierta no coincide con la de la huella del espacio, de tal manera que produce patios de diferentes dimensiones en los encuentros con los volúmenes. Estos patios abiertos son jardines que ventilan e iluminan focalmente la acogedora penumbra de la plaza. La Plaza Cubierta es el corazón de la *Ciudad Universitaria*. También es el ejemplo más acabado de los espacios intermedios creados por Villanueva:

Ha nacido en efecto un nuevo espacio, una nueva sensación espacial muy distinta en su contenido, más dinámica, más activa y más humana. Ha conseguido evitar no solamente la forma puramente geométrica, sino que todo se disuelve ahora, se adelgaza, se vuelve continuo y transparente y sobre todo se une con otros espacios y otros volúmenes y otras aberturas, con una riqueza de posibilidades jamás

<sup>9</sup> Carlos Raúl Villanueva, “Tendencias actuales de la arquitectura”, conferencia II en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 13 de junio de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/07tendencias.html>

<sup>10</sup> Carlos Raúl Villanueva, “La ciudad del pasado, del presente y del porvenir”, conferencia III en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 2 de julio de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/08laciudad.html>

imaginada. Todo se atraviesa, se interpenetra de un modo fluido y penetrante, en una gama rica y potente y expresa características propias que son: elasticidad, movimiento, continuidad y dinamismo.<sup>11</sup>

En el conjunto central, Villanueva da forma a otros dos espacios abiertos de muy distinta naturaleza. Los edificios del Centro Directivo forman hacia el norte un espacio que se abre hacia la entrada que comunica la *Ciudad Universitaria* con la Plaza Venezuela. Originalmente este espacio era un estacionamiento. Hoy en día es una Plaza pavimentada, abierta al sol, que contrasta con la sombreada plaza Cubierta al sur. Hacia el este, los volúmenes del Aula Magna, la Sala de Conciertos y la Biblioteca Central conforman un gran jardín llamado Plaza Jorge Rodríguez y más conocido como “Tierra de nadie”, que separa el conjunto central de las facultades que se desarrollan en esa dirección. El otro límite del jardín está definido por uno de los pasillos cubiertos que permiten la circulación ventilada y protegida a través de todo el campus.

Es en el desarrollo del conjunto central cuando Villanueva tiene la oportunidad de llevar a cabo el proyecto de “Síntesis de las Artes” con recursos que no volvería a tener después de 1954. En aquellos años, el gobierno militar de Marcos Pérez Jiménez construyó una ingente cantidad de obras públicas. Su intención de dar una imagen de progreso se llevó a cabo con los mejores profesionales del país. Hoy podemos entender las críticas a una modernización en buena medida ficticia, dirigida a consolidar el régimen y, a la vez, valorar la calidad con la que estas obras se llevaron a cabo. En su tiempo fueron elogiadas en revistas y publicaciones especializadas internacionales. Más de seis décadas después siguen funcionando y están entre los mejores ejemplos de la arquitectura e ingeniería nacionales. Entre estas obras están los desarrollos de vivienda pública del Banco Obrero, también dirigidos por Villanueva, y la *Ciudad Universitaria* de Caracas. En el caso específico del conjunto central, Pérez Jiménez quería atraer la atención del mundo durante la inauguración de X Conferencia Iberoamericana, que se llevaría a cabo el 2 de marzo de 1954 en el Aula Magna, y en la que iban a estar presentes

<sup>11</sup> Villanueva, “Tendencias actuales”.

importantes políticos de todo el continente. Villanueva supo aprovechar la disposición del gobierno de financiar el proyecto y convocó a un importante grupo de artistas nacionales e internacionales para desarrollarlo. Su intuición funcionó porque todas las obras contratadas posteriormente sufrieron retrasos y el proyecto dejó de ser prioritario para el gobierno.<sup>12</sup>

En el ámbito nacional, la decisión de Villanueva de desarrollar una síntesis de las artes abstractas fue sumamente polémica. Miguel Arroyo, uno de los artistas colaboradores, explica que cuando se inicia el proyecto de *integración* (así lo llama Arroyo), el mundo artístico venezolano se hallaba dividido entre una mayoría en contra del arte abstracto y una minoría a favor. Entre los primeros, las influencias y objetivos eran variados: el muralismo mexicano, los teóricos rusos que habían conducido a la desaparición de las vanguardias en la Unión Soviética, el Realismo Socialista o, sencillamente, el interés por un arte de contenido social y nacionalista.

La discusión había comenzado a finales de los años cuarenta y continuó durante la década siguiente. En una entrevista publicada por el diario *El Nacional* en 1949, el artista Pedro León Castro dice:

En la actualidad se debaten dos corrientes plásticas en el mundo: el abstraccionismo, propugnado por las fuerzas del imperialismo en bancarota, y por otra parte, el realismo, en el cual actúan cifras valiosas del movimiento democrático, hombres nuevos que aspiran a destinos mejores para la humanidad.<sup>13</sup>

Hasta 1952, el Museo de Bellas Artes de Caracas, principal centro de difusión del arte nacional, solo había hecho tres exposiciones de arte que pudiera llamarse contemporáneo, una de ellas la de *Las cafeteras* de Alejandro Otero en 1949. La dirección mantuvo un criterio académico hasta 1956, cuando el artista Armando Barrios fue nombrado director.<sup>14</sup> La mayoría de los intelectuales de izquierda se sumaban a esta visión del arte. Por ejemplo, Miguel Otero Silva publica también en *El Nacional* en 1957 la siguiente opinión:

<sup>12</sup> Marina Gasparini, "La Ciudad Universitaria de Villanueva: Las obras de una obra". En *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas* (Caracas: Universidad Central de Venezuela / Monte Ávila Editores / CONAC, 1991), 20.

<sup>13</sup> Pedro León Castro citado en Miguel Arroyo, "La Ciudad Universitaria y el proyecto de integración de las artes". En *Ibíd.*, 74.

<sup>14</sup> Arroyo, "La Ciudad Universitaria de Caracas", 76.

El arte abstracto, tanto como actitud estética, es una posición filosófica. Su signo es la evasión. Su procedimiento, el escaparse de la realidad para refugiarse en el mundo subjetivo, esotérico del artista. Es la vieja teoría del arte por el arte, del arte incontaminado, que aparece en la historia de la humanidad con diversos ropajes y que, en el siglo veinte, a raíz de ambas guerras mundiales, ha pretendido refugiarse en la fórmula del arte abstracto. Es una fórmula comprensible apenas para un cenáculo iniciado y minoritario, que niega al hombre y a la tierra, que no quiere saber nada del pueblo y de sus angustias, que pretende sustituir la emoción artística por la apreciación cerebral de la obra.<sup>15</sup>

Miguel Arroyo se refiere principalmente a las tendencias figurativas cercanas a la idea del compromiso social del arte. También hay que considerar en esta polémica la importante influencia que todavía ejercía el trabajo de los pintores del *Círculo de Bellas Artes* y la *Escuela Paisajista de Caracas*. Arroyo describe la situación:

Se creó una situación parecida -afortunadamente sólo en los aspectos teóricos- a la que treinta y tantos años atrás habían vivido los Constructivistas y Objetistas rusos, ante los propulsores del Realismo Socialista. Los dos primeros habían perseguido la transformación del medio a través del diseño y de la creación artística, los segundos querían imponer, y lo lograron, un arte de mensajes.<sup>16</sup>

Es precisamente en ese momento de confusión y de oposición al trabajo de los artistas abstractos, cuando Villanueva toma la decisión de invitarlos a ser sus colaboradores.

Los artistas abstractos venezolanos, por su parte, estaban inmersos en el ambiente europeo, principalmente parisino, en el que se habían retomado las discusiones sobre la abstracción. En su reciente libro titulado *Villanueva. La síntesis*,<sup>17</sup> Maciá Pintó dedica el volumen II al tema "Síntesis de las artes y abstracción constructiva". Con una gran cantidad de material inédito proveniente de la Fundación Villanueva, una rigurosa investigación y un extenso análisis; este trabajo es de obligada consulta para quien quiera profundizar en

<sup>15</sup> Miguel Otero Silva citado en *Ibid.*, 76.

<sup>16</sup> Arroyo, "La Ciudad Universitaria", 77.

<sup>17</sup> Maciá Pintó, *Villanueva. La síntesis* (Caracas: Fundación Villanueva / COPRED / Fundación Telefónica, 2013).

“la larga, permanente y fructífera relación de Villanueva y su obra con el arte de su tiempo”.<sup>18</sup> Acerca del ambiente internacional en el momento del proyecto “Síntesis de las Artes”, Pintó indica las numerosas exposiciones, publicaciones y discusiones que durante los años cuarenta y cincuenta contribuyen a la construcción de una nueva etapa del arte abstracto y, especialmente para el caso que nos ocupa, al plantear y discutir las posibilidades de incorporarlo al espacio público. En este recuento, Pintó destaca el hecho de que el proyecto de Villanueva para el conjunto central es anterior a la decisiva exposición *Le Mouvement*, organizada por Denise René y Pontus Hulten en la galería Denise René. En esta participan, entre otros, Alexander Calder, Jesús Soto y Victor Vasarely, cuyas obras están presentes en los espacios de la Ciudad Universitaria. En este entorno, un grupo de artistas venezolanos funda la revista *Los Disidentes*, cuyo primer número aparece en París en marzo de 1950. Entre ellos están varios de los colaboradores de Villanueva: Carlos González Bogen, Mateo Manaure, Pascual Navarro y Alejandro Otero.

En los espacios públicos del conjunto central se despliega el espectáculo de síntesis de las artes abstractas: murales que constituyen los acabados de las fachadas, murales sobre paredes exentas que conforman espacios y esculturas que crean puntos focales en plazas y jardines. Las obras no se perciben de manera aislada: cada pieza establece un diálogo con las formas arquitectónicas y su materialidad, con las rampas y escaleras en los espacios de diferentes alturas, con la luz, con la naturaleza y con las otras obras de arte que la acompañan. El *Amphion* de Henri Laurens, ubicado en una de las aberturas de la Plaza Cubierta, se percibe en su relación con la estructura del Aula Magna, con el *Bimural* de Fernand Léger y con la vista hacia los jardines de la *Tierra de Nadie*. El mural de Pascual Navarro, iluminado por la luz natural en el espacio entre la plaza y el edificio del Rectorado, acompaña el transitar bajo la sombra de la cubierta. El mural *Homenaje a Malevich* de Victor Vasarely, por el contrario, está ubicado en la penumbra bajo el techo y contrasta con la luz del jardín cercano. Si venimos desde el este, vemos el *Pastor de nubes* de Jean Arp por delante de uno de los murales de Mateo Manaure; si llegamos en sentido contrario, lo vemos por delante

<sup>18</sup> *Ibíd.*, Vol. II, 16.

de las formas de hormigón a la vista de la cubierta de la plaza y de las costillas del Aula Magna. En el recorrido hacia la Biblioteca Central, la estructura metálica de *Positivo-negativo* de Vasarely, iluminada a través de una abertura hexagonal en el techo, produce sombras geométricas que cambian a lo largo del día. En el jardín al este de este espacio, dialogan *Dinamismo en 30°* de Antoine Pevsner y *Soffa*, también de Vasarely, ubicados en la fachada del sencillo edificio de la Torre de Enfriamiento. De esta manera, podríamos seguir describiendo relaciones que son casi infinitas.

Villanueva explica el espacio continuo del conjunto central comparándolo con un sistema de movimientos musicales. En un boceto de la planta, que es en sí mismo una obra de arte, indica recorridos posibles mediante sinuosas líneas negras que se ramifican y cambian de espesor (Ilustración 4). La ubicación de los murales y esculturas está señalada con líneas y puntos negros. En algunos lugares de los recorridos dibuja la visual hacia los murales. Con círculos concéntricos, distingue momentos culminantes de la experiencia.



**Ilustración 4:** Carlos Raúl Villanueva, Armando Barrios y Oswaldo Vagas. Murales en el edificio del Museo Universitario, Plaza del Rectorado, Ciudad Universitaria de Caracas. Fotografía Julio César Mesa.

Este complejo conjunto no puede ser disfrutado plenamente si no es en movimiento. Unos años después, Villanueva explica cómo el espacio dinámico, que se percibe a lo largo del recorrido, ha sustituido la concepción estática tradicional. La ciencia y el arte han añadido la cuarta dimensión, el tiempo:

Quando todo parecía en efecto muy claro y muy preciso se descubrió que existía en el espacio corriente en el cual construimos, una adición a las tres de la perspectiva, es decir, una cuarta posible dimensión.

Los cambios introducidos en la imagen que uno tenía del mundo físico habían modificado totalmente nuestro concepto de la estructura espacial, pero fue en realidad especialmente la revolución cubista quien enseñó a los arquitectos el nuevo camino donde uno llega a concebir un espacio en cuatro dimensiones y donde el tiempo justamente las representa.

Los arquitectos entonces sustituyeron a un espacio eminentemente estático, por otro esencialmente dinámico. El espacio se conoce porque algo se mueve: el objeto o el espectador y la marcha hacen aparecer bajo nuestra visual la diversidad de los acontecimientos. Se logra hacer desaparecer el sentido de la fachada y el espectador se ve obligado a moverse en torno de la arquitectura para comprenderla, sentirla y saborearla: un nuevo espacio había nacido, no únicamente físico sino abarcando todas las posibilidades humanas.<sup>19</sup>

Dos piezas sobresalientes configuran dos de los espacios interiores más relevantes de la Universidad. En la Biblioteca Central, el vitral de Fernand Léger tamiza la luz a través de sus formas y colores para iluminar tenuemente la doble altura del espacio de entrada. En el aula magna, las impresionantes *Nubes acústicas* (o *Platillos voladores*) de Alexander Calder están suspendidas del techo o ancladas a las paredes de tal manera que parecen flotar sobre la sala. Hacia afuera, el volumen del Aula Magna muestra sus potentes costillas estructurales de hormigón a la vista; en el interior, el espacio desnudo e imponente le otorga el protagonismo a la obra de Calder. El Aula Magna es

<sup>19</sup> Villanueva, "Tendencias actuales".

considerada el clímax del proyecto Síntesis de las Artes porque las piezas flotantes también actúan como elementos acústicos. Para ello, Villanueva y Calder trabajaron en conjunto con los ingenieros Bolt, Beraneck & Newman. En un texto manuscrito citado por Maciá Pintó, Calder explica que Villanueva le había pedido un móvil para un espacio al aire libre. Como Calder estaba preocupado por los fuertes vientos, Villanueva sugirió ubicarlo en el vestíbulo del Aula Magna. Al empezar a trabajar para ese espacio, se interesó por el interior y pidió ver los dibujos de los elementos acústicos hechos por los especialistas:

[...] no vi ninguna razón por que las tiras rectangulares que ellos habían dibujado no podían hacerse en masilla, con formas curvas y también coloreadas. Así que hice un boceto o dos para explicar mi idea a Carlos y le gustó. Así que esto fue el inicio de los platillos voladores de Caracas. Que creo que son una nueva "invención". Las fotografías confirman mis expectativas. Muchas gracias Carlos.<sup>20</sup>

Durante los años cincuenta, el proyecto de síntesis se extiende por toda la *Ciudad Universitaria*. Incluso con la disminución de recursos después de la celebración de la X Conferencia Iberoamericana, Villanueva hace todos los esfuerzos posibles por incorporar el arte abstracto a los edificios que había realizado antes del conjunto central y por integrarlo a los que lleva a cabo en los años siguientes. En el primer caso, es muy interesante la policromía de Mateo Manaure para las fachadas del Hospital Clínico que se realiza en 1954. Los diferentes colores que Manaure dispone sobre los elementos que forman el edificio descomponen su volumen y disminuyen perceptivamente su escala. De esta manera, lo acercan a la composición y dimensiones de la arquitectura que Villanueva estaba desarrollando en ese momento. En las obras siguientes al conjunto central, Villanueva acentúa la presencia de las torres de aulas de las facultades de Arquitectura y Urbanismo, Farmacia y Odontología con murales de Alejandro Otero en las dos primeras y de Omar Carreño en la tercera. Bajo la pérgola que ilumina y ventila el jardín interno de la Biblioteca de Psicología en la Facultad de Humanidades, coloca uno junto al otro *Siluetas en relieve* de Jean Arp y

<sup>20</sup> Pintó, Villanueva. *La síntesis*, Vol. II, 237.

*Sonoridad* de Sophie Taeuber-Arp. En Arquitectura y Urbanismo, despliega nuevamente la presencia del arte a lo largo de los recorridos con murales de Mateo Manaure en las paredes de la planta baja y móviles de Alexander Calder en el espacio de triple altura de la Sala de Exposiciones.

Se ha discutido también sobre la calidad desigual de las obras y sobre si verdaderamente se alcanzó la síntesis (o integración) con la arquitectura. Por una parte, es un hecho que no todas las obras tienen el mismo valor si las vemos individualmente. Pero la *Ciudad Universitaria* no debe verse de esa manera porque, por encima de las particularidades de cada uno de los temas desarrollados y de las cualidades específicas de los elementos que la forman, su valor más trascendente está en el conjunto. Sin duda, hay piezas que destacan por su calidad, pero es en las relaciones que se establecen entre ellas y con la arquitectura donde se alcanza el objetivo deseado. Y para el arte venezolano, es un valor añadido que Villanueva considerara las obras de aquellos jóvenes para dialogar entre iguales con las de artistas de la talla de los extranjeros invitados. Por otra parte, visto desde la distancia, cada vez parece tener menos sentido discutir acerca de si efectivamente se logró la síntesis. A su significación entonces hay que añadir ahora su importancia histórica y, sobre todo, las lecciones que se derivan de su realización.

Con su trabajo, Villanueva logra materializar el ideal de unión de las artes abstractas que las vanguardias habían proclamado desde principios del siglo XX. Los artistas que participaron en el proyecto lo hicieron con el entusiasmo de ver realizadas sus aspiraciones en una escala verdaderamente trascendente. Para Fernand Léger, por ejemplo, el proyecto era la oportunidad de llevar a cabo las propuestas que había hecho en 1943, junto a Josep Lluís Sert y Sigfried Giedion, en el manifiesto "Nueve puntos sobre monumentalidad".<sup>21</sup> La fructífera relación que se estableció entre el arquitecto y los artistas durante este proceso es otra de las múltiples facetas del tema que nos ocupa. Es emocionante ver las comunicaciones escritas y dibujadas que intercambiaron para explicar sus intenciones y manifestar su agradecimiento. Estos textos y bocetos son parte esencial del desarrollo del proyecto y revelan tanto la importancia de la

<sup>21</sup> Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion formularon sus *Nine Points on Monumentality* en 1943, predestinados a convertirse en sumario del octavo Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), finalmente dedicado a "The Heart of the City", que se celebraría en 1951 en la ciudad inglesa de Hoddesdon. Véase Emilio Cachorro Fernández, "Nine Points on Monumentality: un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea" (Incluye el manifiesto). <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/viewFile/cachorro/258>

visión de Villanueva, como su empeño y capacidad para hacerla posible. Una muestra es el poema sobre el *Pastor de nubes* que Jean Arp envía a Villanueva en 1953, donde explica cómo la pequeña figura que había realizado en 1949 se había convertido en un gigante al ser seleccionada por el arquitecto:

Al despertar, encuentro en mi banqueta de escultor una pequeña forma traviesa, vivaz y de cierta obesidad, como el vientre de un laud. Me parecía que ésta evocaba a un duendecito. Y así le llamé. Y un día este pequeño personaje, este duendecito, por un medium venezolano se encuentra de pronto, convertido en padre de un gigante [...]²².

En algunos casos, como los de Alexander Calder y Jesús Soto, la relación entre el arquitecto y el artista llegó a convertirse en una larga y productiva amistad.

Lógicamente, la Síntesis de las Artes de la *Ciudad Universitaria* de Caracas tuvo una gran repercusión en el medio internacional. El 16 de diciembre de 1953, unos días antes de ser embarcadas hacia Caracas, las obras realizadas en París fueron expuestas en el Museo Nacional de Arte Moderno.<sup>23</sup> En los años siguientes a la ejecución del proyecto, fue celebrada por críticos, historiadores, artistas y arquitectos. Compartimos algunas de las numerosas opiniones:

<sup>22</sup> Jean Arp citado en Gasparini, "La Ciudad Universitaria de Villanueva", 32.

<sup>23</sup> *Pastor de nubes* de Jean Arp, *Amphion* de Henry Laurens, *Maternidad* de Baltazar Lobo, *Dinamismo en 30 grados* de Antoine Pevsner, el vitral y el doble mural de Fernand Léger, los murales de Oswaldo Vigas, el mural de André Bloc y *Homenaje a Malevich*, *Positivo Negativo* y *Sofía* de Victor Vasarely.

<sup>24</sup> John Rothenstein citado en Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela* (Caracas: Instituto de Patrimonio Cultural, 1999), 105-106.

<sup>25</sup> Udo Kultermann, *Arquitectura contemporánea* (Barcelona: Labor, 1969), 19.

John Rothenstein:

En la Ciudad Universitaria -comentó sir John Rothenstein en el "Times" de Londres de abril 9, 1961- no solamente he visto un conjunto arquitectónico que despierta mi absoluta admiración, sino que se confirma además una convicción que he sustentado por largo tiempo: la de que buena parte del arte abstracto de nuestros días fracasa totalmente como experiencia aislada pero asumirá vasta significación si se integrara a un todo arquitectónico.<sup>24</sup>

Udo Kultermann:

[...] se solicitó la colaboración de la vanguardia artística europea, a la que se ofreció una ocasión única en el mundo de manifestarse ampliamente.<sup>25</sup>

Paul Damaz:

El producto de quince años de trabajo de Carlos Raúl Villanueva, la Ciudad Universitaria, no es solamente el conjunto arquitectónico más importante en Venezuela, sino también el mejor y más importante ejemplo en el mundo entero de las beneficiosas influencias que la arquitectura y otras artes plásticas pueden tener entre sí.<sup>26</sup>

Francisco Bullrich:

No es necesario compartir la idea de la necesidad de una integración de las artes, que parece haber estado en la mente de Villanueva cuando pidió la colaboración de pintores y escultores, para comprender que la obra representa una verdadera síntesis figurativa.<sup>27</sup>

Algunos, como Udo Kultermann y Paul Damaz, entran en la polémica sobre el arte figurativo y el arte abstracto comparándola con el muralismo mexicano del campus de la Universidad Nacional Autónoma de México:

Udo Kultermann:

Muchas consecuencias pueden sacarse de una comparación de las ciudades universitarias de Méjico y Caracas. En Méjico se emancipa la cultura del propio país, se destacan artistas nacionales y en la concepción del conjunto se ha acudido a los valores vivos de un grandioso pueblo. En Caracas se adoptan conscientemente las conquistas de los movimientos de vanguardia europeos y norteamericanos, aunque no aparecen desligados de la naturaleza del país y de su población.<sup>28</sup>

Paul Damaz:

Los mejores ejemplos de integración de las artes en años recientes son aquellos en los que la arquitectura y el arte han sido unidos en confrontación. El arte puede ser seleccionado para armonizar con la arquitectura o para oponerse a ella, pero siempre complementándola.

[...]

Este principio de confrontación, aplicado en la Universidad de Caracas, ha producido los más exitosos ejemplos de

<sup>26</sup> Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture* (Nueva York: Reinhold, 1963), 64.

<sup>27</sup> Francisco Bullrich, *Arquitectura latinoamericana 1930/1970* (Buenos Aires: Sudamericana, 1969) 3.

<sup>28</sup> Kultermann, *Arquitectura contemporánea*, 19.

integración de las artes en Occidente y, probablemente, en el mundo; mientras que la idea de fusión, usada en la Universidad de México, ha resultado en el fracaso de un intento exagerado.<sup>29</sup>

Con los años la Ciudad Universitaria de Caracas ha pasado a la historia del arte y de la arquitectura como la expresión moderna de una búsqueda que se ha manifestado de distintas maneras a lo largo de la historia. Desde los años ochenta, en momentos de acérrimo cuestionamiento a lo moderno, las miradas de críticos e historiadores empiezan a volverse hacia ella:

Kenneth Frampton:

Lo que resulta único acerca de este intento de integrar las artes a gran escala es el alcance considerado, que va desde la figuración cubista tardía a los rigores constructivistas de Antoine Pevsner, o desde lo que con seguridad es la mejor obra en relieve de Victor Vasarely, a la escuela de arte óptico del momento en Francia y América del Sur.<sup>30</sup>

Jean-Louis Ferrier: El conjunto es un perfecto acierto, ya que Vasarely creando un portal de metal según la concepción de sus profundas obras cinéticas o Léger aplicando sus principios sobre el arte monumental, tuvieron por resultado completar admirablemente la arquitectura misma.<sup>31</sup>

En 1994, cuando aún Venezuela no tenía representación en la organización DoCoMoMo, esta la incluye en una lista de las mejores obras modernas del mundo. En 2000, es declarada Patrimonio Mundial por UNESCO. En el documento de postulación, elaborado por un equipo multidisciplinario en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela, el proyecto Síntesis de las Artes se presenta como uno de los diez valores que Villanueva integra en el conjunto.<sup>32</sup>

En el tiempo transcurrido desde el desarrollo de la Síntesis de las Artes también han surgido nuevos caminos y posibilidades. Terminamos esta mirada a la Ciudad Universitaria de Caracas observando una intervención reciente que constituye uno de

<sup>29</sup> Damaz, *Art in Latin American*, 14.

<sup>30</sup> Kenneth Frampton, *GA Document, Modern Architecture 1920-1945* (Tokio: GA, 1983), 447.

<sup>31</sup> Jean-Louis Ferrier, *L'aventure de l'art au XXe siècle* (Paris: Che-ne-Hachette, 1988), 545.

<sup>32</sup> Nomination File CUC UNESCO, <https://whc.unesco.org/en/list/986>

ellos: *Traslaciones*<sup>33</sup>, una de las varias obras efímeras que Miguel Braceli (arquitecto, profesor de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo y artista plástico) ha creado en los espacios del conjunto central. La intención de Braceli es hacer un homenaje al trabajo de Villanueva dándole nueva vida a las *Nubes* de Alexander Calder. La obra desplaza las formas de las *Nubes* a los espacios abiertos de la Plaza Cubierta y la Plaza del Rectorado reconstruyéndolas mediante el movimiento de las personas que caminan a distintas velocidades sobre el dibujo de sus huellas. Con ello, ofrece otras interpretaciones posibles del movimiento y, por lo tanto, del tiempo en la creación y percepción del espacio. La obra se experimenta en dos momentos: uno transitorio, que es el de su creación, por quienes construyen las figuras de las nubes y por quienes los acompañan y observan; el otro permanece en las fotografías y videos que la registran. La obra es tanto la experiencia como el resultado: la acción y la imagen.

Las siguientes palabras de Villanueva son premonitorias de la participación colectiva en la creación artística:

Introducir la obra pictórica o escultórica dentro del marco arquitectónico, significa actualmente evidenciar un claro deseo de asumir responsabilidades sociales.

¿Hace falta repetir que el artista contemporáneo ya no puede crear para sí mismo, en un mundo personal cuya comprensión esté circunscripta a un número limitado de personas o que flote en el aislamiento estéril de la actuación individual?<sup>34</sup>

Además de ser un manifiesto de nuevas posibilidades creativas en la vinculación de las artes, las obras de Braceli en la *Ciudad Universitaria* de Caracas nos enseñan otra lección: es posible intervenir el patrimonio con una obra actual, que al mismo tiempo reconozca sus valores y mantenga su integridad:

Traslaciones es una intervención sobre estos espacios sesenta años después, hecha con la sencillez y el respeto que exige dialogar con un ideal.  
[...]

<sup>33</sup> Miguel Braceli, "Construir paisajes sin materia, Traslaciones", <https://www.miguelbraceli.com/single-post/2014/10/02/Construir-paisajes-sin-materia-Traslaciones>

<sup>34</sup> Carlos Raúl Villanueva, "La integración de las artes", [http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra\\_clave=&q=&url=CIV1e.htm](http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra_clave=&q=&url=CIV1e.htm)

Aún luego de haber desaparecido, es otra pieza para la Ciudad Universitaria, más efímera que los mosaicos caídos, fluida como sus espacios, disuelta en la arquitectura como todo su arte. Una obra moderna con la fugacidad característica de la aceleración actual.<sup>35</sup>

### **Sobre la exposición escrita de los principios que guían su trabajo**

Como una buena parte de los arquitectos y artistas modernos, Villanueva considera necesario explicar su trabajo. En numerosas ocasiones es invitado a dictar conferencias en las que expone los criterios que lo sustentan: “Más que esbozar una filosofía o teoría arquitectónica, diré cuáles son los principios que me guían en mi trabajo”<sup>36</sup>. Lo hace de manera directa y sencilla, con la intención de ser fácilmente entendido y aclarando que no es la palabra el medio con el cual trabaja y se expresa: “...lo más grave es cuando se nos pide hablar de arquitectura, pues la oratoria es lo que menos favorece, a quienes estamos habituados a compartir nuestras actividades entre la obra y la mesa de dibujo”<sup>37</sup>. Sin duda, como se ha dicho, es a través de la percepción de su forma y no por medio de los textos que la arquitectura puede ser entendida.<sup>38</sup> Pero su manera de explicar los fundamentos de su trabajo, incluso en las omisiones o en las posibles contradicciones, no deja de ser un aporte importante para su comprensión más completa.

<sup>35</sup> Braceli, “Construir paisajes sin materia”.

<sup>36</sup> Villanueva, “Reflexiones personales”.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> “[...] como sucede con los artistas, Villanueva sabe valerse menos de las palabras que del dibujo. Su visión de la síntesis de las artes no puede ser explicada en teoría. Corresponde a un proceso interior de selección intuitiva que supo percibir cada escultura rodeada de su espacio arquitectónico y cada una de sus creaciones espaciales enaltecida y definida por una obra de arte. La intuición perceptiva convence por los sentidos o no convence de manera alguna”. Véase Sibyl Moholy-Nagy, *Carlos Raúl Villanueva*, 96.

<sup>39</sup> Villanueva, “Reflexiones personales”.

La relación entre las artes es uno de los temas principales en sus escritos y conferencias. No solo lo incluye cuando se refiere a los múltiples aspectos que la arquitectura debe considerar y resolver, sino que le dedica varios textos en exclusiva. En todos manifiesta su convicción de que la arquitectura es un arte: “El arquitecto es una personalidad sumamente compleja y contradictoria. El valor artístico de sus obras está fuera de duda. Centenares de obras arquitectónicas fundamentales para la historia de la cultura humana así lo prueban”<sup>39</sup>.

Pero, lamenta, pocos lo entienden:

Hay que reconocer, sin embargo, que muchas personas y algunas de ellas grandes intelectuales, no se interesan

en forma alguna por los acontecimientos trascendentales de la arquitectura, arte completo por excelencia. Conocen fácilmente nombres y apellidos de los grandes maestros de la pintura, de la música y de la escultura [...] pero si ustedes les preguntan a esas mismas personas si han oído hablar de un cierto Ictino, muchas moverán la cabeza en forma negativa.<sup>40</sup>

Villanueva explica cómo, en el caso de la arquitectura, la condición artística tiene la particularidad de depender de circunstancias exteriores especialmente demandantes pero que, en la medida en la que responde y resuelve estos condicionantes, la solución creativa puede llegar a ser una realización artística:

[...] en el caso de la arquitectura, el grado de dependencia de las circunstancias exteriores (del cliente, de la economía, del nivel de los medios de producción, de la sociedad en su conjunto) es inmensamente más alto y coercitivo. No se trata, evidentemente, del problema de la libertad de creación.

Todas las expresiones artísticas se realizan dentro de estructuras que les imponen condiciones que establecen las oportunidades y las premisas para su manifestación. Es más: la realización artística cobra vida precisamente en virtud de su coherencia con la estructura que le sirve de soporte natural, necesario, indefectible.<sup>41</sup>

Es en el equilibrio, en el balance de los valores con los cuales el arquitecto compone, donde la arquitectura llega a ser arquitectura. Ninguno puede considerarse independientemente:

Componer es crear una serie de armonía entre valores que tienen dimensiones y que no revisten condiciones absolutas, pues ninguna de ellas vale por sí misma, sino en función con otras de otro valor; en principio, nada es absoluto. La arquitectura llega a ser arquitectura cuando logra en sus realizaciones una relación, un equilibrio, una armonía entre estos tres valores.<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Villanueva, "La arquitectura, sus razones de ser".

<sup>41</sup> Villanueva, "Reflexiones personales".

<sup>42</sup> Villanueva, "La arquitectura, sus razones de ser".

Villanueva entiende que el valor último de la arquitectura es su función social. Es en este sentido que el espacio, en tanto medio social, se convierte en el objetivo de la arquitectura:

Considero que el medio expresivo específico de la arquitectura es el espacio interno, el espacio fluido, usado, gozado por los hombres. A partir de la invención esencial del espacio como lugar privilegiado de la composición, como clave secreta de todo el proyecto, se articula la caja volumétrica. Se concreta la estructura portante. Vibra con el color y la textura.<sup>43</sup>

Es precisamente la preeminencia del espacio en la concepción arquitectónica la que, para Villanueva, sustituye a un siglo de arquitectura decorativa. En la arquitectura así concebida, donde el papel de la forma es producir el espacio, el cometido del arte es, de manera análoga, contribuir a su definición y caracterización.

Con una visión evolutiva, propia de su tiempo, Villanueva acude a ejemplos del pasado y contemporáneos para explicar cómo el ornamento ha sido necesario y correcto cuando ha cumplido un papel arquitectónico, tal como sucede en los museos y la Escuela Gran Colombia:

La construcción es el esqueleto del edificio; el ornamento es el vestido. Se pueden 'ornamentar' las formas, con la única condición de que el ornamento haga juego con la superficie, 'como la piel se une al cuerpo', según la feliz expresión de Viollet Le Duc. El papel del ornamento debe ser únicamente de valorar a la estructura. Ha existido algunas veces en la historia ese deseo sano y saludable de unir estructura y ornamento.

En las formas abiertas de la arquitectura gótica y en las elocuentes realizaciones del gran constructor Luigi Nervi, aparece ese mismo deseo.<sup>44</sup>

Pero en ese momento, en su opinión, el ornamento tradicional ya no tiene cabida. Ha sido sustituido por las texturas y el color de los materiales, por las formas estructurales y espaciales y por la participación del arte. Los artistas han señalado caminos a la arquitectura:

<sup>43</sup> Villanueva, "Reflexiones personales".

<sup>44</sup> Villanueva, "Tendencias actuales".

Nosotros, los arquitectos, debemos mucho a los artistas, pintores y escultores; a menudo han abierto un mundo completamente nuevo a nuestra acción; exploran los materiales y el espacio, revelan el color, la línea y la forma. Pienso en este momento en Fernand Léger, en Cézanne y Mondrian, en Van Doesburg y en Gabo y en Jean Arp, en Pevsner y en Calder, pues nos han descubierto la esencia y ayudado de muchas cosas a exteriorizar las experiencias visuales. Los cubistas, los dadaístas, los constructivistas han encontrado nuevas formas y nuevos contactos visuales. Mondrian y Van Doesburg volvieron a dar vida a la línea pura; los Fauves y Fernand Léger, al color; Brancusi y Jean Arp, a las formas puras; Gabo y Pevsner, al espacio indecible; Calder y Soto, al movimiento.<sup>45</sup>

Para Villanueva, los procedimientos y resultados de ambas disciplinas son análogos, diversos y válidos en su diversidad. En la siguiente comparación, valora por igual las distintas tendencias y propuestas concretas del arte y de la arquitectura de su tiempo:

Existen entre ellos y nosotros afinidades y un mismo amor: algo semejante aparece en las formas de Jean Arp, y las de los jardines de Roberto Burle Marx, entre la severidad geométrica de Piet Mondrian y las estructuras simples pero fuertes de Mies Van der Rohe, entre las formas apasionadas de Fernand Léger y la arquitectura de Le Corbusier.<sup>46</sup>

En el Coloquio Internacional de Royaumont celebrado en 1962, con el título "Vinculación entre las artes. La historia de una era (1890-1962)", Villanueva presenta una comunicación titulada "La Síntesis de las Artes"<sup>47</sup> dedicada a explicar su manera de entender el tema y, específicamente, las definiciones y diferencias entre los términos que en el momento se discutían en el ámbito internacional: síntesis e integración.

En la síntesis, explica, las artes confluyen en el espacio arquitectónico conservando sus características tradicionales para formar una nueva unidad. Esa nueva unidad posee una

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Villanueva, "Tendencias actuales"

<sup>47</sup> Carlos Raúl Villanueva, "La síntesis de las artes", comunicación presentada en el Coloquio Internacional de Royaumont titulado "Liaison entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962)", Royaumont, 1962, <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html>

nueva calidad en tanto que es más que la suma de las partes que la componen. Pero, dice Villanueva, es antigua en sus características porque la arquitectura sigue siendo el marco previo sobre el cual actúan las otras artes aceptando su primacía:

En el caso de la síntesis, las artes, conservando sus características tradicionales, particularmente la pintura y la escultura, confluyen en el espacio arquitectónico, dando cuerpo a una unidad nueva en calidad, pero antigua en características. En función de este espacio, cuyas determinantes arquitectónicas son esenciales, pueden estructurarse las demás expresiones artísticas, aceptando así la primacía arquitectónica y dando lugar a los mejores ejemplos de síntesis. Son los casos donde las demás artes concurren polifónicamente a enaltecer, graduar, matizar algo cuya existencia es previa a la de ellas.

La arquitectura es así el marco previo, el origen funcional de la labor sintética. Pero como conserva todo su valor convencional, el resultado final es algo que siempre guarda el significado único de pieza singular, o de acontecimiento extraordinario, conjunción irrepetible de felices condiciones.<sup>48</sup>

En la integración no se parte de una condición espacial o de un género artístico, es decir, no se parte del marco previo de la arquitectura. Villanueva asocia la integración con el proceso de producción, esto es, con la industrialización, tanto desde el punto de vista de la producción mecanizada como de la transformación de las relaciones económicas y sociales que esta conlleva. El diseño industrial es, por ello, manifestación clara de la integración. Estos nuevos procesos influyen en el proceso de formalización y, por tanto, en el resultado:

Muy distinto es el caso de la integración, usando un término que la diferencia de la síntesis. Ella no parte de una condición espacial, o de un género artístico como la síntesis, sino de un proceso de elaboración mucho más general, a la raíz de toda intervención en el producto final.

<sup>48</sup> Villanueva, "La síntesis de las artes".

En la Integración probablemente no hay marco previo porque es la misma conformación, la misma actitud del trabajo humano lo que va a dar significado unitario, con cohesión de forma al mundo funcional y espacial del ciudadano. A la base de la Integración estará el proceso de producción mecánico y un nuevo sistema de relaciones económico-social. En otras palabras, los nuevos objetivos cuantitativos por una férrea ley dialéctica repercuten en el proceso formal. En este sentido los mejores ejemplos de integración son los que amplían la órbita del Diseño Industrial a proceso universal, redentor de la forma y de los módulos de vida asociada, por lo menos en sus aspectos exteriores. En qué medida este concepto de Integración es resultado de una visión excesivamente optimista y por lo tanto utópica, tan solo podrá decirlo el mismo desarrollo de la historia.<sup>49</sup>

Con una lucidez poco común en su tiempo, Villanueva reconoce que esta visión es utópica pero manifiesta su optimismo y la necesidad de trabajar en esa dirección.

Pero aun cuando sea la historia del porvenir la que decidirá acerca de la realización del concepto de Integración, considero un deber de todos nosotros, y particularmente de los jóvenes, dedicar cada vez más esfuerzos a este tipo de ideal de Integración, abandonando paulatinamente el otro. Aun cuando pueda ofrecer sustanciales ventajas por lo conocido y practicado, no garantiza el porvenir tanto como parece garantizarlo éste.<sup>50</sup>

La manera como Villanueva entiende la integración no incluye a las artes en su sentido tradicional. En realidad, es una interpretación de su integración a los procesos vitales del ser humano. Es decir, es una interpretación del fin del arte, una noción común a la mayoría de las propuestas del arte moderno, aunque diferente en cada una de ellas.

### **Sobre la experimentación constante**

Tres de las últimas obras de su carrera son dos museos y un pabellón en los que la participación del arte también es esencial:

<sup>49</sup> Villanueva, "La síntesis de las artes".

<sup>50</sup> *Ibíd.*

la segunda ampliación del *Museo de Bellas Artes* de Caracas, realizada en conjunto con el arquitecto Oscar Carmona entre 1966 y 1976, el *Pabellón de Venezuela* en la Exposición Universal de Montreal en 1967 y el *Museo Jesús Soto* en Ciudad Bolívar, entre 1970 y 1972. Las tres obras constituyen, de diferentes maneras, la continuación de sus indagaciones en el desarrollo de la arquitectura y en el campo específico de su relación con el arte.

La segunda ampliación del *Museo de Bellas Artes* de Caracas es una exploración sobre la prefabricación estructural realizada en conjunto con el arquitecto Oscar Carmona y los ingenieros Zalewzky, Peña y Brzezinski. Las luces logradas permiten crear espacios flexibles de 21 x 21 metros para las salas de exposición, con ventanales de suelo a techo que enmarcan las vistas al parque Los Caobos.

El *Pabellón de Venezuela* en Montreal, realizado con el ingeniero Ricardo de Sola, estaba formado por tres sencillos cubos, soportados por estructuras metálicas y dispuestos sobre una plataforma de hormigón de planos inclinados. Sus caras exteriores estaban recubiertas con láminas de aluminio de diferentes colores vivos y contrastantes: rojo, azul, amarillo, verde, naranja y negro. Su forma y su colorido destacaron en un entorno de tan variadas y llamativas arquitecturas, precisamente por su sencillez y contundencia. Muchos, entre ellos Philip Johnson, lo consideraron un ejemplo de *minimal art*,<sup>51</sup> lo cual nos confirma su actitud de constante búsqueda.

Originalmente, Villanueva había pensado hacer una representación de la selva venezolana en el interior de uno de los cubos. Insatisfecho con el resultado, tomó la acertada decisión de que ese espacio albergara una escultura cinética de Jesús Soto. La obra, compuesta por barras de aluminio suspendidas del techo sobre un plano de agua en el suelo, estaba acompañada de una pieza de música electrónica de Antonio Estévez, titulada *Cromovibrafonía*. Desde fuera, el cubo cerrado, como el museo en muchos momentos de su historia, era un cofre que ocultaba el tesoro que albergaba en

<sup>51</sup> Villanueva y Pintó, *Carlos Raúl Villanueva*, 138.

su espacio interior: la escultura y la música unidas en un nuevo ejemplo de síntesis. Podría pensarse que el espacio blanco del interior del cubo se había replegado para dar protagonismo a la escultura, sin embargo, la interpretación que hace Jesús Soto es opuesta. Para Soto, su obra "no es sino un detector parcial de las infinitas vibraciones que el cubo de Villanueva delimita en el universo"<sup>52</sup>.

Finalmente, en el *Museo Jesús Soto*, su última obra, Villanueva emplea muchos de los recursos de sus obras anteriores. El Museo está formado por seis volúmenes exentos, dispuestos en distintas direcciones para formar un patio de planta irregular y comunicados mediante pequeños pasillos cubiertos. El volumen más alto es un cubo soportado por vigas prefabricadas de hormigón dispuestas verticalmente. Su interior, como el de Montreal, pero ahora en un espacio permanente, alberga una escultura de Jesús Soto. La participación del arte y el interés por la industrialización -la síntesis y la integración- se unen así en este sencillo y austero edificio.

El trabajo de Villanueva presenta constantes que son fácilmente reconocibles. Entre ellas: una visión panorámica del proyecto, el orden en la composición, el acento en la estructura y el carácter que le imprime a cada edificación. Al mismo tiempo, siempre atento a los procesos y propuestas de su tiempo, manifiesta un interés que podemos entender más como constante experimentación que como innovación gratuita. En este sentido, podemos extender la interpretación que hicieron Bruno Zevi y Umberto Eco del edificio de la Facultad de Arquitectura a toda su obra: En un artículo publicado en 1958, Zevi lo describe como "la escuela que se inventa cada día".<sup>53</sup> Cuatro años después, al desarrollar la idea de *obra abierta*, Eco lo escoge como ejemplo para explicar la poética cambiante y susceptible de numerosas interpretaciones propias del arte del momento.<sup>54</sup> En las fotografías actuales de la *Ciudad Universitaria* que hemos elegido para acompañar este artículo, puede verse una obra activa y vital; una permanente lección de arquitectura que debe seguirse observando con atención porque continúa siendo vigente en múltiples sentidos.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, 138.

<sup>53</sup> Bruno Zevi, "Una Scuola da Inventare ogni giorno", *L'Espresso*, 2 de febrero de 1958; 16.

<sup>54</sup> Umberto Eco, *Opera aperta*, (Milán: Bompiani, 1962).

- Arroyo, Miguel. "La Ciudad Universitaria y el proyecto de Integración de las Artes". En *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela/ Monte Ávila Editores/CONAC, 1991.
- Braceli, Miguel. "Construir paisajes sin materia, Traslaciones". <https://www.miguelbraceli.com/single-post/2014/10/02/Construir-paisajes-sin-materia-Traslaciones>. (Consultado: 15/03/2018)
- Bullrich, Francisco. *Arquitectura latinoamericana 1930/1970*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Cachorro Fernández, Emilio. "Nine points on monumentality: un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea". <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/viewFile/cachorro/258>. (Consultado: 25/03/2018)
- Damaz, Paul. *Art in Latin American Architecture*. Nueva York: Reinhold, 1963.
- Eco, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1962.
- Ferrier, Jean-Louis. *L'aventure de l'art au XXe siècle*. París: Chene-Hachette, 1988.
- Frampton, Kenneth. *GA Document, Modern Architecture 1920-1945*. Tokio: GA, 1983.
- Gasparini, Marina. "La Ciudad Universitaria de Villanueva: las obras de una obra". En *Obras de arte de la Ciudad Universitaria de Caracas*. Caracas: Universidad Central de Venezuela / Monte Ávila Editores / CONAC, 1991.
- Kultermann, Udo. *Arquitectura contemporánea*. Barcelona: Labor, 1969.
- Moholy-Nagy, Sibyl. *Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura de Venezuela*. Caracas: Instituto de Patrimonio Cultural, 1999.
- Pintó, Maciá. *Villanueva. La síntesis*. Caracas: Fundación Villanueva/COPRED/Fundación Telefónica, 2013.
- Villanueva, Carlos Raúl. "Reflexiones personales sobre la arquitectura y el arquitecto", conferencia dictada cuando fue elegido miembro correspondiente de la Academia de Arquitectura de Francia, París, 1954. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/05reflexiones.html> (Consultado: 21/06/2017)

- \_\_\_\_\_, "La síntesis de las artes", Coloquio Internacional de Royaumont, "Liason entre les arts. L'Histoire d'une époque (1890-1962)". <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/04sintesis.html>. (Consultado: 20/02/2018)
- \_\_\_\_\_, "La arquitectura, sus razones de ser, las líneas de su desarrollo", Conferencia I en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 28 de mayo de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/06arquitectura.html>. (Consultado: 21/06/2017)
- \_\_\_\_\_, "Tendencias actuales de la arquitectura", conferencia II en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 13 de junio de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/07tendencias.html>. (Consultado: 21/06/2017)
- \_\_\_\_\_, "La ciudad del pasado, del presente y del porvenir", conferencia III en el Museo de Bellas Artes de Caracas, 2 de julio de 1963. <http://www.fundacionvillanueva.org/FV05/escritos/08laciudad.html>. (Consultado:21/06/2017)
- \_\_\_\_\_, "La Integración de las artes".[http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra\\_clave=&q=&url=CIV1e.htm](http://www.fundacionvillanueva.org/base/ventana.php?origen=Array%5Borigen%5D&ubicacion=C-IV-1&palabra_clave=&q=&url=CIV1e.htm) (Consultado: 24/03/2018)
- Villanueva, Paulina y Maciá Pintó. *Carlos Raúl Villanueva*. Sevilla: Tanais Ediciones/Alfadil Ediciones / Fundación Villanueva, 2000.





# **El concepto de la colección en el Universalismo constructivo<sup>1</sup>**

---

Jorge Izquierdo Salvador

---

### **Jorge Izquierdo Salvador**

Universidad de las Américas (UDLA), Quito

Jorge Izquierdo Salvador (Londres, 1980). Escritor, docente y co-fundador de Editorial Festina Lente. Tiene un PhD en Estudios Latinoamericanos por la University of British Columbia, Vancouver. Ha publicado las novelas *Una comunidad abstracta* (Cadáver Exquisito, 2015), *Te faruru* (Campaña Nacional de Lectura, 2016) y *El nuevo Zaldumbide* (Festina Lente, 2019); así como la colección de relatos *Te perdono régimen* (La Caída, 2017); todas bajo el pseudónimo Salvador Izquierdo. Fue docente y subdirector de las escuelas de Literatura y Artes Visuales de la Universidad de las Artes (2015-2018). Es co-guionista de los largometrajes *Un secreto en la caja* (2016) y *Panamá* (2019). Actualmente trabaja como coordinador académico del programa UDLA Honors de la Universidad de las Américas en Quito.

Email: [jorge.izquierdo.salvador@udla.edu.ec](mailto:jorge.izquierdo.salvador@udla.edu.ec)

---

## RESUMEN

**E**n este trabajo se realiza una revalorización de algunas obras claves del movimiento artístico uruguayo, el Universalismo Constructivo, en función del concepto de *colección*. El objetivo es, parcialmente, señalar una deficiencia en el estudio del arte moderno en América Latina: su concentración sobre individuos destacados, tildados de “genios”, separándolos, a veces, de procesos colectivos de los cuales formaron parte. Siguiendo la misma problemática, se tiende a elevar ciertas piezas individuales a manera de “obras maestras”, también aislándolas de sus referentes y relaciones con las colecciones y los colectivos. En el caso del Universalismo Constructivo, estos problemas son particularmente delicados porque se trata de un colectivo que produjo un corpus de trabajo que invita a ser considerado en su conjunto.

**Palabras clave:** Universalismo Constructivo, arte moderno, América Latina, Uruguay, colectivos de arte, colecciones

<sup>1</sup> Este trabajo es una adaptación de uno de los capítulos de la tesis doctoral del autor: “The collective experience of Universal Constructivism”, cuya versión completa puede ser consultada en <https://open.library.ubc.ca/cIRcle/collections/ubctheses/24/items/1.0363003>

En este trabajo realizaré una revalorización de algunas obras claves del movimiento artístico uruguayo llamado *Universalismo constructivo* en función del concepto de colección. Principalmente, haré referencia al famoso *mapa invertido* producido por el gestor del colectivo, Joaquín Torres García (1874-1949) y, en términos más amplios, analizaré el uso de otros símbolos recurrentes en la colección universalista constructiva que tienen que ver con el sentido de orientación o con las direcciones: flechas, brújulas, puntos cardinales, etc.; parte de la colección dispersa de este movimiento. También abordaré la colección de monumentos y murales, algunos proyectados solamente en bocetos, que configuran otro corpus de producción del *Universalismo constructivo*. La presentación y el análisis de estos ejemplos serán acompañados por recorridos alrededor de las valoraciones críticas que han recibido los “mapas invertidos” y el reconocido *Monumento cósmico*, también de autoría de Torres García. Considero que la concentración de atención sobre individuos destacados tildados de “genios” y a quienes se ha ubicado por encima de los procesos colectivos de los cuales formaron parte (como sucede con el propio Torres García), resulta en una deficiencia en el estudio del arte moderno en América Latina. A esta idea del “genio” o “maestro” se debe añadir la de “obra maestra” que reproduce problemas similares. En este ensayo consideraré el *Mapa invertido* y el *Monumento cósmico*, dos proyectos que han sido separados del colectivo por ser de la autoría de Torres García y, además, porque según varios estudios críticos especializados, gozan de una capacidad de resolución y síntesis, que resumen en sí mismos los recursos, las preocupaciones filosóficas y los planteamientos estéticos. Mi propuesta tiene que ver con considerar la producción colectiva, la irresolución de lo múltiple y repetido.

En el caso del *Universalismo constructivo* estos problemas son particularmente delicados porque se trata de un corpus de trabajo que invita a ser considerado en su conjunto, es decir, explora con interés la gestión colectiva (incluso más que otros movimientos similares), y, al mismo tiempo, ha sido sujeto,

con frecuencia, a la operación de ser reducido a la presencia unívoca de Torres García. Persigo un estudio del movimiento que no resalte un autor sobre otro, ni distinga entre una pintura exhibida en un museo, un boceto, un mural ahora desaparecido o una publicación con aspiraciones literarias; la asumo como una colección producida en una época y un lugar en que, como señalé anteriormente, las condiciones fueron propicias para el trabajo cultural comunitario y para la búsqueda de lo común.

En la cuestión de la apreciación crítica de los *mapas invertidos* de Torres García el problema no está solo en reducir la colección del colectivo a un ejemplar único, a una "obra maestra", sino que esa producción en particular, ha sido en muchas ocasiones objeto de lecturas que resultan demasiado literales frente a la imagen, ubicando a la "inversión" como un manifiesto de insubordinación americana frente al paradigma colonial. Algo similar sucede con la apreciación crítica del *Monumento cósmico* que tiende a aludir, sobre todo, al interés de Torres García por recrear en Montevideo las prácticas estéticas y religiosas de los incas y otras grandes civilizaciones precolombinas. Estas nociones, suscitadas en ensayos especializados y curadurías a las que me referiré más adelante, reduce el potencial simbólico del colectivo. Demostraré que su trabajo no se quedó conforme con el modelo de la "inversión", sino que siguió experimentando alrededor del tema de las *direcciones* en general y del sentido de orientación en el espacio. Tampoco se concentró exclusivamente en explorar el imaginario precolombino y cuando lo hizo valoró aspectos colectivos de este imaginario y no solo cuestiones identitarias. Por esto, en el presente ensayo sugiero que el verdadero acto político del *Universalismo constructivo* no se expresa en términos atados a la "ideología" sino mediante la colaboración, el afecto y el compromiso con la experiencia colectiva.

Pero antes de iniciar el recorrido por la "colección", es necesario señalar en qué sentido se configura una colección, de qué maneras opera el hecho de coleccionar; y cómo estas ideas tienen que ver con el trabajo emblemático de un colectivo de artistas uruguayos sobre mapas y monumentos. Para esto me

apoyaré en los planteamientos que hace Walter Benjamin a propósito del “arte de coleccionar” y el “placer del coleccionista” en su importante ensayo de 1931, “Unpacking my Library”. Las nociones exploradas por Benjamin serán puestas en valor en relación a la experiencia colectiva del *Universalismo constructivo*, particularmente en cuanto fue un espacio donde proliferaron las colecciones de objetos arqueológicos precolombinos, pero, más puntualmente, porque la puesta en escena de la “típica” imagen universalista constructiva con sus compartimentos llenos de símbolos guarda una fuerte relación con la puesta en escena de cualquier colección. Es decir, muchas de las imágenes del colectivo son representaciones de una colección. Por último, Benjamin también sugiere algunas consideraciones notables en torno a “orden”, “desorden” y “memoria” que, asimismo, cotejaré con la obra del *Universalismo constructivo* con el ánimo de atar más cabos entre la colección y el colectivo.

### Coleccionismos

Como implica su título completo, el ensayo de Benjamin: “Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting”, tiene que ver directamente con el coleccionismo de libros y con bibliotecas. A grandes rasgos, esta breve e inspiradora “charla” ofrece alegatos enfáticos acerca de la pasión implícita en el coleccionismo en general: “every passion borders on the chaotic, but the collector’s passion borders on the chaos of memories”<sup>2</sup>; la relación íntima presente en la adquisición de bienes: “ownership is the most intimate relationship that one can have to objects”<sup>3</sup> y los modos en que se puede configurar esa adquisición: “of all the ways of acquiring books, writing them oneself is regarded as the most praiseworthy method”<sup>4</sup>. Adicionalmente, el autor también comenta acerca de las nociones de orden y desorden señalando que: “there is in the life of the collector a dialectical tension between the poles of disorder and order”<sup>5</sup>. El ensayo, de hecho, arranca con una alusión al tema de orden-desorden. Benjamin describe su biblioteca empacada: “not yet touched by the mild boredom of order”; y, a paso seguido, lanza una invitación a que lo acompañemos en el “desorden” de cajas de libros que han sido recientemente abiertas.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1989), 60.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, 67.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 61.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, 60.

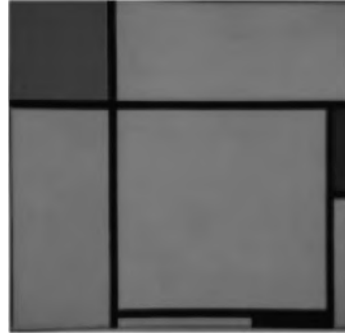
<sup>6</sup> *Ibíd.*, 59.

La comparación entre orden y desorden parece ser clara: mientras los libros están en proceso de ser ubicados en repisas, están desordenados (y activos), pero cuando ya encuentran su lugar, el uno junto al otro en una hilera, en una repisa, están ordenados (y por lo tanto en un estado de aburrimiento). Sin embargo, esta imagen se complementa con la definición que Benjamin propone, poco después, para su colección expectante de libros: "a disorder to which habit has accomodated itself to such an extent that it can appear as order"<sup>7</sup>. Por lo tanto, la biblioteca, más bien, representa el desorden que aspira a parecer ordenado. O, dicho de otra manera, un orden que siempre se encuentra en proceso de desordenarse, ya sea por el uso (sacar tomos para ser leídos), los préstamos (acerca de los cuales Benjamin aclara "a man is more likely to return a borrowed book upon occasion than to read it") o por el tránsito (las mudanzas), entre otras cuestiones.

Un repaso rápido por pinturas, dibujos, cerámicas, estructuras de madera y bocetos pertenecientes al corpus del *Universalismo constructivo* revelan un culto a las relaciones entre orden y desorden. Hay imágenes en las cuales la distribución de espacios o la ubicación de los símbolos se realiza con una técnica más "suelta", aparentemente "imprecisa", y otros, en los que se cultiva un trabajo más "pulido", "limpio" o "nítido".

Si miramos el trabajo de un grupo de constructivistas europeos, parte de la tendencia internacional del Constructivismo, Piet Mondrian, por ejemplo, o el de su colaborador cercano Theo Van Doesburg; y/o los de algunos de "seguidores" (George Vantongerloo, Jean Gorin, Burgoyne Diller, etc.), o si preferimos concentrarnos en el trabajo más próximo de los integrantes del movimiento Madí en Argentina, notaremos, enseguida, que la tensión entre orden y desorden difiere con la del *Universalismo constructivo* en grados de resolución. Un ejemplo de lo anterior se puede observar en una comparación entre el óleo sobre cartón titulado *Constructivo* de Torres García (1935) y la *Composición con rojo, amarillo y azul* de Mondrian producida en ese mismo año (Ilustración 1). Vistas la una al lado de la otra, el trabajo de Torres parece una versión *sucia* del trabajo de Mondrian.

<sup>7</sup> Ibid., 60.



**Ilustración 1:** Joaquín Torres García, *Constructivo*, óleo/cartón, 1935; obtenida en catálogo Castells, MVD 346. Piet Mondrian, *Composición con rojo, amarillo y azul*, óleo/tela, 1935; obtenida en <http://aldapetarte.blogspot.com/2012/04/composicion-con-rojo-amarillo-y.html> (02/02/2017).

¿Es posible tomar esta imagen para comentar las diferencias entre la experiencia colectiva del *Universalismo constructivo* en América Latina y las de De Stijl y otros grupos en Europa? ¿Se puede configurar un colectivo de manera *sucia*? En principio, sospecho que todo colectivo contiene un grado de desprolijidad. Es más difícil tomar decisiones entre muchos, hay riñas y gente que sale, hay más obras que organizar al momento de exhibirlas. Sin embargo, me parece que dentro del *Universalismo constructivo*, las nociones de colección -de orden y desorden- que suponen, son particularmente agudas.

El colectivo tuvo una relación clara y cercana con el coleccionismo apasionado que menciona Benjamin. Esta se produce en su interés por lo precolombino, que llegó a su punto más alto con la colección de Francisco Matto, miembro del colectivo; y

en su insistencia pictórica por la figura de la retícula o grilla, que, a diferencia de lo que sucedió, por lo general, dentro de la tendencia internacional del Constructivismo, aquí fue utilizada muchas veces a modo de compartimento o repisa para sostener una colección imaginaria de símbolos considerados universales, es decir, los integrantes del *Universalismo constructivo*, como ningún otro colectivo, pintó, dibujó, esculpió y talló sus colecciones.

El interés de Torres García y del movimiento por lo precolombino ha sido estudiado en varias ocasiones y configura un elemento importante de su poética pictórica. En esta ocasión, sin embargo, no quiero concentrarme en la temática en sí sino en el coleccionismo de piezas arqueológicas. Francisco Matto, el arquitecto Ernesto Leborgne, Horacio y Augusto Torres, por ejemplo, tenían colecciones de arte precolombino. Las colecciones, por lo general, provenían de experiencias de viaje. Matto había viajado a Tierra del Fuego en los años treinta, incluso antes de vincularse con la experiencia colectiva. Otras expediciones notables fueron emprendidas en 1942 por los hermanos Augusto y Horacio Torres, quienes visitaron sitios arqueológicos en Perú y Bolivia, incluyendo Tiahuanaco. En 1945, Gonzalo Fonseca, Julio Alpuy, Jonio Montiel y Sergio de Castro hicieron lo mismo.

Visitemos el caso de Matto. Sobre él se ha dicho, emulando las palabras de Benjamin, que “tenía una pasión de coleccionista por los objetos rituales que lo llevó a adquirir ídolos, tapices, piezas de cerámica o barro, de las más diversas culturas indoamericanas en una búsqueda estética de las formas y también del pasado de América”<sup>8</sup>. La Fundación Francisco Matto, surgida en el 2012, custodia esta importante colección de más de dos mil piezas que el artista reunió en vida.<sup>9</sup>

La historia de este museo es particular porque resalta los esfuerzos colaborativos y colectivos. Su montaje y las exposiciones especiales organizadas en los años en que permaneció activo surgen no solo de una colección privada sino de un planteamiento en colectivo. Incluso antes de que

<sup>8</sup> Denise Caubarrère, “Arte primitivo: estética innovadora”, 2004. Acceso el 25 de julio de 2017. [http://franciscomatto.org/pdfs/artes\\_precolombino/2004\\_arte\\_primitivo\\_estetica\\_innovadora.pdf](http://franciscomatto.org/pdfs/artes_precolombino/2004_arte_primitivo_estetica_innovadora.pdf). 2004, 1

<sup>9</sup> Esta colección se convirtió en el Museo de Arte Precolombino de Montevideo, abierto al público entre 1962 y 1978, año en que se cerró por falta de recursos.

el museo abriera, la primera exposición de las piezas de Matto fue llevada a cabo en la sede del Taller Torres García en el Ateneo de Montevideo.<sup>10</sup> El arquitecto Ernesto Leborgne concibió la museología junto a Matto. Para la primera exposición, Esther de Cáceres escribió un texto introductorio para el catálogo, las fotografías de las piezas del museo fueron realizadas por Alfredo Testoni, dos allegados al colectivo.<sup>11</sup>

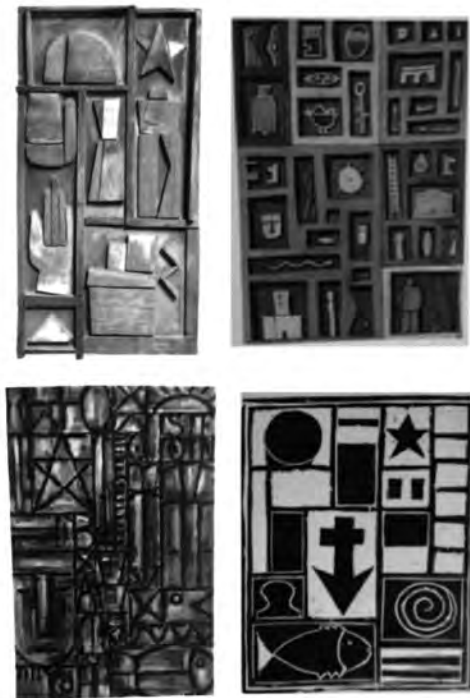
Otra exposición especial fue la “Exposición de arte negro” celebrada en 1969. Para esta muestra se contó con piezas prestadas de las colecciones particulares de, entre otros, Augusto Torres, Manolita Piña de Torres García, Eduardo Yépez, Alfredo Cáceres, Amalia Nieto y Luis San Vicente, todos miembros del colectivo en algún momento.<sup>12</sup> Las colecciones iban siendo compartidas y exhibidas. Pienso en Benjamín y su relación frente a las “piezas” de su biblioteca, su ingenua fascinación frente a los objetos que les permite renovarse como lo hace el ser humano, y trazo una línea directa entre esa experiencia luminosa y la del colectivo universalista constructivo. No es mi deseo idealizar la relación entre sus integrantes, pero considero que esta relación particular con el coleccionismo sirve para enfatizar por qué en este caso en particular se debe prestar más atención al colectivo que a su gestor. Más atención al conjunto que a ciertas obras aisladas.

El mismo tema se despliega de otra manera si se considera una selección casual de obras de los miembros del colectivo (Ilustración 2). Lo que parece una representación característica del imaginario universalista constructivo, en realidad termina aludiendo a la posibilidad sugerida por Benjamín de guardar libros, en este caso objetos y figuras, dentro de compartimentos para estar pendiente de su orden y desorden. Esta muestra señala que el coleccionismo dentro del colectivo universalista constructivo no era solo material sino imaginario, un coleccionismo de símbolos, palabras e imágenes.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, 2.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, 6.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, 8.



**Ilustración 2:** imágenes alusivas al uso de compartimentos por el colectivo. Los autores de izquierda a derecha son Hugo Sartore, José Montes, Gastón Olalde y Julián Márquez. Obtenidas en catálogo Castells, MVD 355.

De esta selección en especial quiero resaltar la *Estructura con barras* de José Montes, un trabajo al óleo sobre cartón que, por el uso de la sombra, guarda el aspecto de múltiples repisas apiladas una encima de otra. En los compartimentos se han colocado objetos que naturalmente son pequeños y podrían entrar ahí, como una llave, una copa y una flor, pero también otros más grandes como una escalera y una campana. La obra se erige como una representación de una colección.

El efecto también es agudo en *Constructivo* de Hugo Sartore, un trabajo de madera y óleo. En este caso, el artista, en efecto, ha construido unas leves repisas de madera y en cada compartimento ha colocado objetos, figuras y formas también de madera. El trabajo no es único, el propio Torres García, así como otros miembros del colectivo exploraron las posibilidades de construir sus imágenes en madera. Antes, o al mismo tiempo, que otros artistas modernos asociados al constructivismo seguramente hicieron lo mismo. Y en cada trabajo en madera hay una alusión al carpintero, quien, finalmente trabaja con un ojo puesto en la funcionalidad de sus objetos, en este caso, esa posible función puede tener que ver con guardar la colección imaginaria.

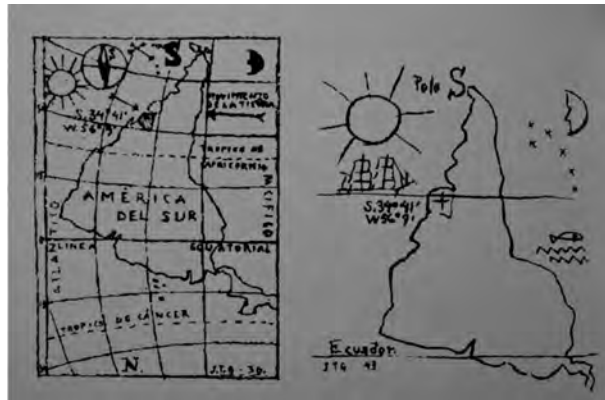
### **El famoso *Mapa invertido* de Torres García**

El *Mapa invertido de América del Sur* se ha convertido en una de las obras emblemáticas de Torres García y del *Universalismo constructivo*. Hoy en día se pueden ver reproducciones de este mapa en una variedad de productos comerciales diseñados para turistas que están de paso por Montevideo y en publicaciones sobre temas relacionados a los estudios latinoamericanos. Además de la reproducción del mapa, de manera oficial (por parte de la Fundación del Museo Torres García o en exhibiciones importantes sobre la obra del artista uruguayo) o en camisetas, calcomanías, decoraciones y postales, que circulan por vías extraoficiales, también existen variantes gráficas del *Mapa invertido* que sirven como logotipos de empresas o como parte de proyectos artísticos más recientes.

Hay dos versiones oficiales del *Mapa invertido* (Ilustración 3). La primera apareció en 1936, junto al texto introductorio que escribió Torres García para el número inaugural de la revista *Círculo y Cuadrado*, y, la segunda, de 1943, a manera de ilustración de una de las lecciones del libro recopilatorio *Universalismo constructivo* (1944), que, a su vez, fue tomada de la conferencia titulada "La Escuela del Sur". Ese documento adelantaba frases relacionadas a la imagen del mapa invertido: "hemos dado la vuelta al mapa", por ejemplo, y el lema que ahora también ha sido utilizado en diferentes

---

contextos (en actividades de la Unión de Naciones Suramericanas, UNASUR, por ejemplo) “nuestro norte es el sur”. Pero el texto que acompañó la versión de 1936, si bien dice: “la punta de América nos señala nuestro Norte, y que, si estas tierras tuvieron una tradición autóctona, hoy también tienen otra realidad que no puede ni debe sernos indiferente”, luego agrega “no debemos ni queremos desvincularnos de Europa (porque allí aprendimos y tenemos mucho que aprender) tampoco de Centro y Sudamérica (*Círculo y Cuadrado* 1, sin numeración). Asimismo, como dato menor, el diseño del primer número de *Círculo y Cuadrado* ubicaba una cita del dramaturgo francés Albert Birot (1876-1967), debajo del *Mapa invertido*, casi como leyenda del mismo, dice: “El arte comienza donde la imitación acaba” (*Círculo y Cuadrado* 1, sin numeración).



**Ilustración 3:** Los mapas invertidos.

**Foto:** Jorge Izquierdo, 2012.

Uno de los problemas que tiene el *Mapa invertido* de Torres García es, precisamente, haberlo reducido a un objeto. Rara vez se toman en cuenta las dos versiones principales y menos común es encontrarla en contexto con una variante del mismo. Otro problema es que el *Mapa* ha sido frecuentemente ubicado al centro del corpus de la gran obra del artista uruguayo y, por consiguiente, al centro del corpus del colectivo de arte constructivo en el Uruguay. El *Mapa invertido*, en cualquiera de

sus variantes, es el principal referente en cualquier discusión acerca del proyecto universalista constructivo, y como tal, muchas veces no se discute ninguno de los otros. Separado del conjunto y elevado a categoría de mayor visibilidad como “obra maestra”, el *Mapa invertido* es la obra maestra, dejando en la sombra otras producciones y eliminando la lectura hacia un repertorio múltiple. La estupenda colección de trabajos, termina bajo una interpretación unívoca asociada al pensamiento decolonial o poscolonial. Según esta lectura poscolonial, lo primordial que Torres García (y por ende el *Universalismo constructivo*) expresó al producir la inversión del mapa fue una subversión. La lectura o apropiación poscolonial de la imagen de Torres García es evidente. Iba a ocurrir de cualquier modo. Mi objetivo es apuntar hacia territorios menos consolidados a través de ejes temáticos como la multiplicación y la colección. No es que una lectura deje de existir en favor de otra, sino que más de una lectura convivan y confluyan de manera más compleja y, por ende, más humana.

Una de las primeras referencias serias sobre el *Mapa invertido* aparece en el ensayo “Torres-García in (and from) Montevideo”, del uruguayo Juan Fló, que tiene como objetivo rescatar y redescubrir el período montevideano del pintor. Juan Fló considera que “it was not a pedagogic or publicity stunt for Torres; it represented his conviction that a radical inversion was possible on the new continent- a metaphysical, anonymous, monumental, popular art- and his work would provide the first example”<sup>13</sup>. Curiosamente, al estudiar el mapa, Fló solo se remite a la versión de 1936. Su análisis considera que Torres García producirá un primer ejemplo de algo más grande pero no lo aborda desde la colección. Hay que aclarar que Fló no eleva al mapa a categoría de obra maestra, como lo harán otros procesos de valoración, más bien lo ubica como anuncio de las obras maestras de ese arte metafísico, anónimo, monumental y popular que el colectivo producirá. Esta frustración de algo que no sucedió se da porque Fló, en su destacado ensayo, plantea la visión fallida del Universalismo constructivo, muy en línea con la idea del fracaso de las vanguardias históricas que presenté al introducir este trabajo y con el estado de ánimo del Uruguay después de la dictadura militar. El argumento de Fló también se

<sup>13</sup> Juan Fló, “Torres García in (and from) Montevideo”. En Mari Carmen Ramírez, *El Taller Torres García: The School of the South and its Legacy* (Austin: University of Texas Press, 1992), 31.

remite a una convicción acerca de la autenticidad del proyecto de Torres García, que quizás en algún momento fue objeto de cuestionamientos.

El germen de una lectura poscolonial está presente en el análisis de Fló pero se consolida en el marco de la exhibición *El Taller Torres García, la Escuela del Sur y su legado* llevada a cabo en España, Estados Unidos y México entre 1991 y 1993. El catálogo en inglés reproduce en el frontispicio una versión ampliada del *Mapa* de 1936. La alteración del original no es solo en tamaño (ocupa toda la carilla) sino en color (la versión de tinta negra sobre papel blanco ha sido puesta en negativo). Tanto su ubicación como su alteración tienen como objetivo dar mayor importancia a este pequeño dibujo por encima de otras obras. En la página de créditos, no se menciona el hecho de la alteración de la imagen pero las editoras sí ven oportuno señalar que: “this map introduced Torres-García’s fundamental concept that ‘our North’ is the South, redirecting Uruguayan artists away from Europe toward their own American traditions”<sup>14</sup>. La tendencia al referirse a estos aspectos ideológicos del *Mapa invertido* para afirmar una militancia latinoamericanista continúa en la *Introducción* de dicho documento, firmada por las curadoras de la exhibición. Después de calificar a la conferencia de 1935 como un “ensayo seminal” (más tarde Ramírez también se referirá a él como “el primer Manifiesto latinoamericano” de Torres), utilizan la inversión del mapa como un “anuncio” hecho por el *Universalismo constructivo* acerca del “fin del período colonial del arte latinoamericano y el principio de una nueva era artística”<sup>15</sup>. A diferencia de la lectura de Fló, el anuncio hecho por Torres no parece ser parte de un proyecto fallido, sino que se conecta directamente con el trabajo de quienes firman el texto; es decir, el ámbito y la labor académica latinoamericanista de los noventa<sup>16</sup> se convierte en una continuación de lo que el mapa anunciaba.

En otro ensayo de los años noventa, “Estrategias de la modernidad en América Latina”, la crítica de arte argentina Andrea Giunta hace eco de la lectura poscolonial del mapa, señalando, en este caso, que el trabajo de Torres García en el Uruguay, más

<sup>14</sup> Ramírez, *El Taller Torres García*.

<sup>15</sup> Mari Carmen Ramírez ed., *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991), 1.

<sup>16</sup> La cuestión poscolonial apareció, con mucho ímpetu en los estudios latinoamericanos durante los años 90. Uno de sus portaestandartes fue el Grupo Latinoamericano de Estudios Subalternos, otro colectivo, que en 1993 lanzó un manifiesto dirigido a reorientar la tarea intelectual del “otro” latinoamericano frente a un nuevo paradigma global.

el de los antropófagos en el Brasil y el del cubano Wilfredo Lam, constituyen ejemplos paradigmáticos de una modernidad propiamente latinoamericana. Tanto la “inversión” de Torres García como la “deglución” de los antropófagos y la “fusión” de Lam operan como modos de apropiación del lenguaje de las vanguardias europeas, “subvirtiéndolo” a partir de programas distintos.<sup>17</sup> El gesto de Torres García, específicamente, resulta en una propuesta tenaz acerca de la relación entre “centros y periferias”, y Giunta plantea como hipótesis, en la introducción de su colección de ensayos, que tanto el *Mapa* de Torres García como el cuadro *La jungla* de Lam, pueden ser leídos “como si se tratase de manifiestos”<sup>18</sup>. En la sección específica del ensayo donde trabaja sobre Torres García, Giunta solo analiza el *Mapa invertido* de 1936, y, de hecho, no estudia ningún otro trabajo del artista uruguayo para desarrollar su argumento. La crítica argentina dice que “el acto de inversión implica una re-ubicación de fundamento ideológico, marca una nueva etapa que se propone como independiente para el arte latinoamericano”<sup>19</sup>.

En el año 2000, el escritor uruguayo Hugo Achugar se integró a la discusión sobre los “mapas invertidos” con su artículo “Nuestro norte es el Sur: A propósito de representaciones y localizaciones”. En este texto Achugar elabora “apuntes” sobre dos representaciones visuales del espacio geográfico de América del Sur: el primero, un cuadro del siglo XVII pintado por Rubens, y, el segundo, el *Mapa* de Torres García. En un principio, Achugar da cabida a la lectura poscolonial del *Mapa invertido*, afirmando que en él existe “todo un programa de política de la representación que intenta desmontar el poder tradicional de la representación artística producida desde el Norte”<sup>20</sup>. Asimismo, traza la conexión que este *Mapa* tiene con el dibujo irreverente que apareció en la obra de Guaman Poma de Ayala en el siglo XVI y que muestra la representación de una comunidad indígena de los Andes directamente encima de la representación de un pueblo castellano.

Pero Achugar se distancia de los otros estudios mencionados porque asume tanto el *Mapa* de 1936 como el de 1943, haciendo un análisis minucioso de sus semejanzas y diferencias, y, además, sugiere otras posibilidades de interpretación, no necesariamente alineadas con la

<sup>17</sup> Andrea Giunta, *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011), 285-303.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 19-20.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 296.

<sup>20</sup> Hugo Achugar, *Planetas sin bocas. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura* (Montevideo: Ediciones Trilce, 2004), 210.

lectura poscolonial. En un momento del texto Achugar ya no trata de ubicar los *Mapas invertidos* solamente en el contexto de la conferencia de 1935 con su eslogan “nuestro norte es el sur”, sino en relación al verso escrito por el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), quien en *Altazor* (1931) había citado el tema de la “arbitrariedad” de la geografía en términos más generales y bajo otra especie de eslogan: “los cuatro puntos cardenales son tres: el sur y el norte”.

En su valioso análisis de los contenidos específicos de cada una de las dos versiones del *Mapa invertido*, Achugar menciona que ambas incluyen ciertos factores en común: el concepto de virar la figura del continente, por ejemplo, y la demarcación del Uruguay delineando un contorno, más la señalización de su capital, Montevideo, mediante la anotación de las coordenadas exactas en las que se ubica dentro del mapa mundi. La principal diferencia, para Achugar, es que en la segunda versión del *Mapa* se ha eliminado la cuadrícula formada por paralelos y meridianos que aparece en la versión original. Este autor plantea que esto hace que la segunda versión luzca más “despojada [...] como si para esa fecha Torres hubiera tenido más claro lo esencial de su planteo y no necesitara subrayar lo que intentaba decir”<sup>21</sup>. Adicionalmente, sugiere emparentar los dibujos de los *Mapas invertidos* con otro dibujo que aparece hacia el final del libro *Universalismo constructivo*:

[éste] funciona como una suerte de colofón... donde aparecen nuevamente los elementos de localización y donde por el conjunto de elementos-dirección de la flecha, luz encendida de la figura humana trabajando en la mesa y los puntos cardinales, parece reafirmarse la posicionalidad del mapa ‘patas arriba’. Es el 8 de abril de 1943 en Montevideo y el sol declina por el este.<sup>22</sup>

En este nuevo dibujo, entonces, aparece un gráfico de los puntos cardinales: Norte, Sur, Este y Oeste, todos en su lugar debido, pero ahora, según él mismo ensayista, Torres García sugiere que lo que ha cambiado es la dirección del ciclo planetario alrededor del sol.

La relación entre los versos de Huidobro y los *Mapas invertidos* de Torres García es tratada brevemente por Achugar pero no deja de

<sup>21</sup> Ibid., 214.

<sup>22</sup> Ibid., 215.

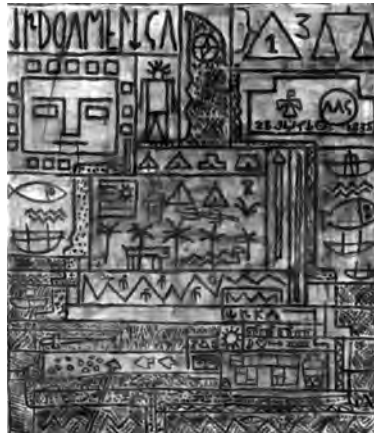
tener cierta resonancia dentro de una experiencia más amplia del arte constructivo en el Uruguay. Unas líneas del escritor chileno acerca de su teoría creacionista aparecen en el número 3 de *Círculo y Cuadrado* (febrero, 1937). Once años después, *Removedor* ofrecería su número 21 como tributo al recientemente fallecido poeta. En la portada de este número hay una reproducción de un retrato caricaturesco de Huidobro, dibujado por el artista franco-alemán Hans Arp. La trayectoria de Arp, curiosamente, está vinculada tanto al núcleo original de Dadá que surgió en Zurich en 1916 y el Surrealismo francés de los años 20, como con el grupo *Cercle et Carré* que integró Torres García en París. La carrera de Huidobro, asimismo, giró en torno a la producción de movimientos, revistas, manifiestos, y un interés constante por relacionarse con otros artistas modernos, tanto en Europa como en América Latina. Torres García también estudió cuidadosamente estos movimientos y varias veces, como en el artículo introductorio a *Círculo y Cuadrado*, se habló de la teoría detrás del *Universalismo constructivo* como si se tratase de una síntesis o unión de cubismo, neoplasticismo y surrealismo.

Con todo esto en mente, se podría argumentar que los *Mapas invertidos* no solamente ofrecen comentarios sobre la condición colonial de América, sino sobre la condición experimental del arte moderno. De ahí, la cita de Birot que aparece junto a ella. Al poner al continente “patas arriba” en el sentido más lúdico de la expresión, Torres García ha incorporado elementos del dada y el surrealismo. Elementos que se pueden observar en el cuadro icónico *La traición de las imágenes* (1929), con su famoso lema “Ceci n’est pas une pipe”, de otro artista asociado a las vanguardias europeas, el belga René Magritte (1898-1967). El dibujo de Torres García, por lo tanto, no solo articula una inversión de América del Sur sino una inversión de la representación del mapa de América del Sur. Como ocurre en el caso mencionado de la pintura de Magritte, Torres García también podría estar diciendo “esto *no* es América del Sur” en vez de “nuestro norte es el sur”.

Siguiendo este mismo tren de pensamiento e incorporando el elemento de la sexualidad que tantas veces fue explorado por los artistas de dada y del surrealismo (y tan poco por el colectivo universalista constructivo), también se podría ofrecer una interpretación audaz de

estos *Mapas* como una “erección”. En este sentido la forma fálica del continente ha quedado descubierta por el inconsciente.

En este punto, vale la pena aclarar que Torres García no produjo solamente los dibujos de 1936 y 1943 que han sido destacados por buena parte de la crítica y las industrias culturales y mercantiles. Un *Mapa invertido* adicional es la pintura en óleo sobre cartón *Indoamérica* (Ilustración 4), realizada en 1938 y re-trabajada sobre cuero en 1941. En un ensayo de 1993, Florencia Bazzano Nelson propone que, además de la invitación a pensar en un modelo de arte inédito e independiente, este tercer *Mapa invertido* opera también como guía simbólica de varias culturas nativas del continente sudamericano<sup>23</sup>; pues, en esta obra, además de la inversión de la forma del continente aparecen otros elementos gráficos, símbolos que aluden a diversas culturas del continente, incluyendo a los nómadas de las pampas que aparecen cerca de la imagen de una bandera uruguaya, y, a los incas, aludidos por nombre e implícitos por las representaciones del sol, las máscaras y la cerámica. Yo agregaría, que el tema ya no es solamente explotar la inversión del continente sino aludir a otros procesos colectivos que han ocurrido dentro de él.



<sup>23</sup> Nelson Bazzano, “Torres García and the Tradition of Constructive Art”. En *Latin American Artists of the Twentieth Century*, Waldo Rasmussen, Fátima Bercht y Elizabeth Ferrer (eds.) (New York: Museum of Modern Art, 1993), 82.

**Ilustración 4:** Joaquín Torres García, *Indoamérica*, óleo/cartón, 1938. Obtenido en <http://www.comechingonia.com/Virtual%203/Arte%20Antropologia%20Lucero%202007.htm> (02/02/2017).

*Indoamérica* muestra la forma del continente, pero a manera de una construcción geométrica que alude al arte precolombino. Además, hay una serie de flechas, apuntando en diferentes direcciones, representaciones sencillas de navíos y una brújula adornando la punta del continente. El resultado es que la inversión se vuelve menos explícita. Quizás por esto, se ha excluido esta versión de los aparatos académicos y mercantiles.

Entonces, amplíemos las conexiones realizadas en los textos de Achugar y Bazzano, pensando en términos más amplios, en la de otros miembros del colectivo que dieron valor a mapas, puntos cardinales y al tema de la orientación.

La obra del movimiento no solo explora la inversión sino temas relacionados a cosmovisiones ancestrales globales. Su interés en el coleccionismo de arte precolombino pudo haberles llevado a esto. En todo caso, es posible imaginar el interés en estos nuevos términos. En los polos como representantes de los límites del espacio, límites frente a los cuales los seres humanos primigenios debieron estar alerta. En su *Dictionary of Symbols*, J.E. Cirlot lo explica de la siguiente manera:

[the human being] set out to explain the earth's surface by means of the laws of orientation, taking the four points of the compass from the apparent orbit of the sun as well as from human anatomy, and identifying them as ambivalent forces- ambivalent because they are at once hostile to things external and defenders of their limits... Four archers... are continuously on guard day and night against anyone who attempts to disrupt the order of the cosmos.<sup>24</sup>

De este modo se descubre el campo para otras lecturas críticas más apegadas a comprender el proceso de un esfuerzo común por entender el mundo. Así, otros "mapas invertidos" fueron producidos dentro del colectivo y muchos señalan la inversión del mapa más bien a modo de preocupación por el tema de la orientación o la dirección, en términos más amplios.

<sup>24</sup> J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (London: Routledge 1990), 179.

Entonces, como vemos, los integrantes del movimiento trabajaron incansablemente sobre el tema de la orientación. La referencia a los puntos cardinales, invertidos o no, era una constante en su obra. La orientación o dirección en un sentido más amplio; estos aspectos pueden ser hallados en una multiplicidad de símbolos relacionados a él, como barcos, brújulas y flechas.

Existen dos instancias muy claras en las que miembros del grupo hicieron comentarios acerca de los “mapas invertidos” a través de sus propias obras. En 1938 Rosa Acle, pintó su óleo *Norte* (Ilustración 5) sobre un pedazo de cartón. El trabajo consiste en una construcción piramidal, aludiendo a la forma del continente invertido desde un registro precolombino. Al interior de la construcción se encuentran, a modo de compartimentos, una serie de símbolos que aluden al trabajo y a las prácticas religiosas de las culturas precolombinas, elementos derivados de la fauna y flora nativas del continente. En especial, llama la atención una especie de shamán en la esquina inferior derecha. El personaje está de pie y tiene una máscara festiva y dos palos en las manos. La parte alta de la construcción ha sido “coronada” con una variante festiva del sol. Hay una especie de sensación lúdica que no es tan visible en las versiones producidas por Torres García. Sobre la parte alta de la composición observamos la palabra SUR y abajo la palabra NORTE. Nuestra mirada, de hecho, gravita hacia esta última encima de la cual la artista ha colocado una especie de santuario apuntillada por la presencia de un sol, la estrella de David y un pequeño objeto que pudiera representar un diamante u otra piedra preciosa.



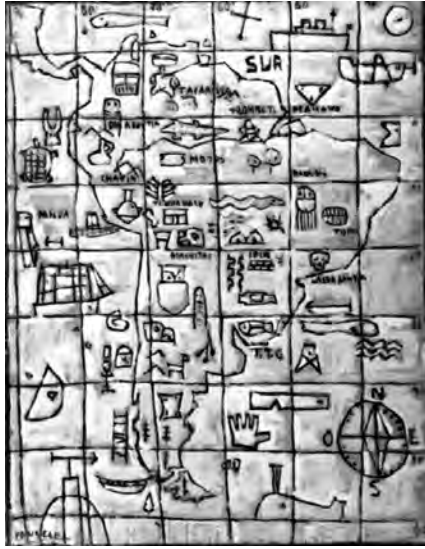
**Ilustración 5:** Rosa Acle, *Norte*, óleo/cartón, 1938. Obtenido de <http://www.artemercosur.org.uy/artistas/acle/> (02/02/2017).

Este cuadro de Acle articula y desarticula a la vez la lectura poscolonial de la inversión. La articulación del mismo, a través del tema precolombino, no ha sido descuidada por la industria académica estadounidense. Reproducciones del cuadro aparecen como portada de los libros *Gender's Place: Feminist Anthropologies of Latin America* (2002) y *The Latin American Cultural Studies Reader* (2004).

Pero visto de manera detenida, la inversión en este caso está desacentuada. Se parece a la versión menos conocida del mapa que produjo Torres García, la tercera versión que discutí antes. Esto se debe a que no es una representación del mapa de América del Sur basado en la geografía sino una interpretación de la cartografía hecha a partir del lenguaje del *Universalismo constructivo*. Es decir, no hay solo inversión, sobre todo, hay colectivo.

En *Norte*, además, Acle ha dibujado por lo menos tres brújulas claramente discernibles que sirven para plantear o introducir quizás el tema de la orientación, no solamente el de la inversión. A pesar del posicionamiento claro de las palabras SUR y NORTE, que ya mencioné, queda constancia de que "Norte" es el título de la pintura y por lo tanto, se refiere tanto a la acepción que entiende esta palabra como un "rumbo" como a la de una dirección determinada. Curiosamente, cerca de la palabra (que en segunda instancia está algo centrada más que totalmente en la parte inferior del cuadro) y el pequeño santuario que ya describí, hay el símbolo de la balanza, típico en el repertorio universalista constructivo, y que, en esta ocasión, alude inevitablemente a buscar una postura equilibrada, no radical como pudiera sugerir una lectura enfocada en la inversión.

El otro ejemplo fue formulado por Gonzalo Fonseca en 1950. Su obra *Mapa de América del Sur* (Ilustración 6) tampoco es un dibujo como los mapas originales sino una pintura en óleo sobre tabla. En este caso, sin embargo, el artista ha optado por el blanco y negro y por un apego más fiel al lenguaje de la cartografía. Reconocemos que es un mapa de América del Sur a todas luces. Tiene la forma del continente, pero no la exactitud del cartógrafo sino el trazo suelto de un artista visual que se aproxima de manera especulativa y autocrítica a lo que busca representar. La grilla sirve para remitirnos a paralelos y meridianos de un mapa "real" y para trazar una conexión más directa con las versiones más conocidas del *Mapa invertido* de Torres García.



**Ilustración 6:** Gonzalo Fonseca, *Mapa de América del Sur*, 1950. Obtenido en [https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/06/24/el-arte-de-gonzalo-fonseca-rico-universo-de-formas/\(02/02/2017\)](https://artepedrodacruz.wordpress.com/2010/06/24/el-arte-de-gonzalo-fonseca-rico-universo-de-formas/(02/02/2017)).

Solo en un gesto que puede ser entendido como una inversión de la inversión original, Fonseca ha enderezado la figura del continente, colocándola en su posición común, no “patas arriba”. En una esquina inferior hay una brújula con los puntos cardinales “correctos”, es decir señalando hacia arriba donde aparece la letra N de Norte y esa imagen nos da una pista de que hay algo más que el alcance ideológico de la inversión. Dispersos en diferentes lugares de la pintura tenemos al menos tres flechas claras apuntando, valga la redundancia, al tema de la orientación y las direcciones. Solo en un análisis más detenido se revela que también queda otra constancia de la inversión original: en la sección superior, al norte del continente, en la zona ocupada por el mar Caribe, y debajo de un trazo que se asemeja a la constelación conocida como “Estrella del sur”, se puede leer la palabra SUR.

El cuadro de Fonseca, tanto en color como en forma, es muy diferente de la pintura de Acle, pero ambos comparten el interés por aludir a temas de la orientación y de las culturas primigenias del continente. El foco de este segundo trabajo en realidad recae sobre el trabajo humano y el valor sagrado de la fauna y flora, en relación a tribus o civilizaciones específicas del continente.

Fonseca ha pintado *Mapa de América del Sur* como una verdadera guía de las diferentes culturas del continente; y en esto, también se parece a la versión menos conocida del *Mapa invertido* de Torres. Fonseca nombra a cada espacio geográfico, no en relación a ciudades modernas o naciones sino a comunidades pequeñas. Destaca sitios como la isla de Pascua y Tacarigua, culturas ancestrales como Tiahuanaco y Chavin, y, cerca de la costa de Brasil se puede leer también la palabra "Tupis", aludiendo a la etnia ancestral que ocupaba esa zona. Dentro del espacio geográfico asociado a los límites de la República Oriental del Uruguay, Fonseca ha colocado un pez y debajo, las siglas "T.T.G.", representando a otra tribu del continente. Este gesto de anotar en el mapa la presencia de grupos humanos o ritualísticos del continente y no las lógicas de los mapas políticos con sus demarcaciones de territorios nacionales, dice mucho acerca de la experiencia colectiva. Fonseca tiene un interés por demarcar la comunidad a la que él mismo pertenece en ese momento, la del TTG, y no solamente su ciudad (como hizo Torres García al incluir las coordenadas de Montevideo) ni su país o región. Su versión del mapa hace referencia a la cartografía, al constructivismo y a elementos relacionados a la presencia precolombina en el continente; pero, lo más destacable es que revierte la inversión original sin dejar de referirse a ella o recordarla. La obra de Fonseca no viene acompañada de un alegato teórico propugnando un nuevo arte independiente, auténtico y original para el continente ni ha sido considerada como un "manifiesto", pero su relevancia dentro de la colección de "mapas invertidos" no debe pasar desapercibida.

Existen muchos más ejemplos de esta cercanía con el tema de los puntos cardinales, la cartografía y, en general, el tema de la orientación. Abundan en la gran colección universalista constructiva. El *Mural mosaico* de Julio Mancebo, por ejemplo, ejecutado en

1964 para el Liceo de las Piedras, detalla simples motivos gráficos alrededor de la temática del Universalismo constructivo. Las palabras RITMO, LEY, ARMONIA SUR, UNIDAD, VIDA aparecen redactadas como emblemas idílicos esparcidos a lo largo del mural. La palabra SUR, se manifiesta en la parte inferior de una imagen de las coordenadas, y también hay flechas que recorren la obra. En el *Homenaje a Lautréamont* del artista Francisco Matto de 1965 realizado en la vivienda del arquitecto Leborgne, se puede apreciar una inversión de las coordenadas S y N, que además surgen en diagonal. En el óleo sobre fibra titulado *Descubrimiento del Río de la Plata* de Manuel Pailos, se han introducido flechas agrupadas sin direcciones claras, y símbolos finos y repetidos que no dicen lo que dicen. En la parte superior de la obra, lejos del barullo, se halla la representación de las coordenadas y la palabra SUR nítidamente anotada al inferior. El *Constructivo en ocre* de Gastón Olalde, fechado 1954, es otro ejemplo de la serie; contiene en la esquina superior derecha una nueva representación de las coordenadas, sin inversión y coronadas por un sol naciente. Los *constructivos* producidos por Héctor Goitíño en los 60's también hacen referencia a las coordenadas, por lo general, con cada una de las orientaciones en su ubicación aceptada.

Y así, enfrentados con el aspecto colectivo del movimiento y sus múltiples acciones sobre coleccionismo, parecería que los integrantes del mismo no hubieran pintado otra cosa que referencias a la orientación. Resultan tan comunes que ni nos lleva a dudar si había interés -simbólicamente hablando- por perseguir una temática puntual; ni siquiera la de la misma orientación propuesta, sino que quizás, simplemente, reiteraban las posibilidades suscritas a su obra, como un colectivo en trance, repitiendo mantras hasta el punto de olvidarse qué mismo querían decir. Esta noción de repetición caótica puede ser una mejor manera de aprehender la experiencia colectiva.

### **El Monumento cósmico y la colección de monumentos**

Otro hito dentro de la obra de Torres que frecuentemente es separado del contexto colectivo es el *Monumento cósmico*. Referencias a esta obra son constantes en la valoración

---

crítica en torno al trabajo de Torres García, y se entiende por qué. Nuevamente, como en el caso del *Mapa invertido*, el *Monumento cósmico* marca un momento en el cual el torrente acumulativo de obras se detiene y la crítica tiene la capacidad de concentrarse sobre una sola “obra maestra” que da fe del resto y supuestamente explica todo lo que se quiere saber acerca de este episodio clave de la historia del arte moderno en América Latina. Se ha destacado el aporte de este trabajo de Torres García por su interés en lo precolombino. También se lo nombra porque fue un logro ejecutado dentro de un proyecto más amplio concebido como fallido porque no llevó a cabo su gesta más radical de implantar monumentos constructivistas en todo Montevideo.

Incluso el estudio de Margit Rowell que dedica tan poco tiempo al período montevideano de Torres, señala que “Uruguay tenía pocos monumentos nacionales auténticos y ninguna arqueología india”, así que uno de los objetivos de Torres fue “construir un *monumento cósmico* en piedra, que debía ser la expresión pública de todo su ideario”<sup>25</sup>. Rowell y otros críticos apelaron a una ciudad en la que “no había nada” previo a la llegada del artista moderno venido de Europa. Ahora, vemos cómo esa misma idea se traduce al caso de obras específicas. El *Monumento cósmico*, siguiendo por esta línea, es una obra maestra de Torres García que condensa todo un repertorio de intereses, pero además representa un ejemplo de un monumento genuinamente propio.

En la edición castellana más reciente de esta publicación<sup>26</sup>, Rowell amplía el análisis al reproducir una fotografía alterada del *Monumento cósmico* en la que el fondo natural de la obra, compuesto por una verja, una avenida y algunos edificios, ha sido eliminada mediante la edición, dejando solamente un contorno grisáceo uniforme como fondo del monumento. Es decir, ya no interesa solamente alegar la “insuficiencia” cultural local sino disfrazarla y blanquearla, como se dice comúnmente.

En otro trabajo que trata sobre el *Monumento cósmico*, Valerie Fletcher señala que de una serie de estudios para monumentos públicos equivalentes a los de las civilizaciones antiguas que

<sup>25</sup> Margit Rowell, *Joaquín Torres García* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2009), 77.

<sup>26</sup> Véase nota anterior.

preparaba Torres, este fue “the only one actually built”<sup>27</sup>. Esta idea remarca la noción de que solo una obra acabada, completa, “maestra”, es una obra válida. La lectura de Fletcher, además, viene de que ella considera a Torres García como un pionero del arte moderno latinoamericano, un precursor, quien, trabajando en condiciones adversas, pudo abrir el camino para una modernidad cada vez más definida en el continente.

Está claro que esto, en parte, es verdad; sin la presencia fundadora de Torres García, difícilmente podemos hablar de un colectivo universalista constructivo; pero en líneas anteriores propuse que lo que ocurrió no fue solamente una influencia vertical de Torres García a su entorno uruguayo, sino reacciones múltiples que permitieron mayores logros de lo que la crítica les concede. En los ejemplos que vienen a continuación, nuevamente intento demostrar que esta idea de “obra maestra” completa, acabada y cerrada que sugiere Fletcher, nos quita la posibilidad de ver más claramente el cuerpo de obras o la colección, inacabada, incompleta y abierta del *Universalismo constructivo*.

La historiadora del arte Jacqueline Barnitz también nombra el *Monumento cósmico* en su paradigmático libro *Arte latinoamericano en el siglo XX*, en el cual ofrece una descripción de sus elementos formales que merecen ser recordados:

‘Esta gran estela de granito rosa, con su superficie grabada, recuerda la monolítica Puerta del Sol de Tiahuanaco, con su friso tallado en bajorrelieve, pero, a diferencia de esta última, el monumento de Torres-García estaba formado por bloques individuales reunidos en una formación irregular horizontal/vertical cuya estructura se parecía más a la de las construcciones incas. La obra está rematada por una serie de sólidos geométricos, un cubo, una esfera y una pirámide, símbolos que Torres-García y sus seguidores repetirían en muchos de sus trabajos; en su base, en el centro, surge una fuente, y en el suelo, junto a ella, hay una lisa cuadrada en la que se puede ver un compás grabado que señala el Norte hacia abajo y el Sur hacia arriba’.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Valerie Fletcher, *Crosscurrents of Modernism* (Washington: Smithsonian Institution Press, 1992), 121.

<sup>28</sup> Barnitz citada en Ramírez, *La Escuela del Sur*, 28.

Barnitz destaca los valores que tiene este trabajo en cuanto al interés por lo precolombino, lo cual está claro, y esta lectura no debe desaparecer, pero tampoco debe ocupar toda la discusión. La historiadora del arte señala, además, la idea de una repetición adoptada por un grupo de “seguidores”, lo cual refuerza la figura del “genio/ líder/ adelantado” que he buscado cuestionar a través de este trabajo.

Lo que no menciona Barnitz es que el *Monumento cósmico* contiene otros elementos gráficos como el símbolo del ying-yang, la fórmula de la regla de oro, el símbolo gráfico del corazón, números romanos, números y letras modernas (las siglas, S.O.S, por ejemplo), símbolos egipcios, una estrella de David, un caracol, una campana, un barco velero, un ancla, un reloj, una calavera, entre otros. Esto demuestra que más allá de la búsqueda alrededor de lo precolombino, hubo otras preocupaciones, otras pesquisas que configuran parte de la experiencia colectiva. Así procediéramos a enlistar todos los símbolos que aparecen en esta obra persiguiendo su origen geográfico o cultural, incluso, este enfoque netamente formal e interpretativo del lenguaje tampoco sería suficiente. Más acertado puede ser situarlo en el contexto de una colección heterodoxa de productos artísticos.

Finalmente, Buzio de Torres, quien sin duda ofrece una de las mayores ventanas a la experiencia colectiva del *Universalismo constructivo*, también singulariza al *Monumento cósmico* considerando que “sintetizó (las) tendencias” de un “arte colectivo y anónimo, fundado en los principios tribales del indio americano y en el profundo respeto por la naturaleza que lo llevaba a vivir en armonía con ella”<sup>29</sup>. Esta idea nos remite nuevamente a la valoración de lo completo, lo que condensa o explica de mejor manera algo que sin ese ejemplo resultaría multiforme, una colección inabarcable. El estudio de Buzio de Torres, sin embargo, también apunta a una valoración crítica de la colección de monumentos del Universalismo constructivo y señala algunos de los ejemplos que amplió bajo nuevas luces.

<sup>29</sup> Buzio de Torres citada en *Ibíd.*, 4.

Para empezar, existe un archivo del proceso constructivo del propio *Monumento cósmico*. Además de un boceto inicial, noticias de la ejecución de la obra aparecieron en las portadas de los números cinco y seis de *Círculo y Cuadrado* de septiembre 1937 y marzo 1938 respectivamente. Junto a la fotografía del trabajo en proceso, en el número 5 de la revista se publica una leyenda: "NUESTRA PRIMERA REALIDAD. El monumento que el maestro J. Torres-García consagra a la ciudad al llegar a ella después de 43 años de ausencia ya empieza a erguir su silueta austera entre el verdor del Parque Rodó"<sup>30</sup>.

En el siguiente número de la revista, la obra se ve mucho más avanzada pero el titular anuncia "LENTAMENTE, PERO MARCHAMOS NO, puede tentarnos a pensar en una nueva etapa en la construcción de la obra de J. Torres García. No está aún terminada, pero... se terminará en breve"<sup>31</sup>. Las imágenes y los textos descritos, entonces, revalorizan el interés del colectivo por el proceso, no solo el resultado final.

El registro de otros proyectos monumentales del colectivo también se llevó a cabo en *Círculo y Cuadrado*. Estos ejemplos ahondan la tensión entre lo ejecutado y lo inacabado. Los primeros ejemplos que discuto son las *maquettes* de Héctor Ragni, Rosa Acle y Amalia Nieto (Ilustración 9). La *maquette* de Ragni, de hecho, aparece en dos ocasiones, primero en el número inaugural de la revista bajo el título "Maquette" y más de un año más tarde en el número cinco de *Círculo y Cuadrado*, con el mismo título y la leyenda: "otra de las obras constructivas que esperan oportunidad para su realización". Este es el único registro que existe de esta obra, ahora desaparecida, aunque se construyó una réplica en arcilla para una exhibición reciente en Montevideo.

<sup>30</sup> *Círculo y Cuadrado* No.5.

<sup>31</sup> *Círculo y Cuadrado* No.6.



**Ilustración 9:** imágenes de la revista *Círculo y Cuadrado* donde se reproducen las *maquettes* de Ragni, Acle y Nieto.

El monumento propuesto por Ragni es aún más imponente en aspecto que el *Monumento cósmico* ya que se despliega en diferentes niveles y da la sensación de que estamos ante una torre o un mausoleo. La obra provoca esta solemnidad desde su base, compuesta por gradas que conducen a una estructura rígida apoyada por pilares. Más que una influencia precolombina, Ragni trabaja sobre un modelo arquitectónico tomado, quizás, de la antigüedad griega. El diseño de Ragni también contempla las formas geométricas de la pirámide y la esfera, usadas en el *Monumento cósmico*, pero en vez de un cubo para sumarse a la trinidad geométrica, tenemos una serie de rectángulos que la completan. Los dos rectángulos principales que configuran la torre, tienen grabados un reloj de sol y encima, la imagen del sol. Es curioso que Ragni, quien trabajó mucho los afiches para las exhibiciones de la Asociación de Arte Constructivo (AAC) y diseñó logotipos, creara una obra escultórica tan desprovista de elementos gráficos.

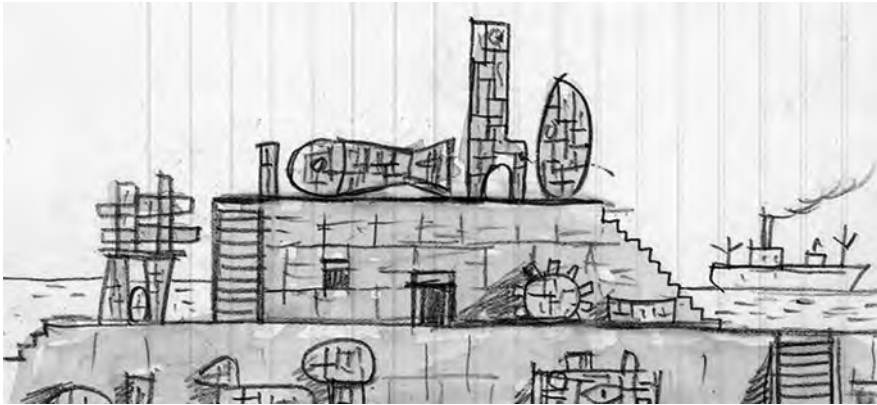
*Estructura*, de Rosa Acle, por otro lado, aparece en la primera página del número dos de la misma revista, fechada en agosto de 1936. Parece ser una maqueta para una edificación potencialmente habitable. Este trabajo, incluso más que el anterior, también está desprovisto de elementos gráficos. La *Estructura* de Acle se compone netamente de rectángulos de diferentes dimensiones colocados de manera armónica, creando la ilusión ya sea de un templo o de un domicilio moderno. Fue planteado como un monumento que muestra interés por la relación entre arquitectura y artes plásticas.

El tercer ejemplo que proviene de la AAC es *Construcción* de Amalia Nieto, que aparece en la última página del cuarto número de *Círculo y Cuadrado* con la extensa y reveladora leyenda "Maquette de la serie que la Asociación de Arte Constructivo tiene en preparación para ser ubicadas en sitios prominentes de los caminos del Uruguay para que sean como una avanzada, un mojón, que enseñe al pueblo que existe un nuevo arte y lo familiarice con la geometría y por ésta con el arte universal"<sup>32</sup>.

A pesar de que este texto acompaña a la reproducción, agrandándolo, este ejemplo es el más austero de los que he señalado. Consiste netamente en el fragmento de un muro sin ningún tipo de alusión a símbolos o edificación alguna. Es un monumento al muro o a la construcción en sí misma. Y resulta interesante pensar cuáles habrán sido las dimensiones que se proyectaban para este monumento ya que la fotografía enfatiza la pequeñez de la maqueta, colocándola al filo del jardín de una casa, como si se tratara de un ejercicio literario fantástico, un muro para una comunidad de habitantes minúsculos. Es difícil imaginar que alguien hubiese querido apoyar la construcción de esta maqueta como un monumento dentro de la ciudad, y fácil entender cómo esta maqueta se perdió. No deja de ser un componente curioso de la colección armada desde dentro de la experiencia colectiva del *Universalismo constructivo*. Además, el texto que lo acompaña enfatiza la noción de una "serie" que se aproxima a la de la colección que estoy planteando aquí.

<sup>32</sup> *Círculo y Cuadrado* No.4.

Otros ejemplos de la colección lo constituyen una serie de dibujos arquitectónicos o bocetos para monumentos. El primero es el de Francisco Matto, fechado en 1949 y titulado *Dibujo para un proyecto para talleres de artistas* (Ilustración 10). Constituye la visión para un parque de monumentos y esculturas universalistas constructivas. Los talleres en sí están ubicados sobre un monte que da al mar. Un sistema de gradas o escaleras permite el movimiento entre la base del monte y su punto más alto que es donde funcionaría la instalación principal, pero en cada nivel hay monumentos de grandes dimensiones. A veces se refieren a estructuras simples o formas geométricas, pero también existe el boceto para un *Monumento al pez constructivo*. El proyecto de Matto no se llevaría a cabo, pero no por eso se debe enfatizar su irresolución, su inejecución. La colección que estoy construyendo se nutre de todo tipo de documentos, obras en diferentes formatos y géneros, obras monumentales y pequeños bocetos.



**Ilustración 10:** Franciso Matto, *Dibujo para un proyecto para talleres de artista*, 1949. Obtenido de <http://franciscomatto.org/es/bio.php> (02-02-2017).

Otros trabajos que no se ejecutaron fueron *La puerta de las Américas* de 1960 y el *Proyecto para monumentos constructivistas para la Isla Gorriti* de 1965, producidas por Horacio Torres. El primero era un proyecto monumental en cemento que se iba a realizar en Punta del Este. Consiste en un arco de piedras dentro de las cuales reposan símbolos universales. El proyecto para la isla Gorriti, en cambio, contiene muy pocas alusiones a los símbolos universales. Podemos ver letras en el estilo del alfabeto desarrollado por su padre, al un lado, y el símbolo del ying-yang, al otro. El dibujo plantea un complejo e intrincado sistema de pilares y reposos que van creciendo, creando el efecto de una pirámide.

Más obras se juntan a la colección de monumentos. En uno de los dibujos de Gonzalo Fonseca, lo que parece el cerro de Montevideo, ha sido tomado por gradas, edificaciones empinadas y toboganes de agua. El *Paisaje* de 1970, en cambio, muestra unas estructuras como sarcófagos que podrían pasar por ruinas, el símbolo de la espiral, caracol y sobre una piedra en el frente, los vestigios de una escritura antigua. A diferencia de los proyectos de Matto y Horacio Torres, los de Fonseca no eran bocetos para ningún proyecto específico.

El que se realizó del propio Fonseca, fue un monumento público en México llamado *Torre* (Ilustración 11), en 1968, bajo una comisión del Comité Olímpico:

Fonseca usó cemento...para una torre de 40 pies de alto, incluida en la *Ruta de la Amistad*, una exhibición de esculturas organizada en 1968 por el escultor Matías Goeritz con ocasión de los XIX Juegos Olímpicos de México. Las obras fueron presentadas a lo largo de 17 kilómetros de una ruta cerca de la Ciudad de México...<sup>33</sup>

<sup>33</sup> Ramírez, *La Escuela del Sur*, 81.



**Ilustración 11:** Gonzalo Fonseca, *Torre*, 1968. Obtenido de <http://cargocollective.com/torredelosvientos/Sobre-La-Torre-de-los-Vientos> (02-02-2017).

A diferencia del *Monumento cósmico*, este trabajo de Fonseca es verdaderamente tri-dimensional, escultórico, una persona lo puede bordear y ver diferentes elementos del mismo desde diferentes perspectivas. *Torre* es una construcción en espiral. Fonseca ha incorporado a las paredes lisas de este espiral, una serie de elementos gráficos, empotrados como nichos, los mismos que formaron parte de muchos de sus trabajos escultóricos.

Otra obra monumental y arquitectónica es el ex *Seminario arquidiocesano* (Ilustración 12), construido entre 1954 y 1958 por el arquitecto Mario Payssé Reyes. Buzio de Torres hace un recuento de este incompleto trabajo:

Nevertheless, not much came of this project. . . Gonzalo Fonseca began to construct a brick mural, which was later lost. . . the stained-glass windows (by Horacio Torres) intended to represent the Stations of the Cross were never completed, and nothing remains of them but sketches. This seminary building, a masterpiece of the Uruguayan constructive universalist school, is unfortunately closed to the public, having been converted into a military academy.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> Buzio de Torres citada en *Ibid.*, 128.



**Ilustración 12:** Ex *Seminario archidiocesano* de Toledo, Uruguay. Foto: Jorge Izquierdo, 2014.

El ex *Seminario* ha sido declarado patrimonial y por lo tanto seguirá en pie, a pesar de ya no funcionar como tal. El Colegio Militar tiene en su sede una biblioteca donde se guarda el trabajo del arquitecto Payssé. Muchos de los planteamientos muralísticos y monumentales que se idearon para el mismo no fueron terminados, pero los que sí se realizaron evidencian la fuerza operativa del colectivo y plantean imágenes, a base de ladrillo, que se suman a la colección.

De todas maneras, esta colección no está completa. Es una colección dispersa que solo puede existir como registro de la misma o como archivo e incluso entonces, se confronta al "caos de las memorias", citando a Benjamin, que bordea la pasión del coleccionista.

Entre otros ejemplos inacabados que Buzio de Torres menciona, está una decoración para el interior de una panadería realizada por Horacio Torres en Montevideo y que fuera destruida; el mural que Fonseca pintó en un bar a cambio de comida; el mural de 17 metros que Gurvich pintó en 1965 en las instalaciones de la Caja de Pensiones, así como el mural de Augusto Torres pintando en 1954 en el Sindicato Médico.

Estos últimos tres ejemplos, por lo menos, encontraron un final feliz. El mural de Fonseca había sido tapado con pintura blanca y fue hallado por el nuevo dueño del restaurante; el de Gurvich, asimismo, fue descubierto en el sótano de un edificio público, y el de Augusto Torres, que también había sido ocultado, fue recreado por el mismo artista en 1986. Pero a pesar de estas pérdidas físicas lo que más corre riesgo de perderse es el sentido de la experiencia colectiva, al no considerar esta gran colección de obras monumentales propuestas, diseñadas y ejecutadas o no, existentes o no, por miembros del *Universalismo constructivo*.

### Conclusión

En este trabajo me he referido a una gran colección de obras dentro del repertorio del *Universalismo constructivo*, a la misma que he dividido por "razones estratégicas" entre mapas y monumentos. Complementariamente hablé del coleccionismo que interesó a los integrantes del colectivo, tanto en la adquisición y exposición de objetos precolombinos como en el resultado de su poética pictórica alrededor de compartimentos, nichos en los cuales se "ordena" la colección de símbolos que formaron parte de su repertorio más extendido. Estas ideas fueron exploradas a partir de las formulaciones teóricas de Walter Benjamin, quien encuentra en la colección y en el coleccionismo un espacio donde conviven el orden y el desorden y "una pasión que bordea lo caótico de la memoria".

Para referirme a las colecciones generadas en el colectivo, partí con una relectura de las valoraciones críticas que ha recibido el *Mapa invertido* de Torres García. En un principio, este trabajo ha ocupado buena parte de la atención que se le presta al *Universalismo constructivo*. Al señalar la colección de mapas producidos dentro del colectivo pero, además, otras imágenes relacionadas al tema de la "orientación" en general, espero haber ampliado las posibilidades de estudiar este capítulo del arte moderno latinoamericano, desarticulando la noción limitada de que lo que se buscaba, a través de la inversión, era simplemente invertir los polos y darle la vuelta al mapa.

Lo que se buscaba, según la versión de la colección es más complejo y difícil de aprehender porque se basa, como ya dije, en la búsqueda de una orientación en el espacio; en vez de señalar al Norte (que es el Sur), la colección apunta a todas partes, quizás plantea un respeto ancestral frente al espacio y una sensación de misterio frente a los límites de la tierra.

De nuevo, la producción de Torres García, el *Monumento cósmico*, ocupa buena parte de la atención crítica y ante esto, busqué expandir el criterio mostrando otros valiosos ejemplos de integrantes del colectivo trabajando sobre el mismo tema. Una de las características de esta nueva colección es que, en parte, solo existe en bocetos, ideas, planes no realizados pero que han sido archivados, muchas veces en la empresa colectiva de las publicaciones *Círculo y Cuadrado* y *Removedor*. A través del archivo del colectivo, espero haber cuestionado la idea de que el experimento universalista constructivo fracasó porque no logró todo lo que se propuso, es decir, no logró ejecutar más obras monumentales.

Benjamin finaliza su ensayo con la imagen del coleccionista de libros desapareciendo adentro de su colección, que se ha erigido como morada o refugio "with books as the building stones".<sup>35</sup> La analogía desarrollada por el autor alemán es que su colección no cobra vida con él, sino que él vive en ella. En ese mismo sentido, podríamos decir que los integrantes del colectivo además de conformarlo o construirlo con su presencia, son reconfigurados, afectados y pasan a vivir en esa colección que no tiene límites claros.

<sup>35</sup> Benjamin, *Illuminations*, 67.

- Achugar, Hugo. *Planetas sin bocas. Escritos efímeros sobre arte, cultura y literatura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2004.
- Barnitz, Jacqueline. *Twentieth Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Bazzano Nelson, Florencia. "Torres García and the Tradition of Constructive Art". En Waldo Rasmussen, Fátima Bercht y Elizabeth Ferrer (eds.), *Latin American Artists of the Twentieth Century*. New York: Museum of Modern Art, 1993, 72-85.
- Benjamin, Walter. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1989.
- Catálogo de la subasta del Taller Torres García del 27 de noviembre 2013*. Montevideo: Castells, 2013.
- Catálogo de la subasta del Taller Torres García del 4 de junio de 2014*. Montevideo: Castells, 2014.
- Catálogo de la subasta del Taller Torres García del 19 de noviembre de 2014*. Montevideo: Castells, 2014.
- Caubarrère, Denise. "Arte Primitivo: estética innovadora", 2004. Acceso el 25 de julio de 2017. [http://franciscoatto.org/pdfs/arte\\_precolombino/2004\\_arte\\_primitivo\\_estetica\\_innovadora.pdf](http://franciscoatto.org/pdfs/arte_precolombino/2004_arte_primitivo_estetica_innovadora.pdf).
- Cirlot, J. E. *A Dictionary of Symbols*. London: Routledge, 1990.
- Fletcher, Valerie. *Crosscurrents of Modernism*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1992.
- Giunta, Andrea. *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Payssé Reyes, Mario. *Arquitecto*. Montevideo: Dos Puentes, s.f.
- Ramírez, Mari Carmen (ed.). *La Escuela del Sur: el Taller Torres-García*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1991.
- \_\_\_\_\_. *El Taller Torres García: The School of the South and its Legacy*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Rowell, Margit. *Joaquín Torres García*. Barcelona: Ediciones Poligrafía, 2009.



# **Modernidad y tiempo de ocio en Quito: La Alameda y El Ejido**

---

Inés del Pino Martínez

---

### **Inés del Pino Martínez**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

Inés del Pino Martínez (1955) es Doctora en Arte y Arquitectura por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá, 2017). Realizó una maestría en Estudios de la Cultura, mención en Comunicación, Universidad Andina Simón Bolívar (Quito, 2006), y otra en Gobierno de la Ciudad con mención en Áreas Históricas, FLACSO-Ecuador. Su título de pregrado lo obtuvo en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central del Ecuador (Quito, 1980). Entre sus últimas publicaciones se encuentran: "Tradición y modernidad en el terremoto de Ibarra de 1868" (2018), y su tesis doctoral "Espacio urbano en la historia de Quito: territorio, traza y espacios ciudadanos" (Bogotá, 2017). Fue reconocida con el premio Reina Sofía de España (2011) por el diseño del museo de sitio Tulipe, que forma parte del estudio del sitio arqueológico yumbo (Provincia de Pichincha-Ecuador). Actualmente es docente en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito.

Email: [idelpinom@puce.edu.ec](mailto:idelpinom@puce.edu.ec)

---

## RESUMEN

**E**l periodo 1930-1970 presenta una transición significativa en la imagen de Quito, parte de ésta radica en el diseño de parques, es decir, espacios públicos abiertos de uso colectivo con actividades como: paseos, encuentros, espectáculos, compras al paso, recreación activa. Dos ejemplos en Quito corresponden a los parques de La Alameda y El Ejido en donde se realizaban -y aún lo hacen- actividades durante el tiempo libre, es decir, el tiempo de ocio en su concepción moderna. El artículo aborda la transformación en el uso de ambos espacios, la arquitectura que los rodea, y la formación de un eje de nueva vitalidad urbana que parte desde la ciudad histórica hasta la avenida Amazonas, pasando por El Ejido. Al final se concluye con las intersecciones que se produjeron entre el espacio público, el entretenimiento y la ciudad moderna en una combinación de tradición y vanguardia.

**Palabras clave:** parque, ocio, El Ejido, La Alameda, Quito, modernidad, espacio público

---

El cambio en la frecuencia de uso, el tipo de usuarios y la transformación de la arquitectura que rodea al parque son indicadores de cambio social, dado que el parque y la plaza han sido espacios urbanos de uso y significación colectiva en la historia de ciudades como Quito. En el pasado, la plaza fue el espacio público que concentró la cotidianidad de la ciudad, estuvo concebida para que todo lo que pasara en ella se conozca, se difunda y se discuta. Cuando la ciudad se convierte en una centralidad con características históricas, la ciudad nueva no puede negar los espacios públicos que le dieron origen, en este sentido el centro se convierte en una dimensión espacial e histórica de reconocimiento colectivo que Fernando Carrión y Lisa Hanley lo concibe como unidad espacial urbana: “el centro histórico es un espacio público por excelencia y por lo tanto articulador de la ciudad”.<sup>1</sup> A esta visión se añade que la plaza, el parque y las calles forman parte de esta unidad que expresa la vitalidad urbana con un componente político que es “la consideración histórico-cultural del espacio público como una dimensión fundamental de la democracia política y social...” y la plaza, el lugar donde se ejerce el sentido de la ciudadanía<sup>2</sup>; cuando cambia el uso y la manera de relacionarse, o cuando la plaza se convierte en parque, o se diseñan parques y no plazas como espacios públicos de encuentro colectivo, político y social, cabe preguntar ¿cómo cambió?, ¿cuáles son las opciones que ofrece el parque para el uso del tiempo libre en la modernidad?

En el presente artículo el “ocio” será utilizado en su concepción más amplia, asociado con el tiempo libre, el descanso y la recreación en espacios públicos urbanos. En Quito, el tiempo de ocio se lleva a cabo el fin de semana en espacios abiertos y es una actividad colectiva que tiene lugar en la mañana, porque en la tarde hace frío o llueve. Esto se transformó con la aparición del centro comercial; sin embargo, entre 1930-1970, las plazas y los parques fueron los lugares en los que se dio cita la gente de la ciudad, ya sea en familia, en pareja o en grupos de interés para realizar actividades colectivas. En los

<sup>1</sup> Fernando Carrión y Lisa Hanley, “Renovación urbana y proyecto nacional”. En *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable* (Quito: FLACSO, 2005), 21.

<sup>2</sup> Jordi Borja. *Revolución urbana y derechos ciudadanos* (Madrid: Alianza, 2013), 101.

años treinta mirar o participar en juegos populares, el paseo familiar, el asistir a algún evento en el interior del parque como música de bandas, consumir algún platillo, helado o bebida tradicional; así como el paseo en barca e ir al cine para culminar el día, fueron momentos de encuentro e identificación con un modo de vida. En la década del setenta las formas de uso del tiempo libre cambiaron: el “carro paseo” con la música de moda a volumen alto, la cita para ir al cine y luego beber un café, o simplemente pasear y tomar un helado por la calle, el parque o en una heladería moderna como “La Fuente”. Quienes experimentaron la ciudad y los lugares de entretenimiento mencionan: la calle Amazonas, la cafetería y los churros de “Manolos”, el concurso de años viejos y el baile en esta calle por las fiestas de la ciudad, los desfiles frente a la Casa de la Cultura, los juegos populares en El Ejido, la compra de helados artesanales en los parques; navegar en bote en el pequeño lago de La Alameda, descender en las “islas” del medio para dejar un papel en donde se escribió un deseo.

En este sentido, la imagen y la frecuencia del uso de un espacio público denotan cambios mayores y menores en la sociedad. La comparación de las imágenes de los parques de La Alameda y El Ejido entre 1930 y 1970 revelan unos objetos naturales y otros contruidos, unos bordes y un emplazamiento que cambian en su materialidad a un ritmo diferente; los contenidos y significados otorgados al lugar por parte de la sociedad, superposición de tradición y modernidad. El ocio en el espacio público se teje en este caso de estudio con el crecimiento de la ciudad, visible en la fotografía y el testimonio de su transformación.

Nuestro análisis comienza por la cartografía quiteña: el plano de 1922, el de 1972, y detalles del de 1932 para luego incorporar al análisis las imágenes que “animan” la cartografía. El examen de las imágenes, descripciones y datos históricos se entrelazan para convertir la narración de un tema que tiene tres aristas, la espacial en el territorio, la social en donde se inserta el ocio, y la histórica que explica la temporalidad analizada y de donde emergen algunas

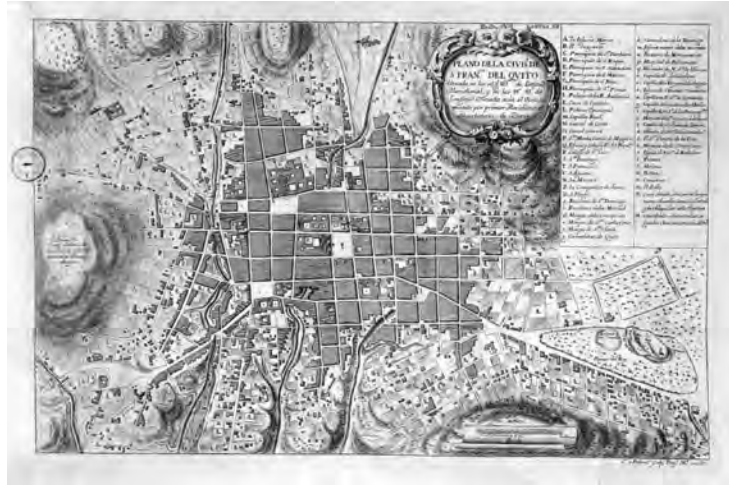
intersecciones entre ciudad, arquitectura y sociedad, que constituyen un primer resultado de análisis sobre un tema poco explorado y que permite entender el presente y al mismo tiempo sugiere profundizar en el conocimiento de la morfología urbana y la arquitectura moderna.

## La Alameda

Este parque merece un antecedente para contextualizar la época ya que en 1922 la ciudad se disponía a celebrar el centenario de la independencia de España y por lo tanto la capital fue el centro de atención en términos de imagen renovada y de un orden político moderno que fue expresado en el territorio y en la ciudad.

En Quito, la idea de crear una alameda, entendida como un espacio de paseo con jardines -desde el siglo XVII-, tuvo varias iniciativas que no progresaron; la cartografía de Quito del siglo XVIII, y en particular el plano de Quito de 1748 elaborado por Jorge Juan y Antonio de Ulloa, con escala en toesas, muestra en este espacio una serie de objetos arquitectónicos que posteriormente serán las huellas de la tradición de este parque: la ermita de la Veracruz en honor al Virrey del Perú Blasco Núñez de Vela muerto en batalla de Añaquito en 1546; el rollo o picota, símbolo de justicia y lugar en donde se realizaban las ejecuciones por diferentes motivos (el sitio corresponde hoy al emplazamiento del edificio de la Asamblea Nacional); una pequeña laguna con un texto que dice: "laguna que suele secarse", y que se convertirá en un novedoso lugar de entretenimiento. Finalmente, el texto: "potrero del rey", es decir, un espacio segregado a nombre del rey y custodiado por un grupo social influyente en el cabildo para evitar la "invasión" de un grupo de indígenas que lo reclamaba como espacio ancestral<sup>3</sup>(Ilustración 1).

<sup>3</sup> Luciano Andrade Marín, "Cómo fue creada la antiquísima Alameda". En *La lagartija que abrió la calle Mejía*, (Quito: TRAMA, 2003), 73.



**Ilustración 1:** Jorge Juan y Antonio de Ulloa, *Plano de Quito*, 1748. escala en toesas, grabado/papel, 49 x 31,7 cm. En *Relación histórica del viaje a la América Meridional*, Madrid.

En el lado superior izquierdo del plano se encuentra un sello con la inscripción: "Biblioteca de Carlos Manuel Larrea". Colección C. Hirtz, Quito.

El plano de Quito de 1751 elaborado por la Misión Geodésica Francesa, liderada por Charles Marie de La Condamine, levantado en 1741 por Jean Morainville, miembro de la misión, contiene la misma información de Juan y Ulloa<sup>4</sup>, y adicionalmente incorpora una leyenda para nominar los caminos que inician su curso desde cada uno de los vértices de La Alameda: uno hacia Cartagena y otro hacia Esmeraldas. Esta particularidad está relacionada con la forma triangular del parque que no representa una innovación en el trazado urbano, sino que explica cómo la condición topográfica obligó a adoptar la forma triangular y no cuadrada para la configuración del parque. El nombre aborigen de "chuqui huada", es decir "punta de lanza"<sup>5</sup>, grafica esta particularidad topográfica ya que es el punto de encuentro de dos lomas: la de San Juan y la de Itchimbia.

<sup>4</sup> Jorge Juan y Antonio de Ulloa formaron parte de la Misión Geodésica Francesa sin embargo se separaron con anterioridad a la finalización de la misión, de allí que los dos planos tienen fechas cercanas.

<sup>5</sup> Andrade Marín, "Cómo fue creada la antiquísima Alameda", 74.

En la segunda mitad del siglo XIX se hizo una alameda con jardín botánico y el observatorio astronómico en 1875, símbolos de una primera modernidad que se prolongó hacia 1933 en que se retiraron las rejas y cedió el lugar a la población de Quito, convirtiendo a La Alameda en un espacio público y de carácter popular.

Aún por 1922 se mantenía la idea de parque respetando el diseño que inició Luis Sodiro, en 1870. Las especies sembradas fueron importadas y nativas; éstas se distribuyeron en jardineras alrededor del edificio y hacia la parte sur, alineado con el ingreso principal del parque y la calle de ingreso a la ciudad. El origen de las semillas fue Europa y Estados Unidos, en particular pinos, cipreses, y flores, propagados en viveros y adaptados a las condiciones del clima, humedad y luz del parque. Junto a Sodiro estuvo el jardinero Enrique Fusseau quien organizó sobre todo flores de diferentes colores, tamaños y texturas: “pensamientos, miosotis, santamarías, petunias, caléndulas, cosmos, agapantos, geranios, nardos”, entre otras. Entre la flora nativa Sodiro sembró los árboles en la avenida de ingreso antes de 1892: “cedros, nogales, yalomanes, pacches”.<sup>6</sup> Estas variedades permiten imaginar el color, las texturas y la volumetría del parque.

En la parte posterior se construyó un edificio denominado “El kiosco” en donde estuvo la sede de la Exposición Nacional de Artes Plásticas en 1892, y en 1906 la Escuela de Bellas Artes. En frente se encontraba una laguna construida para el entretenimiento de los visitantes con una isla artificial en el centro; más tarde se amplió el recorrido de la laguna y se incorporó una segunda con una palmera en la mitad. El plano de 1932 muestra la implantación del “kiosco” en ese momento.

Una serie de políticas públicas aplicadas alrededor de 1910, relacionadas con servicios para la higiene en la ciudad, forman parte de la innovación urbana: potabilización del agua, construcción de baños públicos, localización de los cementerios fuera de la ciudad, establecimiento de centros de salud, vacunación, entre otras medidas. Estarían seguidas del principio: “mente sana en cuerpo sano” que tendría su repercusión en la

<sup>6</sup> Luciano Andrade Marín, “Los jardines botánicos de La Alameda de Quito”. En *La algartija que abrió la calle Mejía*.

educación y en la idea de salud, higiene corporal, alejamiento y prevención de la enfermedad y, como parte de ello, el estímulo al deporte activo para la cultura física y el cultivo del cuerpo en el tiempo libre (Ilustración 2).

En este contexto los centros educativos animaron la gimnasia, el deporte y el aprendizaje al aire libre. En este sentido el parque de La Alameda reunía los atributos del nuevo modelo de educación mediante las visitas de observación: la observación científica en el jardín botánico; actividades lúdicas al aire libre en la laguna, los espacios de paseo del parque; el acercamiento a la ciencia y el arte en el Observatorio Astronómico y la Escuela de Bellas Artes.



**Ilustración 2:** José Domingo Laso, *la ronda en el parque de La Alameda*, c. 1912. Ministerio de Cultura y Patrimonio, Quito.

Para las primeras décadas del siglo XX, la fotografía en el parque fue un atractivo particular que involucró la técnica y la magia de la imagen, un recuerdo congelado en un papel impreso, algo nuevo para el quiteño de entonces. También se había habilitado el transporte al parque localizado en el borde norte de la ciudad con servicio de buses y el tranvía eléctrico que ofrecía seguridad al visitante, un espacio rodeado por rejas y custodiado por el policía municipal presente en algunas fotografías. Así,

mantenimiento, limpieza, orden en el espacio del parque, todos vienen a ser elementos de una manera de “estar” en el espacio público.

El parque fue hasta antes de 1922, un micromundo, un espacio para el entretenimiento de fin de semana: música de retreta, venta de dulces y comida, la toma fotográfica revelada en ese instante, el paseo en bote. En este periodo el medio natural formado por montañas mayores y menores: el Pichincha como mayor, y el Panecillo, Itchimbía y San Juan, como menores y más cercanas, permanecen en segundo plano ya que el parque es la síntesis del medio natural, una naturaleza artificial dispuesta por la mano del hombre e incorporada a la ciudad (Ilustración 3).

En este contexto, el tiempo de ocio, un término que se asocia con el pensamiento moderno, se hace presente para acoger a un grupo social acomodado de Quito y observado por quienes trabajaron en el parque o acompañaron, en calidad de servidumbre, a las señoras en su paseo. Vale decir que en ese tiempo las mujeres de familias importantes no frecuentaban la calle o espacios de uso público, en ese sentido, el pasear en un parque como La Alameda ofreció un sentido de libertad y socialización entre mujeres.

Hacia 1922 el parque muestra una mayor presencia de público y actividades durante el fin de semana; estos grupos sociales se inmiscuyen con los eventos de instituciones, actos cívicos, un espacio en el que subyace la historia.

El recorte del parque, visible en el plano de 1922 en su límite norte, con la apertura de la calle Antepara produjo una cantidad de tierra que permitió construir una pequeña loma mirador denominado “el churo” que se encuentra hasta hoy, un hito construido que contribuye al entretenimiento de los visitantes. Este mirador perdió la vista panorámica hacia el norte con la venta de los predios situados alrededor del Congreso Nacional. La construcción del churo no es sino la transición del mirador natural al construido y evoca los “miradores de pobres” presentes en los planos históricos de Quito y a las tomas fotográficas de San Juan hacia la ciudad realizadas desde un mismo lugar. Los miradores hacia

el entorno natural sugieren el descanso en la ladera de las lomas de Quito y la contemplación de la ciudad por parte de quienes la frecuentaron; una forma de uso del tiempo libre en tiempo premoderno: el paseo y la contemplación del panorama.

Este antecedente es necesario para encontrar las intersecciones entre tradición e innovación que llega con la celebración del Centenario y continúa hasta la década de 1930. En ese año se iniciaron los cambios en el sector: el mejoramiento de las calles; la expansión de la ciudad alrededor del parque; la construcción en los predios del norte del parque con vista privilegiada hacia El Ejido.

En 1922 los bordes del parque eran manzanas con un trazado en cuadrícula, más o menos regular que no estaban consolidados. En el plano predominan dos instituciones: al oeste el seminario Menor, al este unas pocas casas, al norte el colegio 24 de Mayo, la iglesia de El Belén y la clínica Ayora. Al sur la iglesia de San Blas, la Biblioteca Nacional y el mercado. Diez años más tarde aparecieron algunas residencias de corte ecléctico dando al sector un carácter residencial, entre éstas se destacan la casa Villagómez o casa neomodéjar de Francisco Durini, premio ornato en 1932, la casa Arteta, premio ornato en 1931, hoy en propiedad de la Dirección de las Fuerzas Armadas, la casa Merino (1931), todas sobre la avenida Gran Colombia (Municipio del Distrito Metropolitano de Quito 2004).

<sup>7</sup> La iniciativa para la construcción de un monumento conmemorativo a Simón Bolívar nació en 1927, en diciembre de 1929 la Sociedad Bolivariana representada por una parte por Luis Felipe Borja y Carlos Benigno de Sucre, el doctor José María Velasco Ibarra por el Concejo Municipal de Quito y el cónsul de Ecuador en París celebraron un contrato con los artistas que obtuvieron el primer premio en el concurso internacional. Ellos fueron Jacques Zwoboda (1900-1967) y René Marouzeau (1898-¿?). Los artistas elaboraron las partes de la fundición del monumento entre 1929 y 1933 en Fontenay-aux-Roses, fueron los arquitectos Félix Bruneau (1901-1990) y Louis Émile Galey; y el escultor René Letourneur (1898-1990). (Alfonso Ortiz Crespo et al., *Guía de arquitectura, Quito* [Sevilla: Junta de Andalucía / Municipio de Quito, 2004], 310).

El concurso internacional para la construcción de un monumento a Simón Bolívar que se inauguró en 1933 reemplazó a la portada de ingreso construida en mampostería; se liberaron las rejas, el muro de cerramiento perimetral y la portada, dando acceso a toda la población de Quito que lo hizo suyo inmediatamente.<sup>7</sup>

El monumento se construyó con motivo del sesquicentenario del natalicio de Bolívar y marca una intersección entre el arte público urbano, la ciudad en crecimiento y la arquitectura ecléctica. Con este cambio el disfrute de un día de fin de semana en el parque no perdió vigencia sino que cambió el tipo de gente que paseó entre el jardín botánico, el observatorio y la laguna; actividades como la venta de dulces, la retreta y el recuerdo fotográfico se mantuvieron.



**Ilustración 3:** Luis Herrera y Eladio Rivadeneira, *Plano de Quito*, 1922, escala 1:2.000, grabado/ papel, Museo Alberto Mena Caamaño, Quito. Foto C. Hirtz.

A los cambios se sumaron otras instituciones a su alrededor, como el edificio de la Escuela Politécnica Nacional (1945), el teatro Capitol (1933), la Cruz Roja (1932) en la avenida Gran Colombia; en el lado norte la clínica Isidro Ayora (1930) ocupó un espacio significativo junto a la iglesia de El Belén según el plano de 1932; el colegio tomó el nombre de Eugenio Espejo, y el Hospital Eugenio Espejo en la esquina este. En estos años el parque fue frecuentado por la gente de los barrios que se asentaron hacia la loma de San Juan y el Itchimbía, así como del centro (Ilustración 4).



**Ilustración 4:** Detalle del parque de La Alameda, *Plano de Quito*, 1932, base cartográfica del Servicio Geográfico Militar, escala 1:1.000, Museo Alberto Mena Caamaño, Quito. Reelaboración de la autora.

Entre el centro de la ciudad y el parque existieron otros edificios destinados al arte y a espectáculos públicos, que se llevaron a cabo hasta la década de 1950, como las corridas de toros, uno popular, la plaza Arenas; y otro de mayor jerarquía, la plaza Belmonte; por otra parte, el teatro Sucre, a pocos pasos de La Alameda ofreció un repertorio artístico nacional e internacional de danza, teatro, ópera y música (Ilustración 5 y 6).

En un salto temporal hasta 1972, año del sesquicentenario de la batalla de Pichincha, la cartografía evidencia que el contorno del parque quedó configurado con un conjunto de edificios de arquitectura ecléctica y moderna que dan cuenta de dos temporalidades asociadas al parque, al tiempo que este perdía vitalidad con relación a 1922: algunas actividades como el paseo dominical, el atractivo de la fotografía, el paseo en la laguna<sup>8</sup> y el tránsito de personas fueron los más frecuentes. La presencia del hospital Eugenio Espejo y la maternidad Isidro Ayora y el edificio de la Cruz Roja en el lado este del parque atrajeron a otros servicios asociados con la salud como la clínica Santa Lucía en 1965. Entre 1965 y 1969 el municipio realizó mejoras en las vías y el mantenimiento de la laguna, y en 1969 los trabajos del paso a desnivel entre La Alameda y la Marín estaban en proceso.<sup>9</sup> En este sentido el parque deja de ser un borde de la ciudad para convertirse en un parque urbano y nodo entre la ciudad vieja y la ciudad nueva de Quito con un contenido de historia y memoria importante para la ciudad; la calle Guayaquil se convirtió en la avenida 10 de Agosto, la principal en el norte, en donde predominan edificios en altura, y como vía de conexión con el centro. De este modo la función del parque es de estancia para quienes acompañan a personas que realizan trámites en instituciones públicas y privadas del sector, de tránsito para quienes trabajaban en los edificios de los bordes; descanso y paseo para la población de los barrios: El Dorado, Itchimbía, Santa Prisca. La actividad recreativa de fin de semana fue más bien pasiva, de contemplación, de paseo en un espacio de historia.

<sup>8</sup> El lado este se encuentra un grupo de edificios de arquitectura hospitalaria o de apoyo a la salud, entre los que se pueden citar el Edificio de la Cruz Roja (1954), el edificio de la maternidad Isidro Ayora (1948) y relacionado con el parque el Hospital Eugenio Espejo (hoy centro de convenciones). En el lado norte están algunos edificios relacionados con la función judicial, notariás y registro de la propiedad que rodean al edificio del Congreso (hoy Asamblea Nacional); en el lado oeste se encuentran: la sede del Banco Central del Ecuador (1968) que ocupó el espacio dejado por el Seminario Menor, el Banco Internacional y el Archivo Nacional; en el sur el acceso a la ciudad histórica, el Filanbanco (1970), hoy Ministerio de Turismo.

<sup>9</sup> En cuatro meses terminarán obras de paso a desnivel en La Alameda. (*El Comercio*, 18 de marzo de 1969).



**Ilustración 5:** Rolf Blomberg, *Pequeña galería, parque La Alameda*, 1948, fotografía, Archivo Blomberg, Quito.

El Observatorio permaneció como un símbolo de la ciencia y referente de lo equinoccial. Aunque salió la Escuela de Bellas Artes de este lugar, los fotógrafos hicieron de éste su sitio de trabajo, asociado con la técnica y el arte. Las imágenes de 1948 muestran al fotógrafo con su cámara profesional, elegante, culto, poseedor de un saber que no estaba al alcance de todos. El motivo central de la fotografía fluctuó del interior del parque en 1930 hacía el monumento a Bolívar, utilizando a éste como telón de fondo, un souvenir y testimonio de “haber estado” en Quito.

### Parque El Ejido

Desde tiempo prehispánico la parte norte de la meseta de Quito fue un espacio en donde se formaban pequeñas lagunas por represamientos de agua de las quebradas provenientes del volcán Pichincha. En temporadas lluviosas se unían varias lagunas formando una sola que se denominó de Añaquito o Iñaquito cuya salida de agua es el río Machángara. Esta condición geológica y geográfica obligó a la circulación en dirección oeste – este, sorteando las partes inundables y cultivando las riberas cuando se reducía el espacio lagunar en su parte más baja.

Posteriormente, el topónimo “ejido” alude a una larga tradición de matriz colonial ya que una vez fundada la ciudad se dejaron espacios para pastoreo y reserva agrícola junto a la ciudad, administrados por el cabildo; en un principio se cortaron los accesos de agua de la laguna pero luego se la restableció en el mismo siglo XVI. El topónimo evoca la planicie que va desde el parque de El Ejido hasta el sector de El Inca, con una extensión de 8 kilómetros aproximadamente. Este territorio no habitado en la geografía de la meseta se presenta como un vacío en la cartografía, que es la huella de la antigua laguna, que en el tiempo dibuja una secuencia de parques: El Ejido, La Carolina, y parques menores. No está por demás decir que en la época colonial el ejido fue frecuentado para la cacería menor, un deporte difundido entre la clase noble. En el siglo XIX el ejido fue un lugar de paso para bajar a Guápulo en donde se encontraban quintas de personas pudientes de la ciudad.<sup>10</sup>

El parque de El Ejido tuvo en el costado norte el curso de la quebrada de Miraflores. En el plano de Quito de 1914<sup>11</sup> lo representa sin atributos, estrictamente como el límite norte de la ciudad, carece de diseño. En cambio, en el plano de 1922 se lo representa dividido en dos partes con diseño de jardines y el nombre de parque Centenario. En el plano de 1932 aparece el mismo diseño y el nombre de parque 24 de mayo. Sin embargo, con el tiempo los quiteños retomaron el nombre de “El Ejido”, lo que lleva a concluir que prevaleció la toponimia colonial para el parque y se reservó el topónimo de Ñaquito, deformación de Añaquito, para el sector en el que estuvo la formación lacustre con la laguna prehispánica, a la que se superpuso el espacio de pastoreo colonial.

El Ejido colonial tuvo un “aura” oscura en el imaginario urbano pues fue sitio de muertes célebres de la historia nacional: allí tuvo lugar la guerra en que murió el Virrey del Perú Blasco Núñez de Vela en 1546,<sup>12</sup> un hecho histórico con repercusiones para el Virreinato del Perú. Más tarde, en 1912, El Ejido fue el sitio en donde se inmoló a Eloy Alfaro, presidente del Ecuador de ese entonces, y su hermano Flavio Alfaro; un hecho histórico que enlutó la historia del país y modificó de algún modo la política

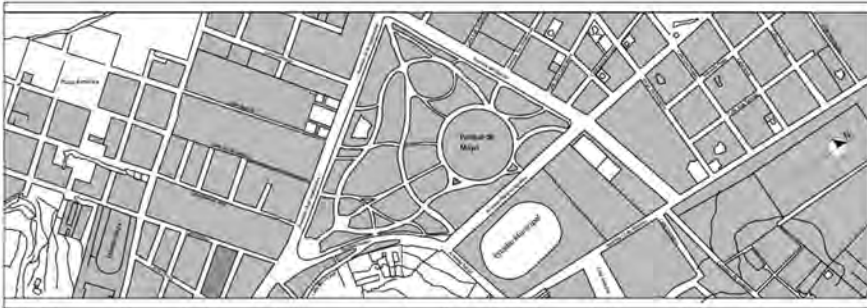
<sup>10</sup> Inés del Pino, “Espacio urbano en la historia de Quito: territorio, traza y espacios ciudadanos” (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2017). [www.unal.com](http://www.unal.com) (último acceso: 16 de marzo de 2018).

<sup>11</sup> Editado en Quito por orden del intendente general de policía, señor Antonio Gil, en escala 1:6000.

<sup>12</sup> Pilar Ponce Leiva, *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. Siglos XVI-XIX* (Quito: Abya-Yala, 1992), 117.

liberal. Otra muerte reportada en el siglo XX fue el crimen de un hombre que apareció colgado de un árbol en este parque.<sup>13</sup>

El Ejido como espacio de reserva agrícola y ganadera de la ciudad no aparece en los planos coloniales, en el de 1914 apenas se representa como el borde norte de Quito. No obstante, en 1922 se incorpora una retícula urbana que lo rodea, ésta no se consolidará sino en los años 40, con la ciudadela Mariscal Sucre, la Bonifaz Panizo, La Floresta, sector Simón Bolívar, Cristóbal Colón y Belisario Quevedo.<sup>14</sup>



**Ilustración 6:** Detalle del parque de La Alameda, *Plano de Quito*, 1932, base cartográfica del Servicio Geográfico Militar, escala 1:1.000, Museo Alberto Mena Caamaño, Quito. Reelaboración de la autora.

Con relación a la quebrada de Miraflores, el relleno fue la respuesta a una de las políticas públicas encaminadas a preservar la salud de la población ya que se las consideraba focos de infección, espacio asociado con el peligro y la inseguridad. No obstante, para los niños de ese entonces el juego de guerras y el “chapuzón” en el río de la quebrada fueron experiencias inolvidables. El relleno fue sistemático, en 1922 la quebrada de Miraflores dio paso a la construcción de la avenida Universitaria que más adelante se convierte en avenida Patria.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Consejo Nacional de Cultura, *Quito, Los cincuenta*. Luis Pacheco (Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2008), 16.

<sup>14</sup> Telmo Paz y Miño, *Cartografía quiteña* (México: IPGH, 1960), 29.

<sup>15</sup> “Informaciones: despacho municipal”, *El Comercio*, 17 de febrero de 1922: 1.

En los primeros meses de 1922 se configuró el parque. Éste fue dividido en dos partes por una calle, que en el siglo XIX fue de tierra y por la que no pasaban los carruajes por ser “tortuosa”, término utilizado para calificar el estado de la vía. Al parecer existió una construcción en este espacio destinado a una escuela militar. En enero de 1922, se separa el parque de la escuela militar y se forman dos manzanas, una de mayor y otra de menor tamaño.<sup>16</sup> En febrero se buscaron árboles para la siembra en el parque cuyo diseño estuvo a cargo de Augusto Ridder<sup>17</sup> y al finalizar este mes se tuvieron 500 árboles plantados, sobre todo variedades de coníferas introducidas al país que le dieron el aspecto de arbolada cerrada; no se mencionan trabajos de jardinería, y si los hubo no progresaron. Con el propósito de embellecer el parque se colocó una fuente denominada Fuente La insidia, en la esquina noroeste, elaborada por Antonio Salgado el 21 de enero de 1923 como regalo a la ciudad por el Centenario.

En cuanto a la escuela militar, el solar que ocupaba fue adquirido por el municipio en mayo de 1922. En medio de los árboles que comenzaban a crecer y sobre todo en la manzana más pequeña y que tuvo menos vegetación, se realizaron juegos locales, el más destacado fue el de la pelota nacional o juego de pelota.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> “El parque de El Ejido”, *El Comercio*, 12 de enero de 1922: 1.

<sup>17</sup> “Informaciones: a seleccionar plantas”, *El Comercio*, 13 de febrero de 1922: 1.

<sup>18</sup> Los implementos son: una raqueta de madera con bolas de caucho que va adherida a la mano del jugador, ésta tiene forma circular o cuadrada y pesa aproximadamente 7 kilos; se juega con una pelota de caucho que pesa un kilo aproximadamente. Para el juego se conforman dos grupos de cinco jugadores, éstos lanzan la pelota de uno a otro, el reto es no dejar caer la pelota, los jugadores que consiguen el mayor número de puntos o “chazas” ganan la partida. Los competidores provienen de equipos de diferentes barrios que se reúnan cada fin de semana; en los campeonatos se apostaba dinero, aunque hubo gente que se acercó a la cancha de tierra simplemente a mirar. En los años cincuenta se conoce el ecuavoley, similar al vóley, con 3 jugadores en cada lado de una red y una pelota de fútbol; la pelota es lanzada con las manos de uno a otro bando de la red, si la pelota se la deja caer en un lado, gana el equipo del lado contrario; los puntos los anota una persona que no participa en el juego. En este deporte también se realizaron campeonatos entre barrios y se dieron apuestas.



**Ilustración 7:** Rolf Blomberg, *Juego de pelota*, 1949, fotografía. Archivo Blomberg, Quito.

Otro juego difundido fue el de las canicas, también conocido como “la bomba”; un juego en el que los jugadores practicaban la puntería. Los componentes fueron: un conjunto de “bolas” que podían ser canicas de cristal o rulimanes de camión. Se trazaba un círculo, hundiendo un palito de madera en el suelo de tierra, de allí el nombre de “bomba”; cuando el piso era de cemento se trazaba ésta con un pedazo de ladrillo, carbón o tiza. Se disponían las bolas en el círculo y el jugador probaba su puntería lanzando una pelota desde fuera para sacar el mayor número de bolas y acumular puntos a su favor. El juego atraía a los transeúntes que detenían su paso para observar la habilidad de los jugadores (Ilustración 7).

En la parte sur de El Ejido se estableció hacia 1940 un almacén de venta y reparación de bicicletas; en ese entonces el ciclismo fue un deporte practicado por jóvenes, y también por personas que lo usaron como medio de transporte. El parque fue el espacio para aprender a montar bicicleta, probar la reparación o la colocación de accesorios y llantas de tubo. Fue un espacio de encuentro de familias, grupos de jóvenes que en el encuentro casual dialogaban sobre diferentes temas relacionados con este vehículo novedoso en ese momento; fue un espacio de encuentro social de reconocimiento colectivo que permanece hasta hoy.<sup>19</sup>

Los juegos convocan a los amigos y curiosos que alrededor de la cancha, sea de tierra o pavimento; cada grupo lleva a su “hinchada” que aviva al grupo en las competencias o campeonatos. En El Ejido subyace el sentido de lo local, lo efímero, al que se superpone el escenario de parque arbolado diseñado para la celebración del Centenario, con esculturas y una fuente en el extremo oeste. En ese entonces los juegos de la pelota y el ecuavoley eran practicados por hombres.

La década de mayor actividad de El Ejido fue probablemente entre 1930 y 1965. La antigua división del parque se convirtió en la calle conocida hoy como 6 de Diciembre. Con la construcción de la Casa de la Cultura en 1942 se dinamizó la calle y el sector con la organización de desfiles cívicos y populares, unos por iniciativa de la comunidad y otras del municipio: curso de

<sup>19</sup> Catalina Pazmiño, socia del bar Le Pierrot, en conversación con la autora sobre el tema de la avenida Amazonas y El Ejido en sus recuerdos, 28 de febrero de 2018.

inocentes el 6 de enero, desfiles de carnaval, y las fiestas de la fundación española de Quito, el 6 de diciembre. El deporte activo vio su mayor desarrollo con el Estadio Municipal establecido en 1932, conocido como “estadio del arbolito” que ocupó más de la mitad de la manzana. Su nombre popular se debe a la presencia de un árbol en su ingreso, cuya identidad no ha sido posible precisar; las respuestas difieren entre un guabo, una magnolia o un nogal.<sup>20</sup> Este sitio fue probablemente un punto de encuentro antes del partido. Allí compitieron equipos que se identifican con la ciudad como el “Deportivo Quito” y la “Liga de Quito”, “El Nacional” o el “América”, nombres que hasta hoy suenan en el mundo deportivo del fútbol.<sup>21</sup>

La construcción del Estadio y el edificio de la Casa de la Cultura no fue el impedimento para que los equipos de pelota nacional y otros juegos populares se reúnan en el espacio abierto colindante. Ambos edificios se encuentran en la manzana más pequeña. En 1951 el Estadio Municipal fue sustituido por el Estadio Olímpico Atahualpa al final del parque de La Carolina; una de las razones del traslado fue la estrechez e irregularidad del suelo y por otra la intención de prolongar el crecimiento de la ciudad en el sentido norte.<sup>22</sup>

Un día en el parque de El Ejido narrado por Rodrigo Villasís en 1970, cuando se estableció el Centro de Promoción Artística al interior del parque en 1968, con una biblioteca y un espacio para pintura: desde allí observaba a los quiteños que salían a trotar en la mañana por este parque, al mismo tiempo que los obreros regresaban a sus casas luego de cumplir su turno en la fábrica, en tanto que los estudiantes caminaban hacia las escuelas y colegios del sector; más tarde grupos de estudiantes consultaban y realizaban sus tareas en la biblioteca y otros hacían prácticas de dibujo y pintura. Al medio día llegaban las vendedoras de comida portando sus canastos y viandas con almuerzos a bajo precio, se reunían alrededor del monumento en honor de Eloy Alfaro, los comensales lo consumían de pie. Por la tarde arribaban los jugadores de la “bomba” y se ubicaban en la zona noreste del parque, hacia la avenida Patria; con sus rulimanes de acero, el juego atraía

<sup>20</sup> Francisco Ramírez, autor del libro *Árboles patrimoniales de Quito* (Quito: PPL Impresores, 2016) en conversación con la autora, 15 de enero de 2018.

<sup>21</sup> Archivo Blomberg, *Blomberg quiteño* (Quito: Imprenta Mariscal, 2010), 104.

<sup>22</sup> Paz y Miño, *Cartografía quiteña*, 52.

a curiosos y amigos. Al mismo tiempo unos niños acudían a los columpios, los vendedores de helados “popsicles” hacían sonar sus campanillas anunciando el producto. A la salida de los colegios los estudiantes aprovechaban el parque para estudiar con sus cuadernos, pasear y leer, se entretenían con otras actividades en su camino. Al final de la tarde llegaban los enamorados en busca de un lugar apropiado para su intimidad. En la noche la gente del día desaparecía y aparecían “los que quieren ocultar su amor clandestino, los que necesitan rumiarse a solas una pena y algún poeta de corazón desbaratado”<sup>23</sup> (Villasís 1988). Vale añadir que en estos años en los puestos de revistas y periódicos, y los zaguanes comerciales se alquilaban los “comics” que atrajeron a adolescentes por el contenido de las historietas ilustradas de aventuras de vaqueros y bandidos, y el héroe que no podía faltar, de procedencia mexicana.

Hacia 1970 el parque de El Ejido tuvo un cambio significativo en la arquitectura que lo rodea, pues se establecieron sobre la avenida 10 de agosto varias sedes bancarias: La Previsora en 1961 y Banco Holandés Unido en 1966; que se unieron al edificio del Seguro Social construido en la década de 1958. Otros edificios alineados sobre la avenida 10 de Agosto fueron el edificio de oficinas Benalcázar Mil construido en 1970. El lado norte del parque es quizás el de mayor relevancia con el edificio de COFIEC de 1974, el Banco Internacional de 1975, y el hotel Hilton Colón de 1965, la Corporación Financiera Nacional de 1974. La cantidad y calidad de la arquitectura moderna destinada a actividades financieras y administrativas revelan que la actividad económica de la ciudad se había desplazado hacia el norte a lo largo de las avenidas 10 de Agosto y avenida Patria. Los edificios de mayor altura fueron de 20 pisos y pasaron a ser los más altos de la ciudad. La fachada principal está directamente relacionada con el parque, un atractivo visual desde el edificio en diálogo con el parque y viceversa. En el lado norte, frente al hotel Hilton Colón se instaló un grupo de artesanos, talleristas y estudiantes de arte que vendían a los turistas sus obras o reproducciones de otras pinturas conocidas.

<sup>23</sup> Rodrigo Villasís, “Claroscuro de El Ejido”. En *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, Edgar Freire Rubio (ed.) (Quito: Abya-Yala, 1988), 328-330.

Al igual que en La Alameda, este parque se convirtió en un sitio de paso, de encuentro de familias y parejas; el comercio callejero, denominado ambulante, con puestos de juego y abastecimiento de chicha, agua, cerveza y otros de juego de baraja, bolas o ruleta.

El Ejido está relacionado con las laderas del Itchimbia, Santa Prisca y San Juan en donde se hacían las competencias de coches de madera durante las fiestas de celebración de la fundación de Quito. Esta actividad deportiva popular no se realizó en las colinas circundantes sino en las bajadas de calles y avenidas más distantes: la avenida Colón, Las Casas y La Gasca que para ese año estaban pobladas. Lo que interesa es notar que con el tiempo se componen ejes de entretenimiento: la avenida 10 de Agosto hasta la Avenida Patria y desde el borde norte de El Ejido, a lo largo de la avenida Amazonas.

La avenida Amazonas tuvo un carácter residencial entre 1920 y 1970. Desde este año se fue convirtiendo en comercial. En esta década la diversión y entretenimiento pasó a la calle.<sup>24</sup> A lo largo de la calle hubo un semáforo al final de cada cuadra. Parte del encanto del paseo y el *flirt* entre jóvenes era en el momento en que el semáforo pasaba a "rojo"; ese minuto era de tensión entre los que iban en el auto y quienes estaban en el carril adyacente, la vereda y el auto que cruza; un juego en el que el azar tuvo varios desenlaces.

Este recorrido tuvo lugar en una calle en donde se habían establecido casas de extensos jardines en donde predominó la propiedad de una manzana antes que la manzana con varios predios que la comparten. Para 1970 apareció el primer supermercado, bares y sitios de helados que formaron parte de un nuevo tipo de entretenimiento en el espacio público, en el eje de la ciudad antigua, La Alameda, El Ejido y la avenida Amazonas (Ilustración 8).

<sup>24</sup> El paseo en auto, que el humor quiteño lo denominó "tontódromo" porque era un recorrido de ida y vuelta por dos calles paralelas, una de ellas la avenida Amazonas, durante algunas horas durante el fin de semana; el objetivo de los jóvenes era "mostrarse" y ser visto en su auto por otros que iban a pie o en otros autos.



**Ilustración 8:** Rolf Blomberg. *Vista aérea de los parques El Ejido y La Alameda*, 1962. Archivo Blomberg, Quito.

### Intersecciones

Con relación al medio natural, el territorio, el parque y la ciudad se puede decir que en el periodo moderno la montaña, el volcán y sus valores ancestrales pasan a segundo plano a pesar de su presencia dominante en el territorio y el paisaje; la configuración compleja de la geografía de Quito dio lugar a dos espacios diferenciados por la topografía: el parque de La Alameda en una de las cimas del Itchimbia, y el parque de El Ejido en la parte baja, en una zona inundable y con una quebrada que con el tiempo se convirtió en el referente para su delimitación definitiva. La topografía permite diferenciar lugares entre lo alto y lo bajo en la meseta de Quito, esta localización espacial y altitudinal involucra una jerarquía, unos atributos que vienen de la historia y la geología, un modo de estar en el territorio y experimentar la ciudad.

La quebrada fue rellenada con el respaldo de políticas públicas relacionadas con la higiene y la aplicación de una tecnología asociada al poder y a la implantación de un tipo diferente de ciudad, lo que posibilitó el cambio; una a una se las rellenó sistemáticamente.

Detrás de este discurso político el espacio del ejido colonial se puso a la venta con precios en ascenso y una propaganda atractiva: el vivir fuera de la ciudad con las comodidades de ésta y al mismo tiempo cerca del lugar de trabajo, un mejor clima y estatus social; la venta de suelo buscaba lucro por ser urbano y escaso, es decir, la ciudad se convirtió en una mercancía.

Otro efecto por destacar con el relleno de las quebradas es el cambio en la dirección predominante de circulación ya que cuando fue ejido los recorridos fueron a pie y de oeste a este sorteando los espacios lagunares; con el relleno, la circulación prioritaria cambió dando prioridad al eje norte – sur, la conformación de una ciudad lineal que tiene cerros al este y oeste, una longitud de ejidos de 60 kilómetros por cinco de ancho en promedio. El relleno eliminó formas de juego y entretenimiento en el agua y las laderas, la pérdida de valores ambientales de la flora y la fauna local.

La forma de los parques de La Alameda y El Ejido no se insertan en el patrón de la cuadrícula por razones topográficas desde su creación, por lo tanto, no representan propuestas de un nuevo orden como sucede con la apertura de diagonales en algunas ciudades modernas latinoamericanas, y tampoco son el resultado de adaptación de la plaza al uso de parque.

Al término de 1970 los parques de La Alameda y el Ejido formaron dos vacíos no edificados en el plano de Quito, el primero por ser un espacio inundable, de disputa entre nativos y el cabildo por estar en el ingreso más importante de la ciudad. Con la expansión urbana el espacio de la ladera norte de La Alameda se redujo por la lotización y venta de predios que inicialmente pertenecieron al cabildo y luego al municipio, disminuyendo por consiguiente, el espacio del parque. El parque de El Ejido fue un espacio inundable del ejido colonial, éste redujo también su área inicial de manera significativa al convertirse en parque con la construcción del Estadio Municipal y la Casa de la Cultura en la parte este. El ensanche de vías también fue en detrimento de su área inicial; esto confirma que en ese momento el espacio de los parques fueron espacios residuales y de poco atractivo para la explotación inmobiliaria. El interés se desplazó hacia los espacios circundantes dejando al parque como un atractivo visual para los edificios del perímetro.

La conformación de dos parques alineados da lugar a un eje de espacios públicos de recreación popular, localizados en la parte alta (La Alameda) y en la más baja de la topografía (El Ejido), siguiendo el trazado y dirección de antiguos caminos hacia el norte. La secuencia de espacios públicos en la década de 1970 propone la conformación de un eje que nace en la plaza de Santo Domingo, al pie del Panecillo, al sur del centro histórico, continúa por la calle Guayaquil, la Avenida 10 de Agosto que pasa junto a La Alameda, continúa por el parque de El Ejido y desde la mitad del lado norte de este último parque toma la avenida Amazonas hasta la calle Colón. Más tarde se incorporará en este recorrido el parque de La Carolina de características similares a los descritos.

Hasta 1970, El Ejido y La Alameda fueron los espacios tradicionales de entretenimiento diurno de la ciudad. Hitos construidos de referencia para el transeúnte; espacios de estancia en los fines de semana: La Alameda para paseo por espacios de ciencia y entretenimiento en la laguna, el jardín y los sitios de fotografía y eventos, en tanto que El Ejido se caracterizó por la práctica de juegos populares y deportes tanto en el Estadio Municipal como en los espacios de parque. En la noche este convirtió su potencial positivo en negativo: espacio oscuro e inseguro, lo que hizo que se lo abandonase apenas oscurecía.

La Alameda representa la relación del país con el mundo, es un espacio que junto con el parque de la Independencia evocan los principios de la Ilustración y lo equinoccial en el territorio. En 1922 La Alameda mostró las huellas del uso y modos de entretenimiento anteriores a esta generación, un micro mundo aprovechado por una elite culta que prefería el paseo al deporte; el paseo en un lugar de historia y ciencia; la laguna y el jardín botánico y sobre todo el observatorio astronómico fortalecen la noción del ocio en tiempo moderno, el conocimiento ilustrado como imagen de la nación; el arte y la ciencia asociadas con lo culto. El Ejido moderno representó la relación social y espacial con lo local, lo propio; mientras que el ejido prehispánico fue un espacio comunitario y de identidad; allí se expresó durante la colonia lo rural, opuesto a lo urbano, las actividades de entretenimiento y ocio se expresaron en la cacería, pero también en la contemplación desde los "miradores de pobres". Al pasar de rural a urbano se recorta significativamente para ceder al parque la parte menos atractiva para la construcción.

---

La Alameda es un topónimo que viene de Europa y se identificó con espacios para paseo, al trasladarse a Quito. La Alameda tiene, a diferencia de las alamedas de otros países, el Observatorio Astronómico y flora nativa, que junto con la flora importada formaron una identidad propia. El Ejido, en su denominación incorpora la huella del espacio destinado a ejido colonial y al espacio lagunar ancestral. El cambio del topónimo "ejido" a parque de Mayo o Centenario no trascendieron, señal de que el de "ejido" gozaba de reconocimiento generalizado y estaba enraizado en el inconsciente colectivo.

Cuando el grupo social que frecuentó La Alameda lo deja, tiene otro interés y otras alternativas de entretenimiento: la radio, el periódico, el cine, el paseo en auto, mientras que en el Ejido, un grupo de personas de los barrios colindantes practican los deportes locales, fortalecen su identidad y reconocimiento como comunidad mientras pudieron ocupar ese espacio.

Las fachadas de los parques reúnen arquitectura de diferentes temporalidades que evidencian la transformación en el periodo de 1930 al presente. La Alameda reúne arquitectura de periodos anteriores en la línea del eclecticismo, alternada con ejemplos de arquitectura moderna; El Ejido tiene en sus bordes sobre todo la arquitectura moderna que se apropia de estos con importantes funciones administrativas, comerciales y bancarias; la arquitectura pasa de horizontal a vertical, el parque está en el fondo de las ventanas de los edificios en altura, un atractivo que valoriza al edificio, mientras que desde abajo y desde fuera, los edificios en altura cierran la visual del parque y lo delimitan.

Una parte de los edificios alineados junto a los dos parques analizados corresponden a arquitectura pública, edificios bancarios, otros destinados a la salud, oficinas, dando a entender que entre 1930 y 1970 el centro administrativo y financiero se trasladó del centro a los alrededores de los parques descritos. Desde ese momento los espacios públicos perdieron su vitalidad para convertirse en espacios de circulación, estancia corta, actividades asociadas o dependientes de las funciones administrativas del sector. La actividad recreativa se mantuvo vigente durante el fin de semana.

Huellas presentes en los parques estudiados hasta 1950 fueron: en La Alameda, el sitio de la picota, símbolo de la justicia, que fue retirada y hoy se encuentra en el interior del Museo Alberto Mena Caamaño; el espacio dejado por la picota, en lo alto de la colina, fue con el tiempo el lugar destinado al edificio del Congreso Nacional, construido en la década de 1960 para la XI Conferencia de Cancilleres, un espacio de poder desde donde se imparte la justicia. Otra huella es la laguna natural de La Alameda que se convirtió con el tiempo en laguna artificial para convertirse en uno de los mayores atractivos del parque de uso colectivo, paseo en bote, una nueva manera de disfrutar el tiempo libre, un espacio de libertad, seguridad. El parque estaba junto a caminos antiguos que se renuevan, amplían y se los dota de un servicio moderno de transporte: el tranvía y los autobuses que facilitaron el acceso al parque.

Una huella presente en El Ejido: la tapia que dividió la manzana se convirtió en calle; la quebrada se transformó en avenida y la humedad del suelo hizo posible la conservación de especies sembradas en 1922 para la celebración del Centenario. La renovación de este espacio y la imagen de parque moderno mantuvo el signo negativo dejado por las muertes célebres registradas por la historia.

En 1930 el tiempo de entretenimiento pasó a las salas de cine, que dependiendo de la circunstancia, podría ser mirado en una sala cerrada con una pantalla o mediante proyecciones al aire libre para el barrio, vsobre una pared blanca que hizo de telón de fondo, si no era posible, se colgaba una sábana que cumplió la misma función, es decir, una convivencia de tradición y modernidad.

Hacia 1970 una transformación en la manera de disfrutar el tiempo libre se proyectó en el espacio urbano con la toma de la calle como espacio de entretenimiento, ya sea en auto o a pie, el paseo por la calle con la idea de mirar y ser visto; las peñas, los bares, entre otros, suponen también espacios de entretenimiento y de consumo en tiempo moderno. En este orden, el disfrute del tiempo libre pasa del espacio abierto al espacio cerrado, privado y tiene costo. De esta manera, el entretenimiento moderno y tiempo de ocio se convierten poco a poco en espacios condicionados por el consumo y el precio, a diferencia del entretenimiento y uso del tiempo libre anterior, que no puso más condiciones que el mirar, pasear, jugar, contemplar.

---

- Andrade Marín, Luciano. "Cómo fue creada la antiquísima Alameda". En *La lagartija que abrió la calle Mejía*, Quito: TRAMA, 2003, 73-76.
- \_\_\_\_\_. "Los jardines botánicos de La Alameda en Quito". En *La lagartija que abrió la calle Mejía*. Quito: FONSA, 2003, 85-87.
- Archivo Blomberg. *Blomberg quiteño*. Quito: Imprenta Mariscal, 2010.
- Borja, Jordi. *Revolución urbana y derechos ciudadanos*. Madrid: Alianza, 2013.
- Carrión, Fernando. "Renovación urbana y proyecto nacional". En Fernando Carrión y Lisa Hanley *Regeneración y revitalización urbana en las Américas: hacia un estado estable*. Quito: FLACSO, 2005, 13-27.
- El Comercio. "El parque de El Ejido". 12 de enero de 1922: 1.
- \_\_\_\_\_. "En cuatro meses terminarán obras de paso a desnivel en La Alameda". 18 de marzo de 1969: 13.
- \_\_\_\_\_. "Informaciones: a seleccionar plantas". 13 de febrero de 1922: 1.
- \_\_\_\_\_. "Informaciones: despacho municipal". 17 de febrero de 1922: 1.
- Consejo Nacional de Cultura. *Quito, Los cincuenta. Luis Pacheco*. Quito: Consejo Nacional de Cultura, 2008.
- Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, Junta de Andalucía. *Guía de arquitectura de Quito*. Sevilla: Junta de Andalucía, 2004.
- Ortiz Crespo, Alfonso et al. *Guía de arquitectura de Quito*. Sevilla: Junta de Andalucía / Municipio de Quito, 2004.
- Paz y Miño L., Telmo. *Cartografía quiteña*. México: IPGH, 1960.
- Del Pino, Inés. Inés del Pino, "Espacio urbano en la historia de Quito: territorio, traza y espacios ciudadanos" (tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá, 2017). [www.unal.com](http://www.unal.com) (último acceso: 16 de marzo de 2018).
- Ponce Leiva, Pilar. *Relaciones histórico-geográficas de la Audiencia de Quito. Siglos XVI-XIX*. Quito: Abya-Yala, 1992.
- Villasís, Rodrigo. "Claroscuro de El Ejido". En Edgar Freire Rubio. *Quito, tradiciones, testimonio y nostalgia*, Quito: Abya-Yala, 1988, 328-330.

**Sección 3:  
Artistas  
vernaculares y  
cosmopolitas**

**Discursos de  
una modernidad  
excluyente:  
academia y  
género en  
Cuenca, 1890-1950**

---

Macarena Montes Sánchez

---

### **Macarena Montes Sánchez**

Universidad de Cuenca, Ecuador

Nacida en Sevilla, España; su labor docente la desarrolla en la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca, desde 2011. Es licenciada en Humanidades con el itinerario de patrimonio cultural, máster universitario en Arte, Museos y Gestión del patrimonio histórico y doctora en historia del arte y gestión cultural en el mundo hispánico (2017) con una tesis doctoral sobre la cultura visual en Cuenca en el periodo de 1890-1950 con perspectiva de género, por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

Investigadora e historiadora del arte. Su línea de investigación principal se centra en el papel de la mujer, la producción y la promoción artística en la región andina. Ha impartido conferencias a nivel nacional e internacional y ha publicado en el *Boletín de la Academia Nacional de Historia* el ensayo: "La participación de la mujer en el patrimonio artístico de Cuenca a fines de la Colonia" y en revistas indexadas; su último artículo se titula "Acompañó a usted en el sentimiento. El valor patrimonial de las invitaciones funerarias de comienzos del siglo XX".

Email: [macarena.montes@ucuenca.edu.ec](mailto:macarena.montes@ucuenca.edu.ec)

---

## RESUMEN

**L**a Escuela de Pintura de Cuenca, impulsada por las elites regionales y las políticas estatales en nombre del progreso y desarrollo, promovió y acrecentó el patrimonio artístico desde 1892 hasta finalizada la primera mitad del siglo XX, en un ambiente de resistencias y transformaciones. Una reflexión en torno a las dinámicas culturales de estas instituciones desde una perspectiva de género, posibilita visibilizar la forma proactiva y cotidiana en la que participaron las mujeres en la producción artística de la región y comprender las limitaciones que condicionaron su profesionalización.

**Palabras clave:** academia, género, historiografía, pintura, Cuenca, Escuela de Pintura de Cuenca

---

*Sean, pues, las mujeres, que no son  
en el conocimiento inferiores a los hombres:  
con eso entrarán confiadamente a rebatir  
sus sofismas, donde se disfrazan  
con capa de razón las sinrazones*

Benito Jerónimo Feijoo (1726)

Este ensayo trata de analizar la dinámica histórica y el contexto cultural de la región sierra sur ecuatoriana durante la última década del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX. Reúne y entrelaza dos investigaciones, una enfocada en recopilar los antecedentes de la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y otra comprometida con una línea de investigación permanente que integra la historia del arte a la historia de mujeres.

El objeto de estas reflexiones en torno a la cultura visual en Cuenca con perspectiva de género es repensar la historia de las mujeres y la educación artística, y contribuir con un enfoque crítico, nuevas fuentes documentales que interpreten los discursos de una modernidad mayoritariamente excluyente.

Investigadoras pioneras en la historia de género como Michelle Perrot<sup>1</sup> y Linda Nochlin<sup>2</sup>, en el campo específico de la historia del arte, advertían sobre la ausencia en los textos de historia de las mujeres desde un análisis de las limitaciones, las representaciones y los discursos. Además, hacían relación a la dificultad de ejecutar este tipo de investigaciones por la falta de testimonios de mujeres y la carencia de fuentes y datos. Sin embargo, no son pocos, los discursos de los hombres que hacen referencia a ellas.

En la historiografía del arte cuencano ha perdurado un marcado androcentrismo donde las grandes ausentes como sujetos desde la producción artística son las mujeres, relegadas, en la mayoría de estudios, a una posición subordinada. Sirva un ejemplo para ilustrar lo que menciono. En un estudio relativamente reciente financiado por una entidad pública cuencana, en uno de sus

<sup>1</sup> Véase Michelle Perrot, "Las mujeres y los silencios de la historia". En *Por qué recordar*, François Barret- Ducrocq (ed.) (Barcelona: Talleres Gráficos Soler, 1999), 55.

<sup>2</sup> Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?". En *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones (ed.) (Londres: Ed. Routledge, 2003), 229.

cuadernos didácticos dedicados al arte en la época republicana, de las 49 biografías sobre artistas, solo una, corresponde a una mujer. Además, cuando se describe la vida y obra de escultores como Daniel Alvarado, se hace referencia a su mujer Luz Sempertegui como una mujer muy abnegada en el hogar y gran colaboradora de su esposo, describiéndole así, como una subalterna.<sup>3</sup>

Afortunadamente, van en aumento los estudios y la historiografía sobre las mujeres en Ecuador, desde las biografías de educadoras, heroínas, o santas, hasta los estudios de las minorías, pulperas o indias gateras que integran el circuito mercantil. En el terreno de las artes, las investigaciones sobre la mujer desde el punto de vista de su representación, como creadora o promotora de la obra artística, también va en crecimiento, pero queda aún mucho camino por recorrer.

Con estos antecedentes y dado que la sociedad afianza la categoría de género a través de las políticas en torno a la educación, es nuestra intención centrar el estudio en la Escuela de Pintura de Cuenca gestionada por la Corporación municipal en la década de 1890, como parte de la Escuela de Artes y Oficios que se proyecta para la ciudad amparada por la institución universitaria a partir de los primeros años del siglo XX y sustentada en las ideas de progreso, modernidad y desarrollo.

### **Mujer, educación y arte**

La ausencia de mujeres artistas en la historiografía del arte "universal", latinoamericano y ecuatoriano es una realidad. La actitud de las academias frente a la participación de las mujeres, fue, desde su fundación, como afirma Patricia Mayayo<sup>4</sup>, contradictoria y ambigua. El ingreso a estas instituciones podía ser negado, estar circunscrito a un determinado número de alumnas o clasificada por el tipo de aprendizaje según el sexo. Por otra parte, estas mujeres artistas no gozaron de los mismos privilegios que sus compañeros varones; por ejemplo, no podían acceder a becas ni a premios artísticos, ni participar en grandes salones. Tampoco podían entrar a las clases de dibujo al desnudo, ni dictar clases.

<sup>3</sup> VV.AA, *Pintura cuencana: época republicana* (Cuenca: Bienal de Cuenca, 2009), 11.

<sup>4</sup> Patricia Mayayo Bost, *Historias de mujeres, historias del arte*, 4ta. ed. (Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2011), 34.

En Inglaterra gracias al mecenazgo de Jorge III, se funda en 1768 la Royal Academy de Londres con cuarenta académicos. En la presidencia de Joshua Reynolds, retratista, el ingreso a la misma implicaba un gran logro social por parte del artista. La dirección de la academia pretendió crear una gran escuela de pintores dedicados a temas historicistas. En su fundación participaron dos mujeres Angélica Kauffmann y Mary Moser. Aunque aceptaron a mujeres desde su fundación, existieron limitaciones para el desenvolvimiento de la enseñanza. No podían asistir a las clases de dibujo al natural como lo muestra el cuadro de Johann Zoffany en el que quiso retratar a todos los académicos. Podemos observar (Ilustración 1) que en un ambiente de discusión y buen humor entre hombres, a estas dos académicas se las representa en el margen izquierdo a modo de relieves, como objetos, ya que no podían estar presentes frente a los modelos masculinos. Por lo tanto, la igualdad en el ingreso no era real, ya que, además, tenían vedada la enseñanza gratuita.



**Ilustración 1:** Johann Joseph Zoffany. *The Academicians of the Royal Academy*, 1772, óleo/lienzo, 101x147cm., The Royal Collection, Londres.

Hasta 1886, la Academia de San Carlos en México —en estos años bautizada como Escuela Nacional de Bellas Artes— no aceptaba el ingreso de señoritas.<sup>5</sup> Algunas de estas primeras alumnas matriculadas exhibieron sus obras en exposiciones e incluso gozaron de una pensión pero no alcanzaron la profesionalización

<sup>5</sup> Véase Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910* (México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009), 128.

y su ejercicio supuso el manejo de géneros “menores”: bodegón, retrato familiar y paisaje (Ilustración 2).

Al iniciarse el siglo XX, aumentó notablemente el ingreso de mujeres a las academias de arte. La Escuela Nacional de Bellas Artes de Quito, dividía su plan de estudios entre sección elemental, media y superior, y aceptaba a mujeres de manera restringida:

Sección superior: pintura al óleo, escultura con modelo vivo, dibujo topográfico y arquitectónico y estudio de los órdenes y estilos en arquitectura. Las clases estarán siempre separadas entre hombres y mujeres, exceptuando las señoritas que pertenecían a la clase superior y quisieran asistir a los cursos de dibujo con modelo vivo, éstas podían concurrir a este género junto a los hombres.<sup>6</sup>

No obstante, esta apertura parcial fue conflictiva ya que la mujer en la academia tuvo que debatirse entre el ejercicio de una profesión libre y los convencionalismos y prejuicios de la sociedad ecuatoriana. Es necesario recalcar que los roles e identidades de género fueron construcciones sociales basadas en la reproducción de las jerarquías sociales. Hay que entender y analizar a las mujeres desde su contexto particular; no era lo mismo el de las promotoras o pintoras religiosas cuencanas de comienzos del siglo XX, que el de las mujeres de clase media y clase alta que accedían a la Escuela de Pintura en Cuenca desde 1892 para completar una educación “refinada”.



<sup>6</sup> “Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1906”, *Registro oficial* No. 105, 831.

**Ilustración 2.** Autor no identificado, [*Retrato de monjas pintoras*], c.1910. Fondo fotográfico Museo Pumapungo, Cuenca.

Una de las causas por las que las mujeres han ocupado una posición subordinada en la sociedad, y esto se ha ido perpetuando con el tiempo, tiene que ver con las políticas educativas. Recordemos que existía el argumento masculino de la inferioridad intelectual de ellas, cosa que hubo que superar. A partir de ese momento se fueron conformando los estereotipos con dos modelos educativos, uno para hombres y otro para mujeres. Por ejemplo, en la Ley de Instrucción Pública de 1891, revisada por el cuencano Honorato Vázquez, en su capítulo 3, artículo 65, en el plan curricular de los colegios de niñas, se indica que:

En estos Colegios, además de perfeccionar a las niñas en los ramos de Instrucción Primaria, se les darán nociones más extensas de Religión y Moral, de Aritmética, Geografía e Historia Sagrada y Profana, y se les enseñará dibujo, música vocal e instrumental, las labores propias de su sexo, la Economía Doméstica, y donde fuere posible, alguna o algunas de las lenguas vivas.<sup>7</sup>

Visiblemente se trataba de una formación vinculada con el hogar y conforme a la doctrina católica y la instrucción moral.

También, en esta misma *Ley de instrucción pública concordada y puesta al corriente de la legislación actual*, se insiste en la necesidad que se establezca, en referencia a la de 1888, las escuelas de artes y oficios, una en Cuenca, y otra en Riobamba, bajo la inspección de la municipalidad y la dirección de los padres salesianos.

### **La creación y desarrollo de la Escuela de Pintura de Cuenca**

La fundación de la Escuela de Pintura forma parte del programa de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad de Cuenca promovida desde 1888 por el decreto señalado y gestionada por el concejo municipal de Cuenca. Esta institución justifica la implementación de este taller considerando tres aspectos fundamentales: el primer argumento que se esgrimía era la “absoluta carencia de un buen taller de pintura donde cultivar el gusto a los jóvenes

<sup>7</sup> Honorato Vázquez (ed.), *Ley de Instrucción Pública: concordada y puesta al corriente de la legislación actual* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1891). En este mismo texto, se le adjudica a la Corporación Universitaria de Cuenca – actual Universidad de Cuenca – un lote de mil hectáreas de terrenos baldíos en un sitio denominado Amaluza, perteneciente a los territorios orientales de la provincia del Azuay.

que se sientan con aptitudes para el ejercicio de un arte tan útil como bella”<sup>8</sup>. El segundo aspecto radicaba en que la dirección del establecimiento de pintura no podía confiarse sino a un profesor europeo, único capaz de fundar lo que propiamente se llama una escuela de pintura<sup>9</sup>, y la tercera disposición, era que con el taller de pintura se daría inicio a la enseñanza técnica del programa de la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad impulsada desde el Estado hacía ya tres años.

<sup>8</sup> Concejo municipal del cantón Cuenca, “Informe para la creación de la Escuela de Pintura”, Cuenca, abril de 1891, Archivo Nacional de Historia, Núcleo Azuay, AN-H/C, fondo Gobierno-Administración, caja 3547, f.7.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 7.

<sup>10</sup> La Casa de la Temperancia fue construida en 1876 y su función principal fue la de erradicar los altos niveles de alcoholismo en la sociedad cuencana. Las personas ingresaban a rehabilitación tras la aprobación del cabildo que tenía la potestad de incidir sobre su rehabilitación. Para estas fechas, la media mensual de ebrios existentes rondaba la docena y el gasto anual ascendía a 107 602 sucses. Además, se argumentaba que no se había podido recoger más borrachos por la estrechez del local, las malas condiciones y la carencia de fondos ya que se estaba construyendo el local comprado por la Conferencia San Vicente de Paúl en la esquina de la plaza de San Sebastián. La obra comenzó el 1 de agosto de 1891.

<sup>11</sup> “Oficio de la Presidencia del I.C. Municipal del Cantón Cuenca al H. Sor Ministro de Beneficencia”, *La Gaceta Cuencana*, 28 de febrero de 1891. Para estas fechas, la media de ebrios existentes mensuales rondaba la docena según informe de Mariano Abad Estrella, director del establecimiento y el gasto anual ascendía a 107602 sucses. Además, se argumentaba que no se había podido recoger más ebrios por la estrechez del local y las malas condiciones y porque los fondos no alcanzaban ya que se estaba construyendo el local comprado por la Conferencia San Vicente de Paúl en la esquina de la plaza de San Sebastián, comenzada la obra el 1 de agosto de 1891.

Alrededor de la ejecución y planificación de la Escuela de Artes y Oficios surgieron tres debates: uno relativo a la ubicación, otro a la presencia de los padres salesianos y, el último, en torno al rol de las mujeres dentro de las clases de pintura. El de la ubicación comenzó el 7 de febrero de 1891 cuando el Ministro de beneficencia sugiere al Concejo municipal cuencano que la Escuela de Artes y Oficios funcione en dicho local junto a la Casa de la Temperancia<sup>10</sup>; de esta manera, podrían llegar a rehabilitarse los alcohólicos al estar en contacto con las labores establecidas en la institución, como el taller de pintura. La Corporación municipal representada por Juan Bautista Vázquez, jefe político del cantón, arguye lo contrario:

No parece conveniente refundir en un solo establecimiento la Escuela de Artes y Oficios y la Casa de la Temperancia, por más que algunos reclusos en ésta tengan la facilidad de moralizarse de la otra, por medio del trabajo; porque, debiendo formarse en dicha escuela, desde la niñez, alumnos que sean ejemplares en su moralidad, careciendo si fuere posible, aun de noticias concernientes a ciertas vergonzosas plagas sociales, como la de la embriaguez, sería imprudente, y quizá pernicioso, mantener a dichos alumnos en diario contacto con personas ya corrompidas, a quienes sólo por la fuerza, ha podido obligarse a vivir racional y cristianamente.<sup>11</sup>

Todo parece indicar que esta propuesta no es acogida por la municipalidad porque, casi un año más tarde, el 19 de enero de 1892, a un mes de lo que se estimaba llegaría Tomás Povedano a la ciudad, la presidencia del municipio cuencano, transcribiendo un oficio del subdirector de estudios, envía una carta al gobernador

de la provincia poniendo en su conocimiento que el subdirector de estudios (Juan Bautista Vázquez) no encuentra otro local más cómodo que los altos de la Casa de gobierno, que ocupa la Corte Superior y las Judicaturas de Letras, puesto que el primero, debía trasladarse muy pronto a la nueva Casa de gobierno que fue del señor Salvador Ordoñez. El municipio aprovecha esta situación para solicitar al gobernador la donación del inmueble que iba a ocupar la Escuela de Pintura. Todo parece indicar que el departamento al que se hace referencia y dónde finalmente se impartían las enseñanzas, era la antigua casa del obispo Toral, donde compartían el local con el cuartel de la policía, en plena plaza mayor.

Pero el funcionamiento de la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca, suscitó un pleito más complejo. El interés de los salesianos de gestionar los vicariatos apostólicos del Oriente dilató el proceso de funcionamiento. En la presidencia de Luis Cordero se crearon cuatro nuevos vicariatos: Napo, Macas y Canelos, Zamora, Méndez y Gualaquiza. Estos se repartieron, por decreto del papa León XIII, entre las distintas órdenes: jesuitas, dominicos y franciscanos respectivamente para las tres primeras y para los salesianos, el suroeste ecuatoriano que limitaba con la provincia del Azuay, el territorio de Méndez y de Gualaquiza. Los salesianos impusieron como requisito para comenzar a dirigir la Escuela de Artes y Oficios de Cuenca y asumir, ya en la práctica, el vicariato apostólico de esta región oriental.

Con anticipación al posicionamiento de los salesianos, Honorato Vázquez ya había impulsado las clases de pintura lanzando un concurso con el fin de contratar a un profesor europeo. Lo ganó Tomás Povedano de Arcos, artista cordobés, de Lucena, que trabajaba en Sevilla con su estudio en la plaza de la Gavidia<sup>12</sup> y quien viene desde esa ciudad, con escala en París, donde realizó la compra de varios útiles y libros, entre ellos, un ejemplar de la obra *Anatomía artística* en la librería Hachette et Compagnie de París.<sup>13</sup>

En el marco de las celebraciones por el IV Centenario del Descubrimiento de América, con el afán de restablecer lazos con España “y para que los azuayos de 1992, puedan conocer cómo

<sup>12</sup> *Guía de Sevilla y su provincia*, 1891, 560. En esta guía se anuncia como artista pintor desde 1874.

Veáse: <http://hemeroteca-digital.bne.es/issue.vm?id=0004554284&page=560&search=gu%C3%ADa+de+sevilla+y+su+provincia++Tom%C3%A1s+Povedano+de+Arcos&lang=es>

<sup>13</sup> Subdirector de estudios del Azuay, “Oficio comunicando el detalle de la cuenta del señor Povedano”, Cuenca, diciembre de 1892, ANH/C, fondo *Gobierno-Administración*, caja 34948, f.2. Los recibos ocasionados por los gastos de viaje del artista, según informe emitido del Ministerio del interior a la municipalidad de Cuenca, ascendían a 9.867 pesetas, de las cuales había que deducir 8.550 que el cónsul en París había remitido al señor Bravo Liñán, cónsul general de Sevilla. Además, 431 pesetas que tuvieron que ser devueltas por el librero Eugenio Torres al erario ecuatoriano por unos libros comprados por Povedano para las clases de pintura sin haber comunicado a las autoridades con la debida anticipación, según el informe del ministerio. Subdirector de estudios del Azuay, “Oficio comunicando el detalle de la cuenta del Señor Povedano”, Cuenca, 20 de julio de 1892, ANH/C, fondo *Gobierno-Administración*, caja 34940, f.2.

sus ascendientes de 1892 honraron la memoria de Colón<sup>14</sup>, se inaugura un 12 de octubre la Escuela de Pintura de Cuenca. En el diario oficial, según el informe del Ministro de instrucción pública, Carlos Pérez Quiñonez, a los pocos meses de inaugurada, se define como un logro la apertura de la Escuela de Pintura de Cuenca con “el notable artista español don Tomás Povedano y de Arcos, quien, con la caballerosidad propia de los hidalgos castellanos, hace que su señora esposa presida las lecciones que da a las señoritas”<sup>15</sup>, por lo que deducimos que las clases eran en horario separado para hombres y mujeres. Además, en el informe se resalta las clases de litografía, bajo la dirección del profesor austriaco José Kern que ya contaba con sesenta y ocho discípulos y todos los aparatos y útiles necesarios.

La metodología acordada por el artista para el plan de estudios determinaba la implementación de las materias de geometría, perspectiva y anatomía artística, por lo que el artista proporcionaría las lecciones de osteología<sup>16</sup>, en el primer año, y las lecciones de miología<sup>17</sup>, en los siguientes dos años, promovidos por los catecismos de la pintura academicista.

El número de alumnos había fluctuado desde el inicio del año escolar hasta su conclusión. En octubre, el número de matrículas era de 56 para el género masculino y, en julio, descendió a menos de la mitad, 26; al contrario, el número de alumnas que en octubre era de 49 y, en julio, de 82, casi se había duplicado.<sup>18</sup>

Las mujeres podían acceder a la academia bajo el argumento de una supuesta sensibilidad artística, ya que ésta estaba asociada al mundo de la mujer. En su discurso por la exposición realizada con motivo de la finalización del año escolar, Tomás Povedano hace la siguiente afirmación:

Terminado cuanto a la memoria se refiere, debo exponer, señores, a vuestra consideración que, no siendo fácil repetir este acto, juzgué oportuno llevarlo a efecto en general y dándoles la preferencia a mis alumnas por respeto a su sexo, por su mayor constancia en el trabajo, y con el fin de abrirles las puertas a estas fiestas de la inteligencia para

<sup>14</sup> *La Unión Literaria* No. 5 (1893): 1.

<sup>15</sup> Carlos Pérez Quiñones. *Informe del Ministro de Instrucción Pública al Excmo Sr. Presidente de la República* (Quito: Imprenta del Gobierno, 1893), 12. Tomás Povedano viajó a Cuenca con su familia; su primera esposa se llamó Carolina Amores, con la que concibió dos hijos, Diego y María de la Cinta. Fue bibliotecaria de la Sociedad Teosófica fundada por el artista en San José de Costa Rica.

<sup>16</sup> Rama de la anatomía descriptiva que trata del estudio científico del sistema óseo en general y de los huesos que lo conforman.

<sup>17</sup> Estudio del sistema muscular, incluido el estudio de la estructura, función y enfermedades de los músculos.

<sup>18</sup> Entre los nombres de las discípulas destaca los de Leopoldina y Florencia Carballo, Mercedes Beltrán, Carmen y Lucrecia Camacho, Dolores Díaz y Victoria León Bravo, Regina Martínez, Amalia Palacios, Antonia Mosquera, Dolores Arizaga, Lucrecia Camacho, Rosa Elena Salcedo, Mercedes Andrade, Aurelia Aguirre, Alejandrina García, Delfina Hinostrosa, Deifilia Mera y Mercedes Cueva y, entre los nombres de sus discípulos, se señalaron como los más aventajados a Rafael Peñaherrera, Vicente Moscoso, Miguel Gordillo, Abraham Sarmiento y Filóromo Idrovo. También se menciona la importancia del conserje Daniel Mosquera, quien en sus momentos libres se dedicaba al aprendizaje de la pintura. (“La Escuela de Pintura de Cuenca”, *La Unión Literaria* No.5 [1893]: 7).

ellas cerradas por costumbres (cuyos móviles respeto) pero que a todas luces se oponen al progreso a que con tan justos títulos debe aspirar la culta capital del Azuay.<sup>19</sup>

Se suma a las palabras anteriores Alberto Muñoz Vernaza, delegado por la Corporación Universitaria, político, diplomático y militar:

No es el tipo del siglo XIX; y de ahí que este examen artístico sea doblemente satisfactorio para nosotros: de hoy en más, nuestras bellas compatriotas tendrán a su alcance, no solamente la música, el canto, el bordado, sino también el difícil y bellísimo arte pictórico. Más que los rubíes y topacios lucirán en sus delicadas manos el pincel en cuyo extremo fulgure la gota temblorosa con que vayan a encarnar o dar vida sobre el lienzo al perfilado rostro del padre, del esposo o del hijo.<sup>20</sup>

La “felicidad doméstica” depende del cultivo de la mujer se reitera:

Cada época histórica tiene sus necesidades o sus exigencias características. Los refinamientos del lujo y el desarrollo un tanto exagerado del sentido estético, hace que se considere acabada la educación de la mujer, sino es con la enseñanza de alguna de las bellas artes. La sociedad moderna quiere realzar la belleza física, encerrándola dentro del marco de la belleza moral; y para que la mujer sea, en nuestros tiempos la encarnación de la felicidad doméstica, necesita prevalecer no solo por su belleza sino también por la fuerza de su inteligencia.<sup>21</sup>

La inteligencia debía estar adscrita a las actividades “propias” de la educación de la mujer, esto es, de índole moral, doméstico y privado.

En 1893, la llegada de los padres salesianos y la creación de la Escuela de Artes y Oficios era una realidad para la ciudad de Cuenca. Deseaban establecer en la fábrica del doctor Benigno Malo, una casa conocida como “La máquina” con extensos locales, máquinas de filaturas de algodón, y terrenos propios para la enseñanza práctica de la agricultura. El contrato se firmó el 27 de marzo. En él se especificó que la Escuela de Pintura fundada en Cuenca por el profesor español don Tomás Povedano

<sup>19</sup> “Discursos de inauguración de la Escuela de Pintura de Cuenca”, *La Unión Literaria* No 5 (1893): 8.

<sup>20</sup> *Ibid.*, 26.

<sup>21</sup> *Ibid.*

y de Arcos se consideraba anexa a la Escuela de Artes y Oficios y sería costeadada con los fondos de ésta, de conformidad con el contrato de dicho profesor.<sup>22</sup>

De cualquier modo, Povedano solo permaneció en Cuenca cuatro años. Son algunas las razones que le llevan a marcharse, entre ellas pueden anotarse los pleitos y peleas de su hijo, Diego Povedano Amores, con el cuencano Heliodoro Domínguez por “disgustos de nacionalidad”<sup>23</sup> y la falta de pago reiterada de sus salarios, situación que el artista denuncia en varias ocasiones.<sup>24</sup>

En 1895 triunfa el régimen liberal en Ecuador, y con la llegada de Eloy Alfaro, la prohibición a la injerencia de la Iglesia en los asuntos del Estado. La revolución alfarista niega los fondos a las escuelas de artes y oficios, solicita que prescinda de los contratos de los profesores extranjeros y, finalmente, expulsa a los salesianos. La continuidad de la Escuela de Pintura peligraba hasta la Ley de Instrucción Pública de 1901, donde se señala que:

Art. 59. La biblioteca pública de Cuenca, la escuela de pintura con su local y fondos correspondientes, lo mismo que el anfiteatro con todos los materiales de la obra, y la quinta de “San Blas” en que se halla el jardín botánico y el laboratorio de química, pertenecen á la Universidad del Azuay (actual Universidad de Cuenca); y la Junta administrativa dictará las providencias y estatutos para su conservación y régimen.<sup>25</sup>

Con este antecedente jurídico, se asume la disposición en la Junta administrativa de la Universidad del Azuay en sesión del 31 de octubre de 1902, presidida por Emilio Astudillo y Ángel María Estrella, siendo rector Honorato Vázquez. Aquellos informan que:

[...] se reorganizó ese establecimiento bajo la dirección o enseñanza de cualquiera de los pintores de la capital; y para el efecto autorizan al Sr. Rector para que directamente se entienda en la elección y contrata del artista que debe hacer de profesor reservándose dar posteriormente las disposiciones económicas que convengan para la debida realización de lo pactado.<sup>26</sup>

<sup>22</sup> *Diario Oficial*, Quito, 5 de abril de 1893, 961.

<sup>23</sup> Jefatura política de Cuenca, “Oficio que indique las medidas a tomar contra Heliodoro Rodríguez por haber golpeado al hijo del señor Povedano”, Cuenca, 3 de diciembre de 1892, ANH/C, fondo Gobierno-Administración, caja 33995, f.1.

<sup>24</sup> Tomás Povedano, “Solicitud para pago de su sueldo”, Cuenca, 28 de mayo de 1895, ANH/C, fondo Gobierno-Administración, caja 5295, f.8. Este pintor –tras su paso por México– acabó estableciéndose en San José de Costa Rica donde fundó y dirigió la Escuela de Bellas Artes por cuarenta años, hasta 1940. Fue llamado a este país para realizar unos encargos en el gobierno de Rafael Iglesias Castro. En su producción artística realizó retratos, pintura histórica, bodegones y temática costumbrista. Muchas de sus obras se grabaron en los billetes que circularon en este país. Además, introdujo el estudio de la teosofía a partir de 1904 junto con Pepita de Bertod, donde organizaron la logia Virya.

<sup>25</sup> *Ley de Instrucción Pública. Edición oficial*, 10 de octubre de 1900 (Quito: Imprenta Nacional, 1901): 24.

<sup>26</sup> AUC/C. *Libro de actas de la Junta administrativa*, sesión del 31 de octubre de 1902.

Para el funcionamiento de las clases de pintura se contrató al pintor quiteño Joaquín Pinto (1842-1906) quien permaneció en Cuenca por dos años.<sup>27</sup> Es significativo que haya existido el interés por mantener la enseñanza artística, aún en momentos de recesión económica de la universidad, y quizás se deba, en gran parte, a las aspiraciones intelectuales y artísticas de la clase dirigente, empeñada en su sostenimiento en nombre del progreso y la importancia de las artes para el proyecto nacional, promocionando y acrecentando el patrimonio artístico regional.

Entre 1906 y 1929, asumió la dirección de la Escuela de Pintura y Litografía Abraham Sarmiento Carrión (1868-1929), uno de los primeros alumnos del litógrafo mencionado Joseph Kern, y de los pintores Tomás Povedano y Joaquín Pinto. La producción litográfica de esta escuela generaba, para las elites, ilustraciones para sus publicaciones. Esta técnica en concreto, en los primeros treinta años del siglo XX, adquirió gran relevancia en la construcción de la nación ecuatoriana, aportando prestigio y productos, divulgando las obras en los espacios públicos, exposiciones e impresos, que funcionaron como medios de difusión de las identidades regionales o nacionales. Dos ejemplos destacados son, las cromolitografías realizadas por Abraham Sarmiento en 1910 para la obra de Federico González Suarez, *Los aborígenes de Imbabura y el Carchi. Investigaciones arqueológicas sobre los antiguos pobladores de las provincias del Carchi y de Imbabura en la República del Ecuador. Láminas.* (Quito: Tipografía y Encuadernación Salesiana, 1910), y, las dos litografías *Facsimile de Ingapirca del Cañar* (Cuenca: Taller de Litografía de Universidad del Azuay, c.1910) (Ilustración 3).

<sup>27</sup> El Ministro de Instrucción Pública Luis A. Martínez solicitó a Pinto, junto con Rafael Salas y Juan Manosalvas, para conformar la planta docente de la nueva Escuela de Bellas Artes de Quito en 1904, razón por la cual, Pinto debió retornar a la capital.



**Ilustración 3:** Autor no identificado, *Abraham Sarmiento y su hija (retrato de Juan Jaramillo), la escultura y la litografía*. c. 1910, Colección Felipe Díaz Heredia, Cuenca.

Como si fuera poco, en tiempos de crisis, este taller litográfico generaba fondos para la Universidad. La fuente principal de ingresos para los artistas locales, continúan siendo los encargos religiosos y la realización de pinturas murales. Algunos de estos artistas, después de realizar sus estudios en Cuenca, fueron a formarse a la capital, a la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Con la llegada al rectorado del ideólogo liberal José Peralta en 1923, la Universidad entró en un periodo de laicización, contribuyendo a la reorganización y reforma de la institución y a la aplicación de nuevos métodos de enseñanza. La precariedad financiera, según un informe del rector al Congreso Nacional, se advertía en el hecho que la Escuela de Pintura y Litografía, donde estudiaban 16 alumnos, no contaba ni con "asientos en las clases"<sup>28</sup>.

<sup>28</sup> Manuel Carrasco, *A la sombra de Clío* (Cuenca: Universidad de Cuenca, 2015), 247.

Bajo la dirección del doctor Remigio Crespo Toral y ya con la denominación de Universidad de Cuenca, en 1927, Alfonso Moreno

Mora, secretario de la institución, haciendo mención al estado de la Escuela de Pintura y Litografía, destacó que por esos años:

Hay como un despertar de afición por el arte de la pintura en nuestra sociedad. Hasta hoy son siete las señoritas que han ingresado a la Escuela de Pintura; siendo de advertir que en años anteriores no ha habido ninguna inscripción del bello sexo. Prueba es esta de la confianza que inspira la Universidad de Cuenca, en donde funciona como anexa la Escuela de Pintura y Litografía; parece, también, que ha entusiasmado a muchos la noticia de un posible contrato con el pintor ambateño don Víctor Mideros; el rector de la Universidad, solicitó hace algún tiempo del Gobierno, que se diera especial atención a la Escuela de Pintura de Cuenca, dotándola de un profesor de ejecutorias que le acrediten digno de ponerse al frente de la Escuela, otras veces dirigida por artistas como Don Tomás Povedano y Arcos y Don Joaquín Pinto. La sección de Litografía se halla a cargo del Sr. A. Sarmiento quien en la actualidad dirige también la Escuela de Pintura.<sup>29</sup>

Habrà que esperar dos años más para que se nombre como director a Luis Toro Moreno, ibarreño, graduado en la Escuela de Bellas Artes en Quito (Ilustración 4). Este artista había viajado durante 12 años por Latinoamérica. En el reglamento de la Escuela se especifica en los artículos quinto y sexto que:

Art5.- La escuela de pintura es mixta, en la cual se dará enseñanza a jóvenes de uno y otro sexo, que tengan cuando menos la edad de diez años, debiendo para ser matriculados rendir ante el director, secretario y prosecretario de la universidad, un examen oral, en el que acrediten estar suficientemente preparados en los ramos de enseñanza primaria...

Art 6.- La escuela de pintura funcionará en el palacio universitario, las horas de asistencia será las siguientes: para mujeres de 8 a 11 de la mañana; para hombres de 2 a 5 de la tarde.<sup>30</sup>

El ingreso requería la edad mínima de 10 años y los aspirantes debían rendir un examen oral que acreditase las bases de la

<sup>29</sup> Alfonso Moreno Mora, "Notas", *Revista de la Universidad de Cuenca* No.8 (febrero de 1927): 69-70.

<sup>30</sup> "Reglamento de la Escuela de Pintura", *Revista de la Universidad de Cuenca* No. 2 (julio de 1929): 115.

enseñanza primaria. Los exámenes serían públicos con un tribunal conformado por el rector, el director de la Escuela y un profesor. Para la sección de señoritas se nombra a Mercedes Crespo de Ugalde como inspectora. Las materias se dividieron en cuatro cursos:

Primer año: curso elemental de dibujo, que comprende: dibujo geométrico académico, para hombres; y para señoritas, dibujo floral, dibujo decorativo y acuarela.

Segundo año: dibujo del antiguo. Perspectiva y anatomía.

Tercer año: dibujo del natural, modelado y paisaje. Pintura decorativa y acuarela.

Cuarto año: estudio de figuras humanas del natural. Colorido y composición.

Las materias optativas eran anatomía, perspectiva, historia del arte y estética, y elementos de arquitectura que estuvieron a cargo del director técnico de la construcción del Palacio Universitario.<sup>31</sup>



**Ilustración 4:** Autor no identificado, *Luis Toro Moreno* (sentado) y *los alumnos de la Escuela de Pintura*, c.1929. Colección particular, cortesía de Marco Antonio Sánchez.

La sección de litografía quedaba anexa a la Escuela de Pintura y su plan de estudios estaba dividido en tres años. El imaginario sobre un Quito moderno a la vanguardia de las prácticas artísticas del momento provocó la elección de un artista formado

<sup>31</sup> *Ibid.*, 116.

en la capital. Las noticias sobre la inauguración de este evento y la llegada de Luis Toro Moreno recorrieron los periódicos locales. Es importante ilustrar este punto de la supremacía capitalina con un relato. En la inauguración de la Escuela, un periodista anónimo comentó que:

Toro Moreno es pintor y es artista. Cuando vino a Cuenca, en el mes de mayo, le creyeron quiteño, por ese vulgar prurito de creer quiteño todo lo bueno; una beata tenía un Niño Dios, feo como una guagua de finados y decía a todos que era quiteño. ... para recomendar su perfección y ponderar su costo.<sup>32</sup>

Posteriormente, en 1940, a modo de homenaje póstumo a uno de sus promotores, la Escuela de Pintura va a llamarse Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, y continuó operando como anexo de la Universidad de Cuenca. Las clases estaban divididas en la sección de mujeres y las de varones, las mujeres podían acceder a la materia de dibujo al natural siempre y cuando el modelo estuviese cubierto.



**Ilustración 5:** Autor no identificado, *Sala de pintura con modelo en vivo*, Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, c.1950. En *Revista Parthenon* (Cuenca, 1950).

<sup>32</sup> *Diario El Mercurio*, Cuenca, 31 de octubre de 1929.

La pervivencia de los roles y los discursos morales, con la presencia latente de la Iglesia en la ciudad de Cuenca, ejerció desde la cotidianidad, un código moral que imponía a la mujer qué podía y no podía hacer. Las artistas que deseaban superar la categoría de meras aficionadas, debían solventar las dificultades que imposibilitaban sus aspiraciones profesionales, negociando, paulatinamente, su posición dentro del sistema del arte.

Aun así, la Escuela de Pintura de Cuenca tuvo desde sus inicios un gran número de inscripciones femeninas. Tanto en la distribución de asignaturas como en los catálogos de las muestras, las mujeres practicaban y exponían sus productos, pero diferenciándoles entre temas mayores y menores que, desde el canon occidental, implicaba un rango distinto, tanto en técnicas como en materiales.

Esta prerrogativa puede ser constatada en las celebraciones de los centenarios y las exposiciones nacionales y locales que fueron los escenarios ideales en la configuración de nuevos lenguajes simbólicos y artísticos, donde intervinieron hombres y mujeres en un ambiente de tensiones y exclusiones. Las mujeres de la elite pudieron participar de la organización de estos eventos mostrando su talento a través de la exhibición de sus objetos. Sin embargo, esta participación siguió siendo marginal y diferenciada, como se constata por los envíos a la Exposición de Chicago en 1892, la Primera Exposición Azuaya en 1904 y la Exposición de Arte realizada por la Universidad de Cuenca en 1939.

Para la participación en la exposición colombina de Chicago en 1893, las mujeres azuayas recibieron una invitación remitida por el Ministro del Interior y relaciones exteriores, a nombre de la señora Berta Houdré Palmer, presidenta de la Comisión de señoras, directora de la exposición colombina de Chicago en el que se las exhortaba a organizar una junta de señoras para enviar gratuitamente, a la Junta Central de Guayaquil, "el especial contingente de labores femeniles, a cuyo objeto se ha formado en ésta una instalación exclusivamente destinado para ellas"<sup>33</sup>.

<sup>33</sup> ANH/C, fondo Gobierno-Administración, caja 34939, 16 de julio de 1892. f.1.

En el *Diario de Avisos* de Guayaquil, Luis Felipe Carbo y Amador, al describir las obras de las mujeres en el pabellón

de señoras dice hallar “desde el más sencillo bordado hasta el más acabado lienzo, desde el más ligero juguete hasta el más correcta escultura”. Además, en el pabellón de Ecuador “aparecen bordados, tejidos, encajes, pañuelos, y mil y mil otras preciosidades elaboradas por nuestras paisanas”. Las obras a las que se refiere, entregadas desde Cuenca al departamento de manufacturas y exhibidas en la exposición, fueron:

- Una corona de flores de escamas de pescado, de Florencia Carvallo.
- Una imitación de piel de armiño hecha con plumas de ganso, de Filomena Tamariz.
- Un cesto de flores, plumas y paja, de Juana Ortiz.
- Un retrato de Colón bordado con seda, de Clemencia Hidalgo. También, en seda, obras de Matilde Farfán y María Castañeda.<sup>34</sup>

La Primera Exposición Azuaya de Bellas Artes, Productos Industriales y Manufacturas fue realizada en Cuenca en 1904, en nombre del progreso y para conmemorar el nacimiento del héroe independentista Abdón Calderón Garaicoa. Según palabras del concejal Luis A. Loyola esta exhibición estaba:

[...] llamada a fomentar los diversos ramos del comercio, a premiar el genio artístico de varios azuayos, que hasta hoy no han tenido tal vez estímulo alguno, y a excitar el entusiasmo de muchos cuencanos, cuyos méritos y habilidad apenas han sido conocidos en un diminuto círculo de clientes y amigos. Y estas reflexiones son tanto más exactas, cuanto que convendréis conmigo en que la moda, esa sultana del mundo moderno, ha decretado que los avisos y las exposiciones sean, por ahora, las mejores trompetas de la fama, de cuantos adelantos se realicen en campo de los inventos, descubrimientos, artes y oficios.<sup>35</sup>

Esta exhibición dictaminó premios en algunas técnicas y disciplinas, entre ellas, dentro de la sección de artes, dibujo y pintura y en dibujo bordado. También figuró una sección llamada “Obras de mano del bello sexo” donde se podían admirar “bordados primorosos, imitaciones de flores naturales, cromos recortados y vestidos de seda”.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Cabe recordar que Florencia Carvallo fue una de las alumnas acreedoras de la felicitación del profesor Tomás Povedano en el discurso de clausura del primer año escolar de la Escuela de Pintura.

<sup>35</sup> *El Ecuador en Chicago* (Guayaquil/Nueva York: Diario de Avisos/A.E. Chasmar y Cía., 1894).

<sup>36</sup> *Ibid.*, 28.

Los salones artísticos promovían las propuestas expositivas con sus catálogos y propagandas de prensa. En el catálogo, cuyo cuadro adjuntamos a continuación, trae la lista de los expositores premiados con una sucinta descripción de las obras participantes.

Lista de expositores premiados y sucinta indicación de sus obras, 1904 (Elaboración de la autora)		
	<b>Artista</b>	<b>Premio</b>
Dibujo y pintura	Manuel Ugalde	Medalla de plata por su retrato de Cristóbal Colón, única obra que la actual Escuela de Pintura ha podido conseguir del hábil y fecundo artista cuencano, señor Ugalde, muerto hace largos años. Obtuvo merecida fama en Bolivia y en el Brasil, no solo por su distinguido pincel, sino también como explorador de las regiones orientales bolivianas. La medalla se le entregará a su hermano el señor don Tomás Ugalde.
	Filóromo Idrovo	Medalla de plata por sus retratos, paisaje, cuadros piadosos, estudios de telas, pinturas al pastel y acuarelas. Especial mención honrosa, por la abundancia de sus trabajos, por su consagración al estudio y rapidez en la ejecución.
	Miguel Gordillo	Medalla de plata, por sus retratos y cuadros al óleo.
	Alberto Tamariz Carrión	Medalla de plata, por sus cuadros al óleo y al pastel; retratos, paisajes y dibujos al carbón.
	Manuel Jesús Ayabaca	Medalla de plata, por sus pinturas al óleo, su cuadro de género y sus estudios de yeso.
	Rafael Peñaherrera	Medalla de plata, por sus retratos al óleo, sus paisajes y su cuadro de costumbres en un grupo a carbón.
	Juan León Loyola	Medalla de plata, por sus cuadros místicos al óleo, sus paisajes y sus estudios al yeso.
	Adolfo Sarmiento	Mención honrosa, por su copia al óleo.
	Nicolás Vivar	Medalla de plata, por su pintura decorativa, en telones de boca, y ornamentación natural.
	Manuel J. Serrano	Medalla de cobre, por unos retratos a pluma y a pincel.
	Francisco Gallegos	Medalla de cobre, por su dibujo al carbón.
	Manuel A. Coronel	Mención honrosa, por su dibujo de anatomía pictórica.
	Alberto Moscoso	Mención honrosa, por un dibujo suyo.

Lista de expositores premiados y suscita indicación de sus obras, 1904 (Elaboración de la autora)		
	<b>Artista</b>	<b>Premio</b>
Dibujo y pintura	Emilio Vázquez	Mención honrosa, por una obra análoga.
	Ángel María Cóndor	Mención honrosa, por una muestra de pintura al crisóleo.
	Liceo de la Juventud	Medalla de plata por el telón de boca de su teatro.
	Sra. Zoila Hinostroza de Pauta	Medalla de cobre, por sus cuadros de historia natural.
	Sta. Ramona Lazo	Medalla de plata, por sus dibujos y decoraciones de fantasía.
	Sta. Delfina Hinostroza	Medalla de cobre por sus dibujos al carbón.
	Sta. Hortensia Peralta	Mención honrosa por un cuadro.
	Sta. María Soto	Mención honrosa, por otro.
	Sta. María Teresa Ordoñez	Mención honrosa, por sus dibujos de igual género.
Dibujo bordado	Sta. Matilde Farfán	Medalla de plata, por el retrato de su padre el finado prócer, general don Antonio Farfán. Mención honrosa, por un emblema bordado en pañuelo.
	Sra. Matilde Moreno v. de Mosquera:	Medalla de cobre, por su retrato de Cristóbal Colón.
	Abraham Sarmiento:	Medalla de plata, por sus dibujos a pluma en el cuadro <i>Sinopsis musical</i> de don Luis Pauta R.

En lo que hace referencia a los reconocimientos, no debemos olvidar la medalla de oro que recibió el artista quiteño José Salas Salguero por la donación del cuadro alegórico que representa la apoteosis del Héroe Niño, titulado *Glorificación del capitán Abdón Calderón Garaicoa*. Algunos de estos objetos expuestos, contribuyeron, desde la región, a la construcción de la nación representando retratos de los héroes independentistas nacionales y locales, y los símbolos patrios.

Treinta y cinco años después, en 1939, se realizó una exposición de arte a cargo de la Universidad de Cuenca y su Escuela de

Pintura. En el campo académico se habían producido algunos cambios sustanciales. Bajo la dirección de Luis Toro Moreno, la Escuela ya contaba con la primera y única profesora de nuestra época de estudio, Mina Moreno de Suárez, nacida en Loja y graduada en la Academia en 1937. Fue profesora desde ese año hasta 1960 aproximadamente. No solo era pintora, fue también declamadora en el Festival de la Lira, realizaba ofrendas florales y cintas para torneos, y fue Miss Loja. Francisco Salazar le dedicó un poema, y César Andrade y Cordero decía de ella que “la sola mano centra en si toda la belleza y expresividad del arte”. Según la reseña de los alumnos era “cultora del arte del color, su sensibilidad artística, pone la nota de una exquisitez y delicadeza admirable, en sus cuadros donde domina las notas preponderantes de la línea de un colorido brillante”<sup>37</sup>. La obra de Mina Moreno se encuentra dispersa, desde Miami hasta Bielorrusia. Las temáticas abordadas –trabajadas en óleo, acuarela o temple– van desde el retrato, la pintura religiosa hasta el paisaje. Entre sus principales obras destacan: *Paisaje suburbano*, *Flores y sol*, *Rincón de San Roque*, *Dolor*, *Nostalgia del pasado* y la *Virgen con el Niño* (Ilustración 6).



**Ilustración 6:** Mina Moreno de Suárez, *Virgen con el Niño*, óleo/lienzo, 81x58 cm., colección particular, Miami.

<sup>37</sup> Agustín Guerrero, “Circular No.18”, Quito, 16 de julio de 1892, ANH/C, fondo Gobierno-Administración, caja 34939, f.1.

Esta exposición de 1939 se realizó con motivo de los 382 años de fundación de la ciudad de Cuenca, la relación de los premiados es la siguiente:

Catálogo de la Exposición de Arte realizada del 11 al 18 de abril de 1939		
	<b>Autor</b>	<b>Título de la obra</b>
En pintura	Luis Pablo Alvarado	<i>Ofrenda, Fiesta del maíz, Huayungas.</i>
En retratos	María Agar Donoso	<i>Melancolía de la raza</i>
	Ricardo León Argudo	<i>Sombreros para el mundo, Alma morlaca, 5 kilómetros a la ciudad, Recibiendo luz y Feria</i>
En retratos (simbolismos)	Luis A. Moscoso Vega	<i>Eclipses 3 de Noviembre 12 de Octubre Abril de 1557</i>
En retratos (del natural)	Luis A. Moscoso Vega	<i>Hilandera Verano La primera cúpula Mármol azul Gualaceg romántico Faisan Nan Deshoje</i>
	Manuel Moreno Serrano	<i>Aromas y leyendas Orillas del Tomebamba, Angelus Meditación Agosto: cuando Dios bendice</i>
	Manuel Rendón Seminario	<i>Acuarelas Ucubamba Ricaurte Loma Chica (en Ricaurte), Quebrada de Suyu, Guajibamba Valle de Machángara Camino de Guajibamba, Valle de Machángara Quebrada de Sidcay</i>
	Vicente Rodas	<i>El mendigo.</i>
	Emilio Lozano	<i>Fiesta religiosa, Escena campestre, Labranza de la tierra, El desgrabe, Feria del maíz, Rincón Tomebambino, Inga-Chaca y retratos.</i>

Catálogo de la Exposición de Arte realizada del 11 al 18 de abril de 1939		
	<b>Autor</b>	<b>Título de la obra</b>
En escultura	Manuel Rendón Seminario	<i>Cabeza (yeso)</i>
	Vicente Rodas	<i>Espinosa Smit y Honorato Vázquez</i>
	Aurelio Guerrero	<i>Oración</i>
	Petronio Salazar Tamariz	<i>Relieve</i>
En dibujo y caricatura:	Cesar Burbano Moscoso (pluma)	<i>Vendaval Horas de sol Fin de jueves Serranía El guapo Jarana Estudio Contemplando sus dominios, Fantasía La Parva El Pastor Junto al Fogón Caricatura</i>
	Manuel Morales H.	<i>Caricaturas</i>
	Lauro Ordoñez Espinosa	<i>Caricaturas</i>
	Luis Niveló	<i>Pergamino</i>
En artes aplicadas	Josefa de Díaz	<i>Bordado</i>
	Guillermo Muñoz	<i>Trabajos decorativos: Danzantes Chimborazo Siembre Después de la Faena Hacia la Feria Postales Tapa eras</i>
	Polivio Idrovo	<i>Afiches</i>
	Juventino Jaramillo	<i>Trabajos en seda</i>
	Leonor de Vega Toral y Leonor Bravo Delfina	<i>Bordados</i>
	Elvira Sarmiento Abad	<i>Retrato (bordado) Bordados Visillos</i>

En este catálogo, se debe destacar la figura de María Donoso Vivar (de Ochoa).<sup>38</sup> Resulta interesante ya que ganó uno de los primeros puestos con un cuadro de costumbres, de corte románticista; y al año siguiente, en 1940, vuelve a ganar un diploma de segunda clase por la exhibición de cinco paisajes.



**Ilustración 7:** María Agar Donoso. *La melancolía de la raza*. óleo/lienzo, 1939. Colección particular, Cuenca.

Graduada en 1940 de la Escuela de Pintura, fue alumna de Abraham Sarmiento Ruilova, hijo de Abraham Sarmiento Carrión. De clase media-alta, pertenecía a una familia pudiente y no tuvo la necesidad de pintar para vivir; nunca vendió sus obras. Se casó y tuvo cinco hijos. Ellos recuerdan que los tres meses de vacaciones escolares se iban a la hacienda de San Miguel de Putushí donde su madre pintaba frecuentemente. Hizo paisajes, escenas costumbristas, históricas, mitológicas, bodegón y retratos; utilizaba el óleo, el pastel y la acuarela. Se conservan, aproximadamente, una treintena de obras, entre ellas destacan: *El tiempo devorando a su propio hijo*, *Agar*, *La costurera*, y *Melancolía de la raza*<sup>39</sup> (Ilustración 7).

<sup>38</sup> La investigación sobre la artista no hubiera sido posible sin la colaboración de Juan Pablo Carvallo, Silvana Ochoa (nieta e hija de la artista en mención) y familiares; agradecemos el apoyo prestado a esta investigación y la localización de las obras. Todos los cuadros reposan en colecciones particulares.

<sup>39</sup> En esta exhibición cabe destacar la presencia de Manuel Rendón Seminario quien participó con varias obras y un yeso. Cosmopolita nacido en Francia, enterrado en Portugal, conoció su patria por primera vez a la edad de 24 años. Amigo de Modigliani, Matisse, vivió un corto periodo de tiempo en Cuenca, en una tienda de campaña a orillas del Machángara hasta construir su casa. Es curioso, su presencia no tuvo mucho eco en la prensa local. Surgen otros nombres como Lola Farfán, Judith Contreras, Julia Corral, Graciela de Tinoco, Matilde Neira, Dorila Cordero y Eudoxia Estrella. Mercedes Dorila Cordero Iñiguez (1931-2016) fue alumna de la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral, cantante y pianista, abandonó la vida artística por la religiosa; ingresó a la orden de las hermanas dominicas de La Inmaculada Concepción de Azogues. Viajó a Francia donde estudió enfermería y teología, a su regreso realizó una gran labor social y educativa. Eudoxia Estrella (1925), estudió en la Academia de Bellas Artes Remigio Crespo Toral por más de ocho años participando como estudiante y posteriormente como oyente. Con una producción constante ha realizado múltiples exposiciones, experimentando en varios estilos. Su técnica pictórica de mayor ejecución es la acuarela o casualismo dirigido, como ella nombra al estilo de su obra, llena de paisajes y cotidianidad. Siempre realizó gestión cultural.



**Ilustración 8:** Autor no identificado. *Alumnos de la Escuela de Pintura*. ca 1939. Fondo fotográfico Miguel Díaz Cueva, Archivo Nacional de Fotografía del Ecuador, Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

### Consideraciones finales

No existió ausencia de las mujeres en el arte cuencano pero sí factores sociales que limitaron su profesionalización, producción y ascenso profesional. La participación de la mujer y su contribución al patrimonio artístico en la época de nuestro estudio, fue una actividad dinámica y cotidiana (Ilustración 8). Desafortunadamente, y según entrevista personal con alguna protagonista, vender su obra estaba “mal visto”. Esta puede ser una de las causas de no encontrar documentos escritos sobre contratos, o poder ubicar la obra de las artistas, en su mayoría, distribuida entre herederos y amistades o destruida.

La legitimación de las políticas que implican progreso y modernidad, no provocaron cambios sustanciales en los modos de vida, en los comportamientos tradicionales, con respecto a las relaciones de género y la academia. La secularización impulsada por los periodos liberales no alteraron en los modos de vida, el papel tradicional que la Iglesia había desempeñado. Creo que todavía está por analizarse la repercusión de la poesía mariana dentro de la Universidad.

En relación al arte en Cuenca, a partir de 1920 se percibirá una breve apertura temática hacia una especie de romanticismo simbólico que se prolonga hasta 1940. Ya en la última década de nuestra modernidad plástica se abre, notoriamente, a nuevas manifestaciones artísticas, marcadas por las influencias de las vanguardias europeas y la experimentación de técnicas y materiales. Creemos que faltó un público que valorase, promoviese y financiase estas nuevas expresiones artísticas. Estos pintores, como nos comentó Marco Antonio Sánchez, no pudieron vivir del arte.

Para concluir, debo indicar que tras dictar la conferencia y en el transcurso del seminario, algunas personas se acercaron con diversas inquietudes, una de ellas, era que al observar las obras de las mujeres, estas no gozaban de excelencia o de una calidad sobresaliente. Dos reflexiones intentan responder estas cuestiones. Para la primera introspección voy a utilizar unas palabras de Platón de su texto *La República*, donde se preguntaba lo siguiente: “¿Se puede exigir a un animal los servicios que pueden obtenerse de otro, cuando no ha sido alimentado y enseñado de la misma manera? No. Por consiguiente, si pedimos a las mujeres los mismos servicios que a los hombres, es preciso darles la misma educación”<sup>40</sup>. Por lo tanto, si no se generaron unas condiciones de base igualitaria ¿se les puede exigir excelencia?. Sin embargo, tras visitar los museos locales me hice las siguientes preguntas ¿realmente estos centros están llenos de obras excelsas del arte?, ¿se les exige la misma calidad a un hombre que a una mujer artista?, ¿qué tan necesario será exponer estas obras de mujeres y explicar los factores institucionales y las limitaciones sociales que condicionaron su producción aunque muchas de ellas efectivamente no muestran una calidad sobresaliente?

La segunda reflexión tiene que ver con la diferenciación entre temas mayores y menores desde un canon occidental y del que no están de acuerdo ni muchas sociedades ni teorías feministas. Esta dualidad entre creaciones artísticas y manualidades decorativas, desde donde participaban las mujeres, sobretudo

<sup>40</sup> Patricio de Azcárate, *Obras completas de Platón*, tomo I (Madrid: Medina y Navarro Editores, 1872), 243.

en exposiciones con productos en bordados y tejidos, quedaron relegadas e invisibilizadas por la jerarquización de los géneros artísticos.

Para finalizar y tras realizar este estudio, sostengo que la historiografía del arte ecuatoriano, necesita de un análisis profundo sobre la institucionalización del arte con perspectiva de género, que plantee nuevos paradigmas interpretativos y redes de conocimiento.

## Archivos consultados

Archivo Nacional de Historia, Núcleo de Azuay, Cuenca- Ecuador (ANH/C).

Archivo de la Universidad de Cuenca, Cuenca-Ecuador (AUC/C)  
Hemeroteca Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (HMPMCP/C)

Fototeca del Museo Pumapungo, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador (FMPMCP/C)

## Bibliografía

Azcárate, Patricio de. *Obras Completas de Platón*, tomo I. Madrid: Medina y Navarro Editores, 1872.

Báez Macías, Eduardo. *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes: antigua Academia de San Carlos, 1781-1910*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.

Carrasco Vintimilla, Manuel. *A la sombra de Clío*. Cuenca: Universidad de Cuenca, 2015.

Comité directivo de la Primera Exposición Azuaya. *Primera Exposición Azuaya*. Cuenca: s/ed., 1904.

*Guía de Sevilla y su provincia*, 1891.

“Discursos de inauguración de la Escuela de Pintura de Cuenca”, *La Unión Literaria* No. 5 (1893).

*Ley de Instrucción Pública. Edición oficial ordenada por el artículo 24 del decreto legislativo de 10 de octubre de 1900*. Quito: Imprenta Nacional, 1901.

Mayayo Bost, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. 4ª ed. Madrid: Ensayos Arte Cátedra, 2011.

Nochlin, Linda. “Why have there been no great women artists?”. En *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones (ed.) (Londres: Ed. Routledge, 2003). <http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm?o=&w=Povedano+de+Arcos&f=text&t=%2Bcreation&l=600&l=700&lang=es&s=30>. (Consultado 18-12-2016).

“Ordenanza municipal”. *La Gaceta Cuencana* Año 2, No. 14 (28 de febrero de 1891).

- Pérez Quiñones, Carlos. "Informe del Ministro de Instrucción Pública al Excmo. Sr. Presidente de la República". *Diario Oficial*. Número extraordinario. Quito, 31 de enero de 1893.
- Perrot, Michelle. "Las mujeres y los silencios de la historia". En *Por qué recordar*. México: Ediciones Granica S.A, 1999, 55-61.
- Povedano, Tomás [Discurso pronunciado en la Universidad Literaria de la Provincia del Azuay]. En *La Escuela de Pintura de Cuenca: su primera exposición de dibujo, julio 30 de 1893*. Cuenca, Imprenta de la Universidad del Azuay, 1893.
- "Reglamento de la Escuela de Bellas Artes de 1906, Registro oficial n° 105". *Revista de la Universidad de Cuenca* No. 2 (julio de 1929).
- Vázquez, Honorato (ed). *Ley de Instrucción Pública: concordada y puesta al corriente de la legislación actual*. Quito: Imprenta del Gobierno, 1891.
- VV.AA. *Pintura cuencana: época republicana*. Cuaderno 2. Cuenca: Bienal de Cuenca, 2009.



**Representaciones  
de la selva  
amazónica en el  
arte moderno del  
Ecuador:  
1941-1972<sup>1</sup>**

---

Ana Rosa Valdez  
Guillermo Morán

---

### **Ana Rosa Valdez**

(Guayaquil, 1984). Curadora, crítica de arte y gestora cultural autónoma. Directora editorial de *Paralaje.xyz*, espacio de crítica de arte y debates culturales desde el Ecuador. Fue docente y directora de vínculo con la comunidad en el Instituto Superior Tecnológico de Artes del Ecuador ITAE (2008-2012). Coordinadora del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera, investigadora y curadora del Centro de Arte Contemporáneo de Quito (2012-2015). Directora Nacional de Artes Plásticas del Ministerio de Cultura y Patrimonio (2015-2016). Ha realizado curadurías de arte contemporáneo en Cuba, Ecuador, Perú y España. Resaltan las exposiciones individuales de artistas como Oswaldo Terreros (proyecto ganador de la XIII Bienal de Cuenca 2016), Pablo Cardoso (exposición antológica del Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística 2012), Gabriela Chérrez, Juan Carlos León, Dennys Navas, etc. Es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (Cuba). Actualmente cursa la maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar.

Email: [anarosa\\_valdez@yahoo.es](mailto:anarosa_valdez@yahoo.es)

### **Guillermo Morán Cadena**

(Guayaquil, 1987). Periodista e investigador cultural. Licenciado en Comunicación Social mención Literatura y Comunicación de la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. Actualmente desarrolla una investigación sobre relatos del pueblo sapara en el programa de maestría en Estudios de la Cultura, mención Literatura Hispanoamericana de la Universidad Andina Simón Bolívar. Ha sido Coordinador editorial de las revistas *Abordo*, *Estilo* y *All You Need is Ecuador* y ha publicado artículos sobre varios temas en las revistas *Ecuador Terra Incógnita*, *Paralaje.xyz*, *Cartón Piedra*, *La Barra Espaciadora*, entre otros.

Email: [gmoranc@outlook.com](mailto:gmoranc@outlook.com)

---

## RESUMEN

**E**n este ensayo se analiza cómo los imaginarios de la selva amazónica, predominantes en el siglo XX, aparecen en obras de artistas modernos del Ecuador como Oswaldo Guayasamín, Enrique Tábara, Jan Schreuder, Jaime Valencia, Bolívar Peñafiel y Dilo Camino. Se propone un diálogo entre arte, literatura e historia para contextualizar e interpretar las piezas artísticas. La cota temporal se ubica entre 1941, año en que ocurre la Guerra con el Perú, y el boom petrolero de los años setenta. En este período la selva era culturalmente concebida como la “muralla vegetal” (impenetrable pero llena de recursos naturales), el lugar de la barbarie (el “otro natural”), una tierra mítica de naturaleza exótica que se debía “civilizar” e incorporar al progreso de la nación. El texto intenta relacionar estos imaginarios con las representaciones artísticas a través de un análisis de los lenguajes visuales.

<sup>1</sup> El presente ensayo fue escrito en el año 2017 para las II Jornadas de Historia del Arte y la Arquitectura de la Universidad de Cuenca. Posteriormente, los autores han ampliado la investigación en otros proyectos, entre los cuales resaltan la curaduría de la exposición “Paisaje/Territorio. Imaginarios de la selva en las artes visuales”, presentada en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de agosto a noviembre de 2019, y el ensayo “Representaciones de la selva en el arte ecuatoriano (1930-2018)”, proyecto de investigación ganador de la Convocatoria de proyectos artísticos y culturales 2018-2019 del Instituto de Fomento a las Artes, Innovación y Creatividades del Ecuador (IFAIC).

## Introducción

Esta ponencia parte de una investigación sobre las representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador que desarrollamos conjuntamente desde mediados de 2017.<sup>2</sup> En una revisión general observamos que el imaginario ecologista predomina en la mayoría de obras. Las propuestas se centran en cuestionar la explotación petrolera y minera, señalando la devastación que ésta ocasiona a nivel social y ambiental. Este enfoque suele ir a tono con las preocupaciones sociales o los activismos de los artistas. Otro referente importante es el legado de las culturas amazónicas que habitan ese territorio, que se intenta conservar o recuperar desde la perspectiva ecologista, intercultural y de derechos humanos, que dialogan entre sí en los debates académicos y las luchas sociales. Los estudios históricos sobre la producción artística y los imaginarios culturales de la selva del siglo XIX se han convertido en fuentes de investigaciones artísticas que trabajan temas relacionados con los paisajes de la nación y los discursos científicos.

Entre los repertorios visuales que emplean los artistas no aparecen referencias a la historia del arte moderno. Las causas de este silencio las encontramos en al menos dos factores: la escasez de miradas contemporáneas sobre el arte del siglo XX, y la crisis institucional de la cultura que vivimos en el país desde hace varios años, que ha afectado al sostenimiento de los repositorios de la memoria (museos, archivos y bibliotecas, principalmente), y por consiguiente a la investigación, circulación y difusión de nuestro patrimonio artístico.

Esta situación nos motivó a proponer una indagación preliminar sobre las representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador, tema del cual no hemos encontrado antecedentes hasta el momento. La pregunta que establecimos como punto de partida fue: ¿Cuáles son los imaginarios de la selva amazónica que predominan en el siglo XX, y de qué forma éstos aparecen en las obras de arte moderno? Para ubicar temporalmente esta cuestión consideramos dos hitos históricos.

<sup>2</sup> En el caso de Ana Rosa Valdez, la investigación forma parte de la tesis de maestría en Estudios Culturales de la Universidad Andina Simón Bolívar del Ecuador.

El primero es la Guerra de 1941 entre el Ecuador y el Perú, que dio como resultado la suscripción del Protocolo de Río de Janeiro, con la consecuente pérdida de gran parte del territorio amazónico para el Ecuador. El segundo hito histórico es el inicio del “boom petrolero” en 1972. En este año comienza el gobierno de Guillermo Rodríguez Lara, que marca el inicio de la dictadura militar en el Ecuador, hasta 1979, año en que el país retorna a la democracia.

El período establecido entre 1941 y 1972 comprende un marco histórico ambicioso, difícil de abarcar por la falta de sistematizaciones actuales sobre el arte moderno que renueven con enfoques contemporáneos las reflexiones producidas en la época. La búsqueda de obras artísticas hasta el momento no ha sido muy exitosa. Sin embargo, gracias a la ayuda de funcionarios del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), la biblioteca de la Fundación Guayasamín, la Biblioteca del Ministerio de Cultura, el Centro Cultural Metropolitano de Quito, el Museo Municipal de Guayaquil, y a la artista Dayuma Guayasamín, hemos encontrado diez representaciones pictóricas de la selva amazónica en este período.

Empezaremos con una contextualización histórica general para pasar a un análisis preliminar de las propuestas artísticas.

### **Paisajes amazónicos de inicios del siglo XX**

Los paisajes de Rafael Troya de la Amazonía ecuatoriana revelan una mirada sobre la región que se tenía a inicios del siglo pasado. De acuerdo a la historiadora ecuatoriana Alexandra Kennedy, para 1912, obras como *Confluencia del Pastaza con el Palora* (Ilustración 1), *El Río Topo*, entre otras, se empezaron a conocer oficialmente como “paisajes nacionales”, que “habrían pasado a ser parte de los símbolos de identidad seguramente aceptados por el inconsciente colectivo”<sup>3</sup>. *Confluencia del Pastaza con el Palora* muestra uno de los puntos de acceso al Oriente desde una mirada privilegiada que parece dominar el territorio observado. Este lugar también fue descrito por Juan León Mera en *Cumandá*, una de las novelas fundacionales del Ecuador. Tanto Troya como

<sup>3</sup> Alexandra Kennedy-Troya, “Elites y narrativas de la naturaleza”. En: *Elites y la nación en obras. Visuales y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. (Cuenca: Universidad de Cuenca / Casa de la Cultura Núcleo Azuay, 2016), 69.

Mera despliegan en sus obras el imaginario de la selva virgen, un lugar no tocado por el hombre, o más bien por la civilización moderna, susceptible de ser conquistado por la vía científica y tecnológica del Progreso.



**Ilustración 1:** Rafael Troya, *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)*, 1907, óleo/tela, 87 x 125 cm., Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil.

Entre los paisajes nacionales que pretenden incorporar a la Amazonía al imaginario nacional, se encuentran las obras de Roura Oxandaberro sobre el Oriente (Ilustraciones 2 y 3), producidas seguramente durante su estancia en la región como gobernador de Archidona entre 1910 y 1914.<sup>4</sup> Oxandaberro incluso titula estas piezas con el nombre de *Selva virgen*. Esta visión idílica de la selva, que al parecer se arraigó en las artes plásticas de la época, contrasta con miradas más críticas provenientes de la geografía. De acuerdo con la investigadora española Natalia Esvertit, a finales del siglo XIX el geógrafo alemán Teodoro Wolf, quien trabajó en la Escuela Politécnica de Quito desde su fundación en 1870,

<sup>4</sup> Ibid., 69.

...criticó el desconocimiento sobre el Oriente y la falsedad de los tópicos respecto a la riqueza de sus recursos naturales, fundamentados en una visión homogénea del territorio oriental que dominaba en el imaginario nacional y que inspiraba los numerosos proyectos de colonización, un tanto improvisados, que por entonces se planteaban implementar en la región, y que en muchas ocasiones eran completamente inviables.<sup>5</sup>



**Ilustración 2:** José María Roura Oxandaberro, *La selva virgen, el matapalo*, s.f., grabado a color/cartulina, 21.5 x 23 cm, Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil; **Ilustración 3:** José María Roura Oxandaberro. *La selva virgen, el árbol que anda*, grabado a color en cartulina, 21 x 22.5 cm, en ídem.

Wolf creía en las posibilidades reales de explotación de la Amazonía, pero su visión era más ajustada a la realidad en comparación con el entusiasmo de viajeros y colonizadores. El abandono de la región por parte del Estado provocó una falta de condiciones para la vialidad, la urbanización, la explotación de recursos naturales, entre otros aspectos necesarios para una incorporación efectiva del Oriente a la dinámica nacional. Pero, aunque no hubo acciones estatales concretas para lograrlo, sí se promovió un espíritu patriótico en torno al tema limítrofe, según refiere Esvertit.

<sup>5</sup> Natalia Esvertit Cobes, "Los imaginarios tradicionales sobre el oriente ecuatoriano", *Revista de Indias* vol. LXI, No. 223 (diciembre de 2011): 555.

## La fallida incorporación de la Amazonía al Ecuador

La selva ha sido históricamente un espacio difícil de domesticar (Ilustración 4), especialmente para los surgentes estados de la región andina; sin embargo, a medida que el capital internacional aumentó su versatilidad técnica y pudo inyectar capitales financieros nunca antes vistos, las “murallas selváticas” fueron cediendo ante su poder, primero a partir del boom del caucho y luego mediante la exploración petrolera. Fue el mito de El Dorado el que llevó a Francisco de Orellana en 1542 a “descubrir”, en una expedición originada en Quito, el río Amazonas. Desde entonces y hasta ahora, el mito de la Amazonía ha adquirido varias formas en el Ecuador y en el Perú, desde ser considerado como el espacio de lo “bárbaro” y “salvaje” a ser domesticado, hasta instituirse como una fuente de riqueza que ha justificado guerras, esclavismo, exterminio y demás.



**Ilustración 4:** Fotógrafo anónimo, *En la balsa por el río, provincia de Morona Santiago, 1925*. Tomado de: *En la mirada del otro: acervo documental del vicariato apostólico salesiano en la Amazonía ecuatoriana, 1890-1930* (Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2015).

Algunos países, como Brasil y Perú, fueron muy eficaces al incorporar la Amazonía, mediante políticas y acciones que datan incluso de antes del fin de la colonia. Quizás el Ecuador es el país que tuvo mayores problemas para hacerlo.<sup>6</sup> Consecuencia de ello

<sup>6</sup> Anne Christine Taylor, “El oriente ecuatoriano en el siglo XIX: ‘el otro litoral’”. En *Historia y región en el Ecuador*, Juan Maiguashca (ed.) (Quito: Corporación Editora Nacional, 1994), 18.

es la pérdida de vastas extensiones de su territorio (más de 200 mil kilómetros cuadrados).<sup>7</sup> Si bien los gobiernos ecuatorianos desarrollaron distintas políticas para poblar la Amazonía y conectarla con los centros urbanos —incluso desde el siglo XIX con Gabriel García Moreno—, la escasez de recursos y la falta de un proyecto político de largo aliento llevaron estos intentos al fracaso.

El contraste entre la actitud que tuvo el Estado peruano y el ecuatoriano ya desde el siglo XIX da cuenta de diferencias sustanciales respecto a este tema. El Perú realizó una alianza con las misiones e inversionistas nacionales y extranjeros caucheros en la segunda mitad del siglo XIX, con el fin de ocupar las tierras aledañas al Marañón y al Putumayo. La Iglesia peruana se ofreció a “evangelizar y civilizar a los bárbaros indígenas transformándolos en teóricos ciudadanos de un Perú próspero y moderno”<sup>8</sup> (Ilustración 5). El Estado peruano poco a poco fue apoderándose de la región que el Ecuador reclamaba para sí, de una forma más agresiva durante el auge de la explotación del caucho, entre 1879 y 1912, y posteriormente a finales de la década de 1930. La región amazónica entre el Putumayo y el Marañón fue mucho más influenciada por el Perú ya desde mediados del siglo XIX.<sup>9</sup>



**Ilustración 5:** Fotógrafo anónimo, *Retrato de misioneros en catequesis, provincia de Morona Santiago, 1930*. Tomado de: *En la mirada del otro: acervo documental del vicariato apostólico salesiano en la Amazonía ecuatoriana, 1890-1930* (Quito: Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, 2015).

<sup>7</sup> Natalia Esvertit Cobes, “Caminos al Oriente: Estado e intereses regionales en los proyectos de vías de comunicación con la Amazonía ecuatoriana 1890-1930”. En *La construcción de la Amazonía andina (siglos XIX-XX), procesos de ocupación y transformación de la Amazonía peruana y ecuatoriana entre 1820 y 1960*, García Jordán Pilar (ed.) (Quito: Abya Yala, 1995).

<sup>8</sup> Pilar García Jordán, Núria Sala i Vila, *La nacionalización de la Amazonía* (Barcelona: Publicacions, Universitat de Barcelona, 1998), 14.

<sup>9</sup> Taylor, “El oriente ecuatoriano en el siglo XIX: ‘el otro litoral’”, 21.

La Amazonía, región “tan poco conocida” y “rara vez visitada” por los ecuatorianos, era totalmente ajena a la historia del resto del país durante el siglo XIX. El primer geógrafo ecuatoriano, Manuel Villavicencio, al describir la región amazónica en 1858, destaca algunos aspectos relevantes que dan cuenta del tipo de mirada que se tenía entonces del territorio. Explica, por ejemplo, que la flora de la región es abundante, y que para su clasificación se requerirán muchos años. También habla de la población indígena, que los catequizados se encuentran desde el río Napo hasta el Coca, en la región de Canelos y en el territorio de los “macaveos”, pero “el resto del inmenso país está habitado por los salvajes conocidos con la denominación de infieles”<sup>10</sup>(Ilustración 5). El geógrafo también hace hincapié en que es preciso delimitar fronteras claras.<sup>11</sup>

La “domesticación” del territorio amazónico surge, como señalamos anteriormente, por el creciente interés de los mercados internacionales en este territorio, especialmente con el boom del caucho, al cual el Ecuador llega tarde. Entre los gobernantes que quisieron tomar cartas en el asunto destaca la labor de Gabriel García Moreno, quien a partir del retorno de los jesuitas al Ecuador les encargó la refundación de las misiones en el Oriente. Uno de sus discursos respecto a la labor evangelizadora de los jesuitas evidencia el imaginario que el líder conservador tenía de este territorio:

Las misiones orientales, encargadas a virtuosos sacerdotes de la Compañía de Jesús, van comenzando a introducir la civilización entre las hordas salvajes que ocupan una de las porciones más ricas de nuestro territorio. Solo una tribu, la de los jívaros, pérfidos asesinos y antropófagos, no da todavía esperanzas de reducirse, como lo manifiestan los horribles y frecuentes asesinatos cometidos en Gualaquiza; y tal vez no está lejos el día en que tengamos que perseguirla en masa a mano armada; para ahuyentarla de nuestro suelo y trasladarla y diseminarla en nuestras costas, dejando libre la colonización [de] aquellas fértiles e incultas comarcas.<sup>12</sup>

Con la llegada de los gobiernos liberales al Ecuador, las misiones dejaron de considerarse instrumentos de nacionalización en

<sup>10</sup> Manuel Villavicencio, *Geografía de la República del Ecuador* (1858), citado por Segundo Moreno Yáñez, “Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas. 1735-1900”. En *Escenarios para una patria: 1930*, Kennedy-Troya (ed.) (Quito: Serie Documentos Museo de la Ciudad, 2008), 128.

<sup>11</sup> *Ibid.*, 129. “Es peligroso dejar un país sin determinar sus fronteras con los colindantes, mucho más lo es cuando posee inmensos territorios sin comunicación fácil, o los tiene abandonados, inhabitados e incultos”

<sup>12</sup> Esvertit, “Los imaginarios tradicionales”, 558-559.

el Oriente, e incluso se las expulsa de la Amazonía, lo que provocó que algunos conservadores consideren que hacerlo fue una forma de entregar aquellos territorios al Perú. Pese a ello, los gobiernos liberales se preocuparon por integrar el territorio amazónico, aunque sin ningún resultado concreto. A inicios de siglo XX, el Ecuador demandó a su vecino del sur por la intrusión en sus territorios, especialmente en las vertientes del río Santiago, Napo y Marañón<sup>10</sup>. En 1904 se creó una Junta Patriótica Especial cuyo objetivo fue sancionar diversas agresiones peruanas dentro de la Amazonía, y posteriormente se desarrolló un movimiento “orientalista”, que, como dice Natalia Esvertit, “contribuyó a profundizar los conocimientos geográficos sobre la región oriental e impulsó numerosos proyectos para lograr su articulación vial, colonización y fomento”.<sup>11</sup> Estos esfuerzos, sin embargo, no lograron frenar la avanzada peruana.

### **Exploraciones petroleras, la Guerra del 41 y el Protocolo de Río de Janeiro**

El interés de las compañías petroleras por la Amazonía ecuatoriana data de inicios de la década de 1920, cuando se dio a conocer que la Standard Oil Company (empresa norteamericana) —a través de la compañía Leonard Exploration Company— adquirió amplios terrenos en el Oriente ecuatoriano para la posible explotación del petróleo. Luego de años de actividades de exploración, en 1937, con la Ley de Petróleos, escrita por un abogado de la Shell, Leonard Exploration Company fue expulsada del país antes de que se empiecen a explotar los pozos petroleros y la concesión quedó en manos de la Royal Dutch Shell. Este fue, según el investigador Jaime Galarza, el verdadero detonante de la Guerra de 1941.<sup>12</sup> Su tesis es que, considerando que Standard Oil poseía en aquella época el monopolio del petróleo en la costa peruana y también en la Amazonía, y como ya conocían los yacimientos petroleros en la zona fronteriza entre Ecuador y Perú —por su exploración durante un par de décadas en el territorio—, apoyaron la carrera armamentística y los ataques bélicos del Perú. Así, la transnacional norteamericana se quedaría con los yacimientos petroleros que estaban fuera de la concesión de la Shell. En un mapa que se incluye en el libro,

<sup>10</sup> Villavicencio, *Geografía de la República del Ecuador*, citado por Moreno Yáñez, “Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas. 1735-1900”, 128.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, 129. “Es peligroso dejar un país sin determinar sus fronteras con los colindantes, mucho más lo es cuando posee inmensos territorios sin comunicación fácil, o los tiene abandonados, inhabitados e incultos”.

<sup>12</sup> Esvertit, “Los imaginarios tradicionales”, 558-559.

se observa que el Protocolo de Río de Janeiro justamente limita con la concesión de Shell. A ello se debería el silencio de los Estados Unidos frente a la agresión peruana y el apoyo a la firma del Protocolo de Río de Janeiro de 1942. Según Francisco Carrión Mena, investigador y profesor de FLACSO - Ecuador, la situación interna del país en la década de 1940 también fue un motivo para que el tratado haya sido inicialmente aceptado.<sup>16</sup>

Posteriormente, el Ecuador desconoció el Protocolo a lo largo de varias décadas, ocasionando diversos conflictos entre ambos países. Los mandatarios ecuatorianos declararon una y otra vez la nulidad del documento por la grave desventaja que representó para el Ecuador, y además porque el tratado surgió cuando el país estaba invadido y el diálogo se dio a través de la fuerza y no mediante un libre acuerdo.<sup>17</sup>

El primer presidente en cuestionar el Protocolo de Río de Janeiro fue José María Velasco Ibarra, inicialmente de forma tenue y luego de manera directa. Galo Plaza Lasso, quien en 1948 manifestó que "El Oriente es un mito", quiso decir que en realidad no había petróleo en aquel territorio; tres años más tarde (en 1951) lamentó que el Ecuador tenga "una frontera que no reconozca los inalienables derechos amazónicos del Ecuador y proporcione una salida propia y soberana al río Marañón".<sup>18</sup> Posterior a esto, en 1960, Velasco Ibarra, durante su campaña electoral, manifestó abiertamente la nulidad del documento.

El impacto social ocasionado por la firma del Protocolo de Río de Janeiro, interpretado como una derrota que hirió el sentimiento nacional y a la vez que proyectó sobre el Perú la idea de un país enemigo, se puede atestiguar en una infinidad de publicaciones de la época en cuestión (1941-1972) e incluso hasta llegada la década de los noventa. Varios de estos documentos estaban dirigidos a la diplomacia internacional, mientras que otros pretendían informar a la población acerca de lo ocurrido, incentivar los valores patrióticos y conocer mejor lo que acontecía en la lejana selva amazónica.

El sostenido rechazo a la firma de este tratado, puede evidenciarse, por poner un ejemplo, en declaraciones realizadas por León Febres Cordero durante su presidencia en 1984:

<sup>16</sup> "Desde la década de los cuarenta se hizo patente una grave polarización social como consecuencia paradójica de un crecimiento económico importante en los sectores comercial y bancario, gracias al incremento de los precios en el mercado internacional de los productos de exportación, pero que beneficiaba solamente a esos sectores y concentraba la riqueza en pocas manos". Francisco Carrión Mena, "El conflicto limítrofe con Perú como eje ordenador de la política exterior ecuatoriana (1942-1998)". En *Ecuador: relaciones internacionales a la luz del bicentenario*, Beatriz Zepeda (comp.), Colección Bicentenario (Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2009), 233-264.

<sup>17</sup> Carrión, "El conflicto limítrofe", 238. Véase Rafael Alvarado, *El Protocolo de Río de Janeiro: lo que garantizaron las potencias garantes* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961).

<sup>18</sup> Carrión, "El conflicto limítrofe", 241.

Nuestra tesis de la nulidad del Protocolo de Río de Janeiro no requiere de plebiscito alguno porque forma parte del alma nacional. [...] Yo aprendí desde mis primeros años de estudio de historia que el Protocolo es irrito y luego, inejecutable. En esto no transijo. Sostengo y planteo al país la tesis de la herida abierta.<sup>19</sup>

### Las nuevas cartografías del Ecuador

Dos eventos relevantes ocurridos entre 1941 y 1972 cambiaron en distintos ámbitos la forma de representar al Ecuador. La firma del Protocolo de Río de Janeiro lleva a que una nueva visión del territorio nacional se instale en el imaginario colectivo; sin embargo, la cartografía del Ecuador emblemática será aquella que surge luego de que el Tratado sea considerado nulo por Velasco Ibarra. Desde ese momento, el mapa del Ecuador mostrará al límite propuesto por el documento de 1942 como espúreo, y la zona que el Ecuador reclama y que colinda con el río Marañón será difundida incluso hasta la firma del tratado de paz de 1998 entre los presidentes Jamil Mahuad y Alberto Fujimori.

Con el ingreso de las compañías petroleras a la Amazonía ecuatoriana se empieza a demarcar el territorio a través de bloques, forma de representar la selva que existe hasta la actualidad. El primer bloque pertenece a la concesión casi absoluta que se hizo, según Galarza, a la Royal Dutch Shell en 1937, pero no mucho después otras compañías petroleras empiezan a disputar los territorios, por lo que los mapas de los bloques petroleros varían constantemente hasta la época actual.

### Los mitos del Oriente

En 1942, Julio César Granja publicó en Quito *Nuestro Oriente, de unas notas de viaje*, texto que intenta desmitificar esta región a través de itinerarios de viaje e informaciones diversas. Escrito en un tono relativamente informal, *Nuestro Oriente* buscó, según su autor, incentivar a los jóvenes a conocer la Amazonía, y además, evitar que otra guerra con el Perú, como la de 1941, suceda. Granja recapitula acerca de una serie de imaginarios que han

<sup>19</sup> León Febres Cordero, citado en Carrión, "El conflicto limítrofe", 244.

existido en referencia a la Amazonía. Uno de ellos es aquella idea de la selva hostil, impenetrable: “Bosques inmensos y sombríos. Pantanos interminables donde pululan víboras infernales, cientos de bichos ponzoñosos. Fieras a cada paso, que al acecho están de los hombres. Salvajes sanguinarios que no aceptan la presencia de otros hombres en sus selvas”.<sup>20</sup> El autor también recuerda aquella concepción de la selva como cuna de inimaginables riquezas, escenario de “selvas de ensueño” o “bosques de hadas”, motivos que datan de la literatura de los primeros exploradores del Viejo Mundo. En esa selva, nos dice Granja, que puede ser vista como infierno o paraíso, también se hallan, “abnegados misioneros que defendían nuestras fronteras y culturizaban a nuestros salvajes”.<sup>21</sup> Pero más allá de lo que se dice, una realidad que pudo palpar en vivo el autor fue la presencia de destacamentos militares peruanos dentro del Ecuador. En la publicación hay un acápite referente al petróleo. En 1942, el oro negro de la Amazonía no era más que otro de los mitos. Para Granja, si había petróleo en la región no sería lo suficiente para generar riqueza. Luego sostenía que, de ocurrir el descubrimiento de este mineral, lograría “incorporar a nuestra nacionalidad las olvidadas tierras del oriente”.

### Representaciones de la selva en el arte moderno

En 1948 Oswaldo Guayasamín realizó un viaje a la provincia de Esmeraldas y al territorio tsáchila junto al explorador y documentalista sueco Rolf Blomberg, su esposa Emma Robinson Blomberg, y la artista Olga Fisch. El propósito del viaje fue que el artista quiteño conociese el entorno selvático, ya que había sido contratado para realizar un mural sobre el descubrimiento del río Amazonas.

Probablemente, a su regreso del periplo, Guayasamín se vio motivado a elaborar el *Mural de la selva*, en 1949 (Ilustración 6). Al parecer es la primera obra del autor en la que aborda esta temática. Lamentablemente no hemos encontrado ninguna reflexión sobre la misma en la bibliografía revisada. Supimos de esta obra porque está registrada en una lista de murales elaborados por el artista (que aparece en su sitio web oficial), y

<sup>20</sup> Julio César Granja Vaca, *Nuestro Oriente: de unas notas de viaje*. (Quito: Imp. de la Universidad, 1942), 10.

<sup>21</sup> *Ibíd.*, 11.

posteriormente encontramos registros en el archivo fotográfico de Dayuma Guayasamín y en el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio. En este repositorio hallamos una imagen acompañada de una ficha técnica. La información incluye la siguiente frase descriptiva: “Se aprecia en medio de la selva con árboles coloridos hombres negros e indios con caballos, serpientes, con una vegetación exuberante”; sin embargo, no se identifica al autor de la misma.<sup>22</sup>



**Ilustración 6:** Oswaldo Guayasamín, *Mural de la selva*, 1949, caseína/madera, 2.36 x 1.30 mt., colección Juan Singer (ubicación desconocida). Tomado de: Jacques Lassaigne, *Oswaldo Guayasamín*, Colección Grandes Maestros (Barcelona: Ediciones Nauta, 1977). © Herederos Guayasamín, 2019.

Desconozco si esta obra constituye el mural propiamente, o si consiste en un boceto del mismo. Pero, para los fines de esta investigación, la imagen permite analizar una representación de la selva elaborada por Guayasamín.

En el primer plano de la obra observamos el desarrollo de la acción principal. Cinco personajes corresponden a un grupo de habitantes de la selva, en los que el autor no ha querido representar a ninguna cultura en particular. Son seres anónimos

<sup>22</sup> La fuente, según la información proporcionada por el Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio, es el libro *Oswaldo Guayasamín* de Jacques Lassaigne, publicado por Ediciones Nauta de Barcelona en 1977 (Colección Grandes Maestros).

cuya vestimenta tampoco indica una procedencia cultural específica, sino que más bien apela a una sencillez genérica.

La selva se revela como un exuberante escenario vegetal. El artista ha logrado a través de las líneas curvas el movimiento de una selva viva. Las especies botánicas han sido geometrizadas, pero mantienen formas sinuosas que recuerdan a ciertas plantas tropicales como los helechos, las palmas y el filodendro. Sin embargo, también observamos plantas extrañas, como las de color azul que descienden por el lado izquierdo de la imagen, de las cuales no hemos encontrado referencias. Podemos suponer que el artista no intentó representar fielmente, desde una mirada científica, el entorno natural, sino más bien enfatizar el carácter simbólico de la selva y su vegetación exótica. Llama la atención que la representación de la naturaleza ocupa un espacio predominante en la obra, lo cual quizás indica el énfasis del artista en la presencia de la selva como una entidad viviente, no sólo como escenario para la acción que desarrollan los personajes en el centro de la imagen. Observamos en la parte superior izquierda, por ejemplo, un conjunto de aves camufladas en medio de la vegetación, y al otro lado, en la parte derecha, una serpiente enrollada en un árbol que, al igual que los pájaros, parece excitada por la acción que ocurre en suelo firme.

La selva parece envolver a los personajes que, agrupados en dos segmentos, dirigen sus miradas y gestos hacia el eje de la acción central: el enfrentamiento entre la serpiente, animal de poder que simboliza la fuerza de la tierra en las mitologías de las culturas ancestrales, y el caballo, especie introducida en América durante la conquista española. En el gesto del personaje que se halla cerca del caballo puede reconocerse un intento de domesticación, mientras que el del personaje cercano a la serpiente parece "animarla" al combate. Simbólicamente, esta escena puede aludir a la relación dicotómica entre civilización y barbarie, cultura y naturaleza, fuerza espiritual y fuerza material. Pero también se deja ver como una representación alegórica de la resistencia de la selva, su naturaleza y habitantes, frente a la dominación colonial.

---

La idea de la selva enmarañada e inaccesible, el infierno verde como se la describió en el imaginario colonial, se manifiesta en otras dos obras de Guayasamín producidas probablemente a su retorno del viaje emprendido con Rolf Blomberg y Olga Fisch. Ambas se denominan *Selva*, pero difieren en sus contenidos. La primera muestra una vegetación desproporcionada en comparación con la figura humana y los animales del primer plano (Ilustración 7). La falta de profundidad en la representación del espacio alude a la idea de la selva como una “pared vegetal” difícil de penetrar, tanto a nivel físico como civilizatorio. Esta obra la encontramos en el libro *Viaje a la selva*, de Emma Robinson Blomberg, publicado recientemente por la Fundación Blomberg.



**Ilustración 7:** Oswaldo Guayasamín. *Selva*, s/f, s/t, s/d. Tomado de: Emma Robinson Blomberg, *Viaje a la selva* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2017). © Herederos Guayasamín, 2019.

La segunda *Selva* se encuentra en la colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo de Guayaquil (Ilustración 8). En ésta vemos una representación más estilizada, que fue calificada como “neocubista” en los estudios museales de esa colección.<sup>23</sup> Ciertamente los recursos cromáticos y compositivos tienden a la geometrización de las formas vegetales. La estructura de la obra presenta una marcada división por zonas que permite un juego de luces y sombras. Este efecto recuerda la iluminación típica del espacio selvático, casi impenetrable incluso para los rayos del sol.

<sup>23</sup> Karina Castillo Haro, *Sala permanente de arte. Nuestros pintores, nuestra historia: una mirada al arte ecuatoriano del siglo XX* (Guayaquil: Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador, s/f).



**Ilustración 8:** Oswaldo Guayasamín, *Selva*, s/f, óleo/lienzo, 95 x 135 cm., Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil.

La idea de la selva insondable la encontramos también en una pieza del pintor holandés Jan Schreuder (Ilustración 9), quien llegó al Ecuador en 1940 para trabajar como cartógrafo en el campamento de la compañía petrolera Shell en la zona del Arajuno, provincia de Pastaza. El artista vivió en el país durante dos décadas, tiempo en el que fundó el Centro Ecuatoriano de Arte (en los cincuentas), e influenció a varios artistas modernos como Oswaldo Viteri e Irene Cárdenas. *Selva*, de 1946, fue expuesta recientemente en la muestra “Legados” de la Galería de Arte Ileana Viteri, quien coincide en que es una rareza en la trayectoria del autor. La obra nos enfrenta a una “pared vegetal” inaccesible, de forma similar a la pieza de Guayasamín, pero

---

el lenguaje de Schreuder es más expresionista por los trazos gestuales y el uso del color. La sensación de estar frente a un lugar difícil de penetrar se reproduce también aquí, e incluso la primacía de una iluminación escasa, salvo pocas pinceladas de colores claros, nos lleva a pensar en el halo de misterio y oscuridad que cubrió las visiones de la selva desde tiempos de la conquista.



**Ilustración 9:** Jan Schreuder, *La selva*, 1946, óleo/panel, 65 x 47 cm., Colección privada.

La idea de que la Amazonía es una región difícil de dominar aparece en algunos escritos de la época. En su libro *Tierras del Oriente*, de 1936, Pío Jaramillo Alvarado, quien se desempeñó como director de Oriente desde 1920, describe a la Amazonía como un lugar que atrae por sus riquezas, pero que no las entrega fácilmente a quienes intentan alcanzarlas:

Nuestro oriente amazónico fue desde su descubrimiento, conquista y evangelización, un fantasma. “El Dorado”, que atrajo en sugestión irresistible a los buscadores de oro, que en caravanas trágicas rendían su vida a la desolación, por el abandono en las montañas, con la angustia del hambre.

Es que la montaña guarda celosamente sus tesoros, y no los entrega en fácil captación al anhelo humano.

La montaña tiene sortilegios para ocultar sus riquezas [...] Por eso la lucha humana en el fondo de las montañas tiene una resonancia épica, como la grandiosidad y el misterio del ambiente. No es igual el relieve de las figuras históricas que actuaron en la meseta andina, como la de los conquistadores y misioneros que lucharon con la naturaleza y con el hombre en el mar verde de la Amazonía. La naturaleza no se doblega sino por el tributo del dolor humano renovado en generaciones hasta alcanzar el éxito.

La Amazonía no se ha entregado al esfuerzo humano sino en posesión precaria. Es aún inhóspita y bravía. [...] La Amazonía, en cuatro siglos de ser hollada por los conquistadores y misioneros, conserva intacta su integridad cósmica, pese a los mojones y las líneas imaginarias que el egoísmo internacional ha trazado.<sup>24</sup>

En esta descripción aparece el imaginario de la Amazonía, su naturaleza y su gente como el lugar de la barbarie, opuesto a la civilización de los conquistadores y misioneros. Jaramillo, hombre de gobierno, interesado en la construcción de caminos y ferrocarriles para acceder a la región oriental y extraer sus recursos naturales, enfatiza la necesidad de administrar ese territorio bajo un régimen colonial y fortalecer la autoridad pública, pues por sus características naturales, y la inhospitalidad de sus habitantes, todo intento de dominio, si no se sostiene, está condenado a perderse rápidamente.<sup>25</sup>

En Jaramillo se reproduce también el imaginario de “El Dorado republicano”:

<sup>24</sup> Pío Jaramillo Alvarado, *Tierras del Oriente* (Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1936), i-ii.

<sup>25</sup> *Ibíd.*, xv.

La leyenda de 'El Dorado'... estimuló la reconquista de la hoya amazónica; y si bien el ímpetu inicial fue apagado por el fracaso de los primeros conquistadores, luego se comprobó que existía el oro, pero que era preciso extraerlo de la roca; y que había que organizar la explotación, crear la entidad gubernativa, demarcar la jurisdicción territorial, dar vida administrativa a la montaña.<sup>26</sup>

Esta vida administrativa incluía el fortalecimiento del servicio de policía y los fortines militares, así como la dotación económica de las misiones religiosas.<sup>27</sup>

La necesidad de administrar eficientemente la región oriental e incorporarla a la dinámica nacional, se convirtió en una urgencia con la Guerra del 41, y más aún con la firma del Protocolo de Río de Janeiro de 1942. Con el afán de instalar en el imaginario nacional la defensa de la región oriental, en 1944 las Fuerzas Armadas se reorganizaron bajo la consigna "El Ecuador ha sido, es y será país amazónico", con la cual se fortalecería la imagen del Oriente como un símbolo de identidad nacional. El argumento histórico provenía de la empresa conquistadora de Francisco de Orellana, quien realizó una expedición a la selva en una épica búsqueda de "El Dorado". En el viaje el español "descubre" el gran río-mar al que llamó "de las Amazonas", en alusión al pueblo de mujeres guerreras de la mitología griega: supuestamente el conquistador español habría encontrado un grupo de guerreras indígenas en su viaje. Este segmento de la historia colonial del Ecuador sirvió para justificar que el río Amazonas fue descubierto en territorio ecuatoriano, y el argumento dio origen a la creación de mapas y textos escolares que reprodujeron, hasta la década de los noventa, el imaginario del "Ecuador, país amazónico".

Pocos años después de la firma del Protocolo de Río, en 1948, se comisionó a Oswaldo Guayasamín la realización de un mural que representase el descubrimiento del río Amazonas, en el Palacio de Gobierno, lugar emblemático de la política nacional. Como se mencionó anteriormente, el artista viajó a la provincia de Esmeraldas y al territorio tsáchila para obtener referentes naturales y culturales que le ayudasen a recrear visualmente la selva amazónica. El mural, culminado finalmente en el año 1957, fue elaborado con mosaicos de cristal de Venecia (Ilustraciones 10-13). La obra ha sido

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*, xviii-xix.

analizada o referida en la mayor parte de la bibliografía escrita sobre Guayasamín. Jorge Enrique Adoum, escritor ecuatoriano, presenta una de las mejores descripciones formales de la pieza:

El *Descubrimiento del río Amazonas* constituye una ‘epopeya de la selva’ [...] En el panel izquierdo —que representa la partida desde Quito, inicial de lo que iba a ser una epopeya que nadie imaginaba— a la estilización geométrica de las casas e iglesias corresponde la de los españoles que indican la ruta y la de los indios que irán con ellos. En la parte inferior se anuncian ya, por un afán de unidad con los dos otros paneles, la selva y el río. El mural del centro resume el heroísmo y el sacrificio: hojas como lanzas, ondas con dientes de cetáceo o de felino, hombres caídos o muertos, de cualquier manera sacrificados, y otros resueltos a acatar o diseñar su destino. El panel de la derecha es la culminación histórica, la llegada a España, con figuras de pie, victoriosas, otras de rodillas, agradecidas, siempre rodeadas de agua, y una escalinata (en la cual se yergue Francisco de Orellana, vencedor de la selva...) que corresponde a la representación escalonada de Quito en el panel del frente.<sup>28</sup>



**Ilustración 10:** Oswaldo Guayasamín. *Descubrimiento del río Amazonas*, 1957, mural en mosaico, Palacio de Carondelet, Quito. Tomado de: <https://unmundoincontable.com/2010/03/10/ecuador-y-su-revolucion-ciudadana/#prettyPhoto/10/>. © Herederos Guayasamín, 2019.

<sup>28</sup> Jorge Enrique Adoum, *Guayasamín: el hombre, la obra, la crítica* (Nürnberg: DA Verlag Das Andere, 1998), 332.



**Ilustración 11:** Oswald Guayasamín. *Descubrimiento del río Amazonas* (vista del panel izquierdo). Foto: Archivo de Dayuma Guayasamín, Quito. © Herederos Guayasamín, 2019.



**Ilustración 12:** Oswald Guayasamín. *Descubrimiento del río Amazonas* (vista del panel central). Foto: Archivo de Dayuma Guayasamín, Quito. © Herederos Guayasamín, 2019.



**Ilustración 13:** Oswaldo Guayasamín. *Descubrimiento del río Amazonas* (vista del panel derecho). Foto: Archivo de Dayuma Guayasamín, Quito.

Según esta descripción, Orellana venció épicamente a la naturaleza y a los pobladores de la selva, gracias a la inmolación de indígenas esclavizados que le acompañaban en la travesía. En el mural de Guayasamín se alude a este hecho con la siguiente frase: “El sacrificio de tres mil aborígenes glorifica la presencia del Ecuador en el Río Amazonas”. La perspectiva heroica y triunfalista del relato corresponde a la voluntad política de rechazar el Protocolo de Río de Janeiro, y la pérdida del territorio oriental. Pero, aunque la obra haya sido un encargo, no deja de entrañar una gran paradoja: en lugar de denunciar la muerte de miles de indígenas en el periplo, el artista indigenista glorifica su deceso a favor de una política de Estado.

Existen otras visiones de esta historia. Una muy interesante la encontramos en la literatura, en la obra *Argonautas de la selva*

del diplomático ecuatoriano Leopoldo Benítez Vinuesa, publicada por primera vez en 1945. La obra narra la epopeya de Orellana y sus hombres, en la que se enfrentan a las poblaciones indígenas y a una naturaleza adversa que obstruye la desesperada búsqueda de “El Dorado”. En la novela, el conquistador español aparece como un héroe legendario pero se dimensiona su accionar a una escala humana. El autor lo describe como un aventurero sin fortuna que miró a la selva como una “tierra promisoría”, misteriosa y seductora a la vez.

Del gran sueño ambicioso nada quedó. No tuvo Orellana el éxito que todo lo justifica ni el oro que todo lo hace perdonar. Ni se perpetuó en hijos que exaltarán su memoria. Su vida fue una lucha por vencer la adversidad del destino. Una vida dramática y heroica que la historia no ha querido comprender.<sup>29</sup>

Esta descripción contrasta con la construcción heroica de Orellana en la obra de Guayasamín, que responde, más bien, a la necesidad de construir un gran relato nacional que justifique el reclamo patriótico de la Amazonía como parte inseparable del Ecuador. Los indígenas amazónicos, o la selva misma, no podían cumplir este rol en un país profundamente racista, de costumbres coloniales y fe católica. Finalmente, fue un hombre blanco español y cristiano quien se convirtió en la figura central, encarnando el mito del descubrimiento del gran río.

Los indígenas en el mural de Guayasamín son personajes anónimos, tanto aquellos que acompañaron la misión desde la sierra, como los otros, los pobladores de la Amazonía. La selva se representa a través de la vegetación, las aguas del río y las mismas especies que observamos en el mural anterior: un ave, una serpiente y un caballo. Como indica Adoum, las formas son geométricas, pero en lugar de líneas curvas y sinuosas, como las que vimos en su mural de la selva, ahora nos enfrentamos a una vegetación puntiaguda y amenazante que parece acechar el trayecto de los conquistadores. Como diría Pío Jaramillo Alvarado, “La lucha del hombre por el dominio de la Amazonía, es pues, épica”.<sup>30</sup>

<sup>30</sup> Jaramillo Alvarado, *Tierras del Oriente*, iii.

En uno de los episodios de los *Argonautas de la selva*, Benítez describe el enfrentamiento de los hombres de Orellana con la naturaleza agreste:

Las hojas de los árboles gotean como si tuvieran una transpiración fatigada por el calor del trópico. Los bejucos trepan por los árboles y entorpecen la labor. Es una lucha titánica la de estos hombres magros, que han pasado hambres y miserias, que casi no tienen fuerzas, contra una naturaleza demasiado grande y demasiado bárbara.<sup>31</sup>

La selva es feroz, pero también hechiza a los conquistadores, la selva ejerce, por lo mismo que es misterio, una atracción irresistible. Para estos hombres de países áridos y de mesetas estériles, es un prodigio sin fin. Un milagro hecho realidad. Y sueñan en ella mientras la miran desde el río que corre conduciéndolos sin saber a dónde.<sup>32</sup>

La representación de la selva se despliega en una dicotomía: es el infierno verde, lugar de la barbarie, pero también es un paraíso verde que promete, con sus riquezas y esplendor natural, una vida de plenitud y goce.

En la obra de Enrique Tábara, de 1953, podemos constatar una versión más dulce de entorno selvático (Ilustración 14). No sabemos si la imagen corresponde a la Amazonía o a otra selva ecuatoriana, pero claramente la pintura elude la representación de la "muralla vegetal", y nos muestra, más bien, una selva misteriosa, fantástica y seductora, compuesta por especies botánicas figuradas de manera expresionista. Un elemento nuevo aparece en la superficie del cuadro: el cielo azul contrasta con unas nubes casi abstractas. Este componente revela que para el artista no es importante ceñirse a una representación científica, simbólica o alegórica de la selva, sino más bien a una imagen poética.

<sup>31</sup> Benítez Vinuesa, *Argonautas de la selva*, 61.

<sup>32</sup> *Ibíd.*, 85.



**Ilustración 14:** Enrique Tábara, *Selva*, 1953, óleo/tela, 78.5 x 97cm., Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil.

En la obra de Jaime Valencia, de 1957, la selva aparece como una entidad híbrida, en la que se da una relación horizontal entre el mundo vegetal, animal y humano (Ilustración 15). A diferencia de la naturaleza domesticada que se encuentra en los espacios urbanos, en la selva el ser humano debe dialogar y negociar su existencia con otras especies vivas. La pieza nos recuerda a *La jungla* de Wilfrido Lam de 1943, en la que el pintor recreó visualmente elementos culturales de la identidad cubana a través de un lenguaje surreal.



**Ilustración 15:** Jaime Valencia, *Selva*, 1957, óleo/aglomerado, 118 x 88cm., Tercer Premio Adquisición, pintura, Salón Mariano Aguilera, 1957, Colección Mariano Aguilera, Centro Cultural Metropolitano de Quito.

La obra del pintor guayaquileño Bolívar Peñafiel, titulada *Selva*, de 1966, también apela al surrealismo para construir una visión existencial de la naturaleza selvática (Ilustración 16). Se ha perdido en buena parte el referente figurativo. En 1992 el historiador y crítico de arte Hernán Rodríguez Castelo comentó que el artista rehuye “la reproducción mimética del paisaje y el realismo obvio, buscando superar lo uno y lo otro por complejidades morfológicas, planteos compositivos y valores signícos y simbólicos”.<sup>33</sup> De acuerdo al autor, Peñafiel deshace y rehace las figuras en el cuadro, a través de trazos delineados y manchas de color, completando la imagen con símbolos cuya interpretación es arriesgada.



**Ilustración 16:** Bolívar Peñafiel, *Selva*, 1966, óleo/tela, 94.5 x 78cm., Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil.

Una deriva informalista nos conduce a las selvas de Enrique Tábara de 1971 (Ilustración 17). Hemos encontrado dos piezas con esta temática en esta década, pero no descartamos la posibilidad de hallar más. En la más grande confluyen, en una composición abigarrada, diversos elementos cromáticos que aluden a formas vegetales. En esta selva la expresión matérica

<sup>33</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006 [1992]), 499.

dota a la imagen de una textura que acentúa su corporeidad. La naturaleza atraviesa un proceso de transfiguración en el que el pintor abandona convenciones representativas para expresarse a través de un lenguaje propio. Un lenguaje con vocación universalista, que posteriormente incursionará en el ancestralismo como postura estética, de acuerdo con la teórica Lupe Álvarez.<sup>34</sup> Las selvas de Tábara son difíciles de interpretar, al igual que sus obras ancestralistas posteriores. La crítica de arte Marta Traba se negó a buscar y hurgar en ellas, pues las consideraba como “obras cerradas, desdeñosas de cualquier explicación”,<sup>35</sup> y prefirió no escribir sobre ellas, para no profanar sus secretos. Para Traba, “el tema a tratar no es, pues, la disección del cuadro sino la posición de Tábara frente a un informalismo que ha utilizado sólo como un medio para expresar sus relaciones y visiones con un mundo precolombino desaparecido”.<sup>36</sup> En este sentido, las selvas del artista, en lugar de abrirse a través de una representación ortodoxa de la naturaleza, nos interpelan y confrontan desde un mundo ajeno al que sólo podemos acceder especulando.



**Ilustración 17:** Enrique Tábara, *Vegetación mágica (Selva)*, mixta/tela, 1971, 81 x 100 cm., Fondo de Arte Moderno, Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, Reserva: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Guayaquil.

<sup>34</sup> Lupe Álvarez, María Elena Bedoya y Ángel Emilio Hidalgo, *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (Guayaquil, Banco Central del Ecuador, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC, 2004), 48.

<sup>35</sup> Marta Traba, citado en “Ensayos y críticas sobre Enrique Tábara”. Sitio web de Enrique Tábara: <http://www.enriquetabara.com/biografia/>

<sup>36</sup> *Ibid.*

## Epílogo: el umbral de los imaginarios turísticos y ecologistas

Cerramos este panorama histórico respecto a los imaginarios de la selva amazónica con una mención a *Ecuador: la naturaleza y el hombre*, publicada en 1977 por Ediciones Paralelo Cero. Esta monumental obra ofrece una visión general del país, con una sección especialmente dedicada al Oriente. Si queremos sintetizar este apartado podemos decir que se trata de una justificación histórica de por qué al Ecuador le corresponde históricamente el territorio amazónico y el acceso al río Amazonas. La reseña inicia con una cita del libro *Descubrimiento del río Amazonas* por Gaspar de Carvajal, Alonso de Rojas y Cristóbal de Acuña, frase que también se encuentra grabada en el exterior de la Catedral Metropolitana de Quito:

Bien se podría gloriarse Babilonia, de sus muros; Nínive, de su grandeza; Atenas, de sus letras, Constantinopla, de su imperio; que Quito las vence por llave de la cristiandad y por conquistadora del mundo. Pues a esta ciudad pertenece el descubrimiento del gran río Amazonas.<sup>37</sup>

Posteriormente, la defensa de Cárdenas se centra en la narración del descubrimiento del Amazonas en la expedición de Orellana, además de otras expediciones de reconocimiento de la región, ya sean científicas o llevadas a cabo por misiones que tuvieron algún protagonismo durante la época colonial y la república. El autor también afirma, luego de detallar lo primitivas y precarias que son la vestimenta y en general las costumbres de los habitantes de la Amazonía, “la educación, proporcionada tanto por el Estado cuanto por las Misiones, *ha incorporado a la cultura* a miles de habitantes autóctonos” (el subrayado es nuestro). Finalmente se hace referencia a los diversos atractivos naturales de la selva, como la cascada San Rafael o el volcán Sangay, que, junto a la descripción de otras “bellezas naturales”, no solo presentan una visión idealizada de la Amazonía, sino que auguran el tono promocional con el que posteriormente se aludirá a esta región para incentivar el turismo nacional e internacional.

<sup>37</sup> Héctor Merino Valencia (ed.), *Ecuador: la naturaleza y el hombre*, tomos I y II (Quito: Ediciones Paralelo Cero, 1977), 213.

En esta enciclopedia encontramos la obra del pintor naif Dilo Camino (Ambato, 1929-1992), titulada *Camino al Dorado, Amazonía*, de 1976 (Ilustración 18). La propuesta evidencia un interés histórico, pero en lugar de ceñirse a datos fidedignos sobre la travesía de Orellana, el artista ha decidido construir una representación anacrónica, en la que el conquistador español empuña una bandera ecuatoriana. La comitiva está compuesta por frailes vestidos de blanco que sostienen una cruz, esclavos negros, indígenas, exploradores y animales. Su trayectoria se dirige a un gran río que atraviesa la selva. Podemos suponer que es el Amazonas, y que la búsqueda de El Dorado, a la que se refiere el título, es la que los conduce a su descubrimiento. Sobre la muchedumbre se alza un personaje, presuntamente indígena, sobre el carro del sol, que quizás alude al mito de Faetón. Según Rodríguez Castelo “en los setenta Camino se interesó por el motivo histórico, pero desde un modo fabulatorio, mítico y bizarro”.<sup>38</sup> En este caso, y por el contexto temporal de la obra, producida en pleno boom petrolero, podríamos suponer que se trata de una representación simbólica del Nuevo Dorado manifiesto en la riqueza del oro negro. Podríamos especular que la presencia de Faetón en el cielo, quien toma la carroza de su padre, el Sol, para presumir su origen divino, es un guiño hacia la soberbia que puede manifestarse en quienes tienen a la mano un gran poder y riqueza y, por no saber controlarla, escapa de su control, incinerando a quienes lo rodean (como Faetón cuando desciende a África y convierte gran parte de su territorio en desierto) y a sí mismo.

<sup>38</sup> Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico*, 103-104.



**Ilustración 18:** Dilo Camino. *Camino al Dorado, Amazonía*, 1976, s/t, 92x75cm. Tomado de: *Ecuador. La naturaleza y el hombre*, tomo II (Quito, Ediciones Paralelo Cero, 1977).

Para concluir, se puede decir que el ecologismo en el Ecuador empieza a surgir en los años setenta, década en la que se dan a conocer los primeros reclamos por parte de comunidades campesinas e indígenas por la contaminación producida por el petróleo, y en 1978 también aparece la primera ONG en el Ecuador dedicada a temas ambientalistas, Fundación Natura. Sin embargo, no es hasta 1987 cuando surge el primer colectivo ecologista llamado Acción Ecológica, que combina la acción directa con el trabajo en comunidades y la comunicación a nivel internacional.<sup>39</sup> Sumando a esto la conformación de la Confederación de Nacionalidades Indígenas de la Amazonía Ecuatoriana, CONFENIAE, en 1980, se inaugura un nuevo discurso relacionado a la Amazonía, sobre el cual se instalará un nuevo imaginario ecologista que es el antecedente de aquel que predomina hoy en el arte contemporáneo.

<sup>39</sup> Guillaume Fontaine, "Verde y negro: ecologismo y conflictos por petróleo en el Ecuador". En *Políticas ambientales y gobernabilidad en América Latina*, Richard Pasquis (coord.). (Quito: FLACSO - Sede Ecuador/IDDRI/ CIRAD, 2007), 223-256.

- Adoum, Jorge Enrique. *Guayasamín: El hombre, la obra, la crítica*. Nürnberg: DA Verlag Das Andere, 1998.
- Almeida Albuja, Alexandra. "Reseña sobre la historia ecológica de la Amazonía ecuatoriana". En *El Ecuador post petrolero*, Esperanza Martínez (ed.). Quito: Acción Ecológica, 2000.
- Alvarado, Rafael. *El protocolo de Río de Janeiro: lo que garantizaron las potencias garantes*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.
- Álvarez, María Guadalupe, María Elena Bedoya, y Ángel Emilio Hidalgo. *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: Banco Central del Ecuador, Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo MAAC, 2004.
- Benítez Vinueza, Leopoldo. *Argonautas de la selva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1945.
- Cabodevilla, Miguel Ángel. *Los huaorani en la historia de los pueblos del Oriente*. Quito: Cicame, 1999.
- Carrión Mena, Francisco. "El conflicto limítrofe con Perú como eje ordenador de la política exterior ecuatoriana (1942-1998)". En *Ecuador: relaciones internacionales a la luz del Bicentenario*, Colección Bicentenario, Beatriz Zepeda (comp.). Quito: FLACSO, Sede Ecuador, 2009.
- Castillo Haro, Karina. *Sala permanente de arte. Nuestros pintores, nuestra historia: una mirada al arte ecuatoriano del siglo XX*. Guayaquil: Museo Antropológico del Banco Central del Ecuador.
- DelValls, T. "El Instituto Lingüístico de Verano, instrumento del imperialismo". *Nueva Antropología* Vol. III, No. 9 (México, octubre, 1978).
- Esvertit Cobes, Natalia. "Los imaginarios tradicionales sobre el Oriente ecuatoriano". *Revista de Indias* 61, No. 223 (diciembre de 2001).
- \_\_\_\_\_. "Camino al Oriente: Estado e intereses regionales en los proyectos de vías de comunicación con la Amazonía ecuatoriana 1890-1930". En *La construcción de la Amazonía andina (siglos XIX-XX), procesos de ocupación y transformación de la Amazonía peruana y ecuatoriana entre 1820 y 1960*, García Jordán Pilar (ed.). Quito: Abya Yala, 1995.

- Fontaine, Guillaume. "Verde y negro: ecologismo y conflictos por petróleo en el Ecuador". En *Políticas ambientales y gobernabilidad en América Latina*, Richard Pasquis (coord.). Quito: FLACSO - Sede Ecuador IDDRI CIRAD, 2007.
- Galarza, Jaime. *El festín del petróleo*. Cuenca: Editora Sol, 1972.
- García Jordán, Pilar y Núria Sala i Vila. *La nacionalización de la Amazonía*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1998.
- Granja Vaca, Julio César. *Nuestro Oriente: de unas notas de viaje*. Quito: Imp. de la Universidad, 1942.
- Instituto Nacional de Patrimonio Cultural. *En la mirada del otro: acervo documental del vicariato apostólico salesiano en la Amazonía ecuatoriana, 1890-1930*. Quito, 2015.
- Jaramillo Alvarado, Pío. *Tierras del Oriente*. Quito: Imprenta y Encuadernación Nacionales, 1936.
- Kennedy-Troya, Alexandra. *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca: Universidad de Cuenca/Casa de la Cultura, núcleo del Azuay, 2016.
- Krysinska-Katuzna, Magdalena. "La actividad misionera de unas misiones de fe entre los grupos indígenas de la región amazónica y los intereses políticos de los gobiernos latinoamericanos". *Anuario Latinoamericano: Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales* vol. 3 (2016): 71-87.
- Merino Valencia, Héctor (ed.). *Ecuador: la naturaleza y el hombre*. Tomos I y II. Quito: Ediciones Paralelo Cero. 1977.
- Moreno Yánez, Segundo E. "Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas". En *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, Alexandra Kennedy-Troya (coord.). Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2008.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006 [1992].
- Rubiano García, Ezequiel. "Misioneros protestantes ILV y petroleras". Publicado en *Ilustrados*. [www.ilustrados.com/tema/10466/Misioneros-protestantes-Petroleras.html](http://www.ilustrados.com/tema/10466/Misioneros-protestantes-Petroleras.html)
- Taylor, Anne Christine. "El Oriente ecuatoriano en el siglo XIX:
-

'el otro litoral"'. En *Historia y región en el Ecuador*, Juan Maiguashca (ed.). Quito: Corporación Editora Nacional, 1994.  
Traba, Marta. "Ensayos y críticas sobre Enrique Tábara".  
Publicado en el sitio web de Enrique Tábara. <http://www.enriquetabara.com/biografia/>



**El guardián de  
los signos:  
hábitats y  
murales de  
Eduardo Vega**

---

Cristóbal Zapata

---

## **Cristóbal Zapata**

Independiente

Cuenca, Ecuador, 1968. Escritor, curador, editor. Es autor de los poemarios *Corona de cuerpos* (1992), *Te perderá la carne* (1999 y 2013), *Baja noche* (2000), *No hay naves para Lesbos* (2004), *Jardín de arena* (2009), *La miel de la higuera* (2012), *El habla del cuerpo* (2015), y de los libros de cuentos *El pan y la carne* (2007 y 2013), y *Lecciones de abismo* (2019). En 2012, junto a Alexandra Kennedy publicó el libro *El alma de la Tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Ha publicado numerosos ensayos sobre arte y literatura. Y ha editado decenas de libros y catálogos. Adicionalmente, ha curado más de cincuenta exhibiciones dedicadas a artistas de su país. Sus textos constan en varias selecciones de poesía, cuento y ensayo ecuatorianos.

Email: [crisz68@yahoo.es](mailto:crisz68@yahoo.es)

---

## RESUMEN

**A** la luz de las construcciones de ingeniería y arquitectura que significan el embalse en la hacienda Ligüiña, su residencia-taller en Turi, la obra mural y las esculturas públicas de Eduardo Vega (Cuenca, 1938), proponemos algunas reflexiones sobre el orbe poético del artista que en su actualización de los signos ancestrales como en la edificación de sus hábitats familiares preserva un sistema mítico, unas formas y cosmovisiones portadoras de valores religiosos, sociales y políticos de vocación comunitaria.

Creador de admirables ecosistemas (jardines, bosques y lagunas), de una exitosa y prestigiosa empresa artística, y de una obra plástica vasta y ambiciosa, con una especial sensibilidad hacia el medioambiente, Eduardo Vega ha transformado la materia terrestre en cultura, y ha tejido a lo largo del tiempo un diálogo cósmico con la naturaleza y con la memoria de la comunidad, que lo muestran como el guardián secreto de un orden primigenio, paradisíaco, de raigambre utópica.

**Palabras clave:** Eduardo Vega, signos ancestrales, precolombinismo, paisajismo, *Land art*, murales, simbolismo, árbol de la vida, mitología, árbol cósmico

---

## El demiurgo

*Ninguna definición hablaba del jardinero-paisajista como del poeta; sin embargo, mi amigo opinaba que la creación del jardín-paisaje ofrecía a la Musa correspondiente la más espléndida de las oportunidades. Allí, en efecto, se hallaba el más hermoso campo para el despliegue de la imaginación en la interminable combinación de formas de belleza nueva; pues los elementos que entran en la combinación son, por su gran superioridad, los más espléndidos que la tierra puede brindar. En las múltiples formas y colores de las flores y los árboles reconocía los esfuerzos más directos y enérgicos de la naturaleza hacia la belleza física.*

Edgar Allan Poe, "El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje"<sup>1</sup>

Durante más de treinta años, Eduardo Vega ha vivido en un mirador privilegiado: la colina de Turi, el gran balcón de Cuenca. Desde este lugar antaño sagrado, el artista ha gozado de una magnífica panorámica de la ciudad y de su entorno montañoso, cuya modulación orográfica será uno de los motivos recurrentes en su obra. Jardinero apasionado, paciente y meticuloso, debajo de su casa-taller-galería, Vega ha sembrado su propio parque botánico: una ladera donde ha cultivado las más diversas especies, un exuberante paseo entre árboles, flores y plantas pautado por caminitos de barro. Diríase que, entre el cielo y el suelo, el artista imbuido de un impulso cósmico, sacral, telúrico —los tres resortes de su creación artística— ha construido un puente vegetal que le permite una conexión perpetua con la tierra.

Pero, mucho antes de dedicarse al cultivo de este jardín familiar, hacia 1962, el artista emprendió la realización de lo que sin duda constituye su obra maestra secreta o desconocida: la construcción de una laguna y de un bosque en lo que viene a ser su primera residencia en la tierra: la hacienda Ligüiña, heredad paterna en las adyacencias del cantón San Fernando (provincia del Azuay) donde transcurrió una parte de su infancia. Mi aserción puede resultar en principio tan aventurada como exagerada, puesto que cabría preguntarse si ¿se puede considerar obra de arte la edificación de una represa y la

<sup>1</sup> Edgar Allan Poe, "El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje". En *Cuentos 2*, Julio Cortázar (trad.) (Madrid: Alianza, 2002), 152-153.

plantación de un bosque, más aún cuando no hubo el propósito de hacer una obra de arte? Veamos:

Comentando sobre los móviles estéticos de los artistas del *Land Art*, la historiadora y crítica española Anna María Guasch habla de su “necesidad de superar el formato histórico del arte, abandonar el taller y enfrentarse a los grandes espacios como nuevos demiurgos de la tierra”<sup>2</sup>. Aunque en un inicio Vega no se hubiese propuesto otra cosa que embellecer y potenciar su entorno vital, añadiéndole un atractivo natural, no cabe duda que el momento en que trastoca ese hábitat primigenio lleva a cabo una operación demiúrgica, esto es, actúa –tal cual lo harán después algunos artistas emblemáticos del *Land Art*– como un dios creador (del mismo modo que lo hace cuando modela la materia cerámica en su taller). Forzando la naturaleza, recopilando amorosamente semillas de los más diversos géneros y procedencias, al crear una laguna y poblar de especies vegetales lo que era un yermo, ha propiciado ni más ni menos la irrupción de un nuevo ecosistema. Este hecho supone sin duda completar–corregir–contradecir el orden natural, contribuyendo así a la producción del universo, que es lo propio del demiurgo según la teología platónica expuesta en el *Timeo*. Adelantándose algunos años a las aventuras del *Land Art*, Vega procede como ese Dios *arquitecto, ingeniero / artesano, carpintero / albañil y armador* (“sembrador” habría que añadir), invocado en la popular *Misa campesina* del compositor nicaragüense Carlos Mejía Godoy.

Como nos recuerda el sociólogo y filósofo estadounidense Richard Sennet ya en la Grecia arcaica a los trabajadores manuales cualificados como los alfareros, se les conocía como “demiurgos” (*demiurgoi*: término compuesto a partir de *demios*: público y *ergon*: productivo) es decir el artista creador que no solo sabe conjugar las destrezas de la cabeza y de la mano, sino para quien la idea de oficio y comunidad eran indisociables.<sup>3</sup>

Por la transformación del espacio exterior que entraña, no es descabellado considerar la hacienda Ligüiña como una obra precursora y anónima del *Land Art*, una especie de proto arte de

<sup>2</sup> Anna María Guasch, “Formas de arte procesual I. El arte de la tierra”. En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (Madrid: Alianza, 2002), 64.

<sup>3</sup> Richard Sennet, *El artesano*, Marco Aurelio Galmarini (trad.) (Barcelona: Anagrama, 2009), 18.

la tierra, de un primitivo e incipiente *earthwork* y particularmente de algunos proyectos y trabajos de Robert Smithson, como el que planificó para el aeropuerto de Dallas-Forth Worth (Texas), en 1967, concebido –en palabras de Guasch– “como obra de un artista-ingeniero que levantase diques, abriera zanjas o diseñase carreteras”,<sup>4</sup> algo muy parecido a lo que va a hacer Vega en su necesidad de modificar el paisaje original. No en vano, como nos recuerda la misma crítica, el *Land Art* podría traducirse como “arte del paisaje” o “arte de la naturaleza”. (Ilustración 1)



**Ilustración 1:** Hacienda Ligüiña de propiedad del artista Eduardo Vega, cerca de San Fernando en el Azuay; 50 años de reforestación en estas tierras la han convertido en un modelo de regeneración natural. Fotografía: Ernesto Aguilar, 2012.

Por lo demás, aunque este embalse y su consecuente plan de forestación no hubieran sido inicialmente concebidos como un proyecto artístico cabe preguntarse si puede no haber voluntad estética en alguien que poco antes de emprender esta intervención había estudiado dibujo y pintura en la Academia San Fernando de Madrid y venía de hacer una pasantía en diseño en la Brixton School of Building en Londres. Por lo menos, la magnitud y la belleza de la empresa están fuera de duda. Recorrer en canoa la

<sup>4</sup> Guasch, “Formas de arte procesual I. El arte de la tierra”, 64.

laguna donde chapotean garzas, patos y gallaretas, y adentrarse en ese bosque atiborrado de pinos y cipreses que durante el invierno son gradualmente envueltos por el velo de la neblina, resulta al mismo tiempo una experiencia mística y estética.

La hacienda Ligüiña, como más tarde los *landworks*, recogen la herencia del espíritu romántico que hace de la naturaleza viviente uno de los objetos supremos de la emoción estética –conforme lo anunciará Kant en su *Crítica del juicio*–, y en esa medida, recuerda el “retiro” que en 1847 lleva a cabo el escritor estadounidense Henri David Thoreau a un bosque en los alrededores de Walden Pond, donde construye su propia cabaña y se establece cerca de dos años en una comunión total con el mundo natural. En ese sentido, podríamos decir que Vega ha construido su Walden propio.

Pero quizás el antecedente moderno indiscutible de la actuación de Vega en su hacienda, debemos buscarlo en un relato de Poe, publicado en 1847, el mismo año que Thoreau emprende su retiro. Ese relato se titula “El dominio de Arnheim”, y nos cuenta como su protagonista, un tal Ellison, concreta su idea del “paisaje-jardín”, modificando –con ese ímpetu demiúrgico tan caro a los románticos– el entorno primigenio de Arnheim, bajo la convicción de que “en el más encantador de los paisajes naturales siempre se hallará una falta o un exceso”<sup>5</sup>.

Si convenimos que buena parte del trabajo artístico de Vega surge de ese ininterrumpido diálogo con la naturaleza, cabe, para empezar, y dado que el artista ha fungido de arquitecto y constructor de sus espacios habitacionales, una pequeña reflexión sobre el significado profundo de estos lugares, como una manera de introducir la lectura de su obra pública (mural y escultórica) que son el tema central de estas notas.

### “La Cuaternidad” (paréntesis ontológico)

En 1951, en el marco de la Segunda Reunión de Darmstadt, Martin Heidegger presentó la conferencia “Construir, habitar, pensar”,<sup>6</sup> en la que indagando –a su estilo– en la etimología de estas palabras, elaboró una sugestiva explicación filosófica y

<sup>5</sup> Poe, “El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje”, 153.

<sup>6</sup> Martin Heidegger, “Construir, habitar, pensar”, Eustaquio Barjau (trad.). En [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm) (Consultada en enero de 2010). Todas las citas de este apartado corresponden a este documento.

poética sobre su sentido. Glosaré sus argumentos en tanto me parece que son de enorme pertinencia y utilidad para comprender y adentrarnos en el orbe vital y plástico de Vega

Si escuchamos lo que el lenguaje dice en la palabra construir escribe Heidegger— oiremos tres cosas:

1. Construir es propiamente habitar;
2. El habitar es la manera como los mortales son en la tierra;
3. El construir como el habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento... y en el construir que levanta edificios.

Tras su inquisición etimológica y filológica, Heidegger colige que habitar quiere decir: “permanecer a buen recaudo, apriscado en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia”, de manera que: “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)”. Este rasgo atravesaría la noción de habitar en toda su extensión, y sobre él descansaría “el sentido del residir de los mortales en la tierra”.

Pero, “en la tierra” —nos advierte— significa “abajo del cielo”, por lo cual ambas cosas *cosignifican* “permanecer ante los divinos”, e incluyen una “pertenencia a la comunidad de los hombres”. Así, tierra, cielo, los divinos y los mortales vendrían a pertenecer a una unidad *originaria* a la que Heidegger da el nombre de *Cuaternidad*, para concluir que “los mortales habitan en la manera como cuidan la Cuaternidad en su esencia”.

Desde la construcción de su propia represa, y luego, en la estratégica elección de Turi como su sitio de residencia —que en su calidad de cerro deviene intersticio entre el cielo y la tierra, entre el arriba y el abajo (el *hanan* y *urin* de la cosmovisión incásica)—, Vega ha sido a su manera un custodio de este cuádruple sistema que es a su vez ontológico, ecológico, estético y cosmogónico. Desde esa atalaya ha velado por la permanencia de los signos ancestrales, y por la conservación del patrimonio cultural (arqueológico y arquitectónico) de la ciudad y la región. Así ha respondido ante las demandas de los dioses y ante la comunidad de los hombres.

La obra cerámica de Vega constituye, en buena parte, el testimonio de una época heroica, idealista, utópica, cuyo posible retorno parece improbable, al menos a corto plazo. Una época que se fió en la capacidad comunicativa y en los poderes trascendentes de la forma, en aquello que se llamará “la autonomía de la obra de arte”, uno de los rasgos estéticos característicos de la alta modernidad (Ilustración 2).



**Ilustración 2:** El artista diseñando el mural *La mirada* para Seguros de La Unión en Guayaquil, Artesa C.Ltda., Cuenca, 1984.

Es sabido el talante místico y espiritual de los fundadores de la abstracción en su afán por desprenderse de toda referencia real, de cualquier alusión a la realidad concreta: traspasar las apariencias; hacer visible lo invisible; develar el misterio; *desocultar* la verdad, la esencia de los seres y las cosas; reencontrar el componente sagrado de la vida, la música secreta que anima el cosmos, son algunas de las frases y planteamientos recurrentes en el cajón de sastre de la cruzada moderna y particularmente del abstraccionismo al que nuestro artista va a tributar a su manera.

El ancestralismo o precolombinismo al que Vega suscribe –como tantos otros de sus contemporáneos en el país y en el continente–, actualiza en clave latinoamericana los códigos visuales y conceptuales de la abstracción y de las estéticas

primitivas en su afán por refrescar la memoria y redescubrir los orígenes del ser americano, la necesidad de consagrar la naturaleza y la realidad dentro de un programa al mismo tiempo estético y político de vindicación y reivindicación de sus huellas identitarias. De allí el incansable inventario de cenefas, glifos, listones o diseños de nuestros aborígenes que ocupa a un gran número de artistas ecuatorianos y latinoamericanos durante los setenta y ochenta, y cuyos caminos con frecuencia confluyen en un similar repertorio de temas y soluciones estilísticas.<sup>7</sup>

La mano del artista, había escrito Paul Klee –uno de los modelos tutelares de los precolombinos– deber ser “el instrumento de un pasado distante”.

Y este pasado distante –comenta García Ponce– es el de los fundamentos, la base misteriosa e indefinible, pero que puede reconocerse al ponerse en movimiento en las obras, de la que se alimenta continuamente la creación y que, una vez que Klee llegó a tocarla, explica la maravillosa fecundidad de su obra y su increíble variedad.<sup>8</sup>

Por su lado, el pintor peruano Fernando de Szyszlo, uno de los más destacados teóricos y practicantes de la estética precolombina, comentando las telas pintadas de la cultura chancay, escribe:

Frente a estas pinturas, cuya función específica dentro de la sociedad para la que fueron creadas todavía desconocemos, sabemos al verlas que quien las ejecutó además del motivo que perseguía realizó –conscientemente o no– un acto típicamente artístico, en el sentido que hoy le damos a la palabra, es decir, a través de su obra expresaron una óptica, una manera de mirar el cosmos y que en el proceso atrapó ese fragmento de la realidad que constituye el arte y que en el fondo nos proporciona la verdadera imagen del mundo en que fue producido.<sup>9</sup>

Como veremos, toda la actividad artística y pública de Vega está atravesada por ese propósito de retornar a los fundamentos de la existencia, de recuperar las raíces culturales, de resacralizar el mundo.

7 Verbigracia: en los ochenta, el motivo del árbol de la vida – tema central en la obra mural y escultórica de Vega– aparece ya entrevisto o aludido en decenas de árboles pintados por Enrique Tábara, como en su *Arbusto en Loma Rosa* de 1989 (Segundo premio en la II Bienal de Cuenca). Por su lado, a mediados de esa década, Nelson Román pinta un magnífico *Árbol de la vida* (Hotel Colón, Quito), de reminiscencias chagalianas, al interior de cuyo tronco tiene lugar una suerte de rito iniciático entre una pareja de adolescentes.

8 Juan García Ponce, “Paul Klee: el estado de la creación”. En *La aparición de lo invisible* (México: Siglo XXI, 1971), 36.

9 Fernando de Szyszlo, “Arte peruano”. En *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-1996* (Lima: FCE, 1996), 100-101.

Es justamente dentro de estas coordenadas estéticas que en 1969 Eduardo Vega se embarca en la realización de su primer mural: *El país de El Dorado* (Ilustración 3), trabajo concebido para el vestíbulo del Hotel El Dorado en Cuenca (establecimiento inaugurado en agosto de 1970). Estamos ante una alegoría poética del mito que incitó la conquista, exploración y explotación del continente americano, ejecutada con una gran economía simbólica, donde el artista estiliza los elementos icónicos (el sol, el oro, la fauna ancestral, los conquistadores) y optimiza las posibilidades plásticas de la terracota exacerbando los relieves. Ante la dinámica conjunción de piezas de terracota de formas y formatos diversos —a modo de cuentas—, el espectador se enfrenta a la tarea de descubrir las figuras ocultas en el conjunto, como en una sopa de letras (el mismo artista comparará sus primeros murales con los rompecabezas). Acaso toda la actividad mural de Vega no sea otra cosa que el arte de contar cuentos haciendo cuentas.



**Ilustración 3:** Eduardo Vega, detalle de *El País de El Dorado*, mural en terracota con engobes, 700 x 600 cm, 1969, Hotel El Dorado (actualmente oficinas de Claro), Cuenca.

Para la realización de *El país de El Dorado*, el artista trabajó y convivió durante cuatro meses con los alfareros de Chordeleg, convivencia que supuso un rico intercambio de saberes y técnicas tanto o más decisivo que su aprendizaje en Bourges (Francia). Aquí, además de sus elecciones cromáticas terrígenas (ocres, sienas, grises), de sus contrapuntos lumínicos, y sobre todo, de “su interés por captar el paisaje andino, presente en prácticamente todas sus obras” —como bien anota Alexandra Kennedy-Troya<sup>10</sup>, aparecen ya conjugados gran parte del vocabulario formal, conceptual y técnico que caracterizará su trabajo como muralista en las dos décadas sucesivas.

Mientras tanto, al año siguiente, en 1970, para las dependencias del extinto Citibank, en Quito, elabora el mural *Callejón interandino*, una compacta trama de “teselas”, diríase un rosario de mullos, constelado por representaciones lacustres y atravesado por surcos versales y transversales, de manera que el conjunto evoca suntuosamente tanto los “camino del Inca”, como la orografía e hidrografía de los Andes ecuatorianos.

En 1973 es el turno de Guayaquil. Para el vestíbulo del Hotel Continental realiza un mural de dimensiones épicas, *Los guangalas* (nombre de la cultura aborigen que habitó las costas de Manabí y la península de Santa Elena), donde combina la recreación de figuras cerámicas propias de esta cultura precolombina con otras inspiradas en la flora y fauna de la costa ecuatoriana (Ilustración 4). Fusionando la lisura y vidriosidad del engobe con la textura consustancial al bajorrelieve, el artista consigue una superficie recamada y suntuosa de enorme sugestión sensorial. El resultado es una poderosa fábula mágica, mítica y erótica del litoral ecuatoriano. A partir de esta obra, Vega hará de los diseños ancestrales una de sus principales fuentes de provisión iconográfica.

<sup>10</sup> Alexandra Kennedy-Troya, *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica* (Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1996), 21.



**Ilustración 4:** Eduardo Vega, *Los guangalas*, terracota con engobes, 3000 x 370 cm, 1973, Hotel Continental, Guayaquil.

En 1977, persiste en el formato heroico cuando en la entrada de la Gobernación del Azuay monta el mural *Guapondeleg*<sup>11</sup>, donde el emperador Huayna-Cápac (quien, nacido en la entonces Tumipamba –devenida centro administrativo del norte del imperio inca–, ordenó la construcción de palacios y edificaciones de culto al Sol) aparece como un danzador que con su baile da forma a la ciudad hidrográfica, representada como un delta vegetal (Ilustración 5). Aunque se trata de una ficción del artista, la idea de la danza fundacional tiene un asidero histórico y mítico, tal cual nos recuerda Félix de Azúa, para quien la danza llamada *choros*,

...está en el origen mismo de las ciudades occidentales, pues para la fundación de una ciudad occidental deben seguirse los siguientes pasos: primero se determina el lugar de la danza (se separa un espacio sobre el que los danzantes van a urdir el significado sagrado del lugar); los danzantes, cuyo nombre griego es *choros* y que subsistirán aún como tales danzantes en la tragedia clásica, evolucionan sobre el espacio ordenando como un laberinto (el mismo que hoy puede verse en el suelo de las catedrales góticas o en los jardines renacentistas); y, por fin, encienden el hogar con un fuego venido de una ciudad anterior y materna.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> En lengua cañari, *Guapondeleg* o *Guapondelig* quiere decir “llanura amplia como el cielo”, y viene a ser el primer nombre de Cuenca, cuando era un asentamiento cañari, antes de llamarse *Tumipamba* (*Tomebamba*), tras la conquista inca.

<sup>12</sup> Félix de Azúa, *Diccionario de las artes* (Barcelona: Planeta, 1996), 92.

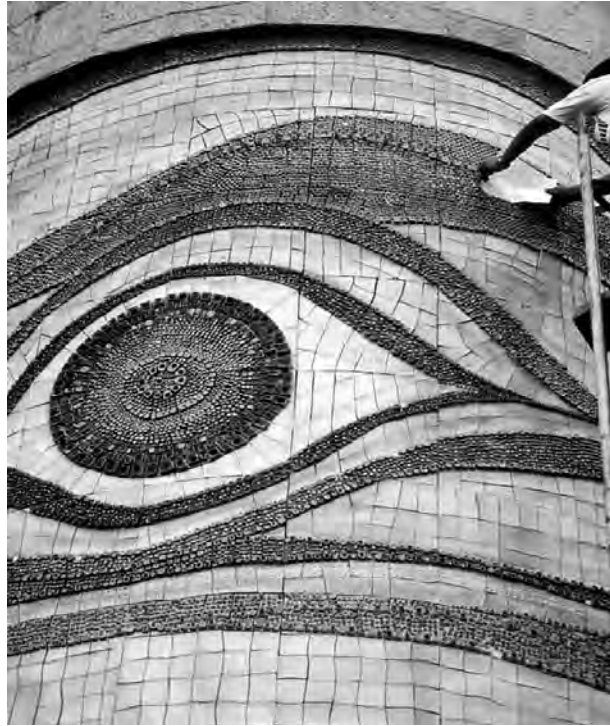


**Ilustración 5:** Eduardo Vega, *Guapondeleg*, terracota con engobes, 700 x 600 cm, 1977, vestíbulo de la Gobernación del Azuay, Cuenca. Fotografía: Cristian García.

En este laberinto fluvial, en este entramado urbano que instauro el inca con su baile, se alcanza a entrever la imagen del árbol cósmico, uno de los temas cardinales en la obra de Eduardo Vega, como veremos más adelante.

Por lo pronto, en 1984, para el edificio de Seguros La Unión, en Guayaquil, elabora *La mirada* (Ilustración 6) un ojo monumental y reluciente, al mismo tiempo vigilante y observador, aprovechando la pared curva asignada para el mural. Párpados, pestañas, cejas, han sido magníficamente abstraídos y delineados –como por obra de un maquillador minucioso–, de manera que la cuenca del ojo aparece perlada por fastuosos ríos de cuentas. Por su concepción y dimensión no hay duda de que estamos ante “uno de los trabajos más poderosos del artista”, como bien lo reconoció en su momento Hernán Rodríguez Castelo.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio Metropolitano de Quito, 2006), 697.



**Ilustración 6:** Eduardo Vega, *La mirada*, bajo relieve y loza esmaltada, 800 x 700 cm, 1984, Seguros La Unión, Los Ceibos, Guayaquil. Fotografía: Raúl Díaz.

En 1987, en Quito, realiza dos murales importantes: *De las tres lunas*, para el vestíbulo del Banco Ecuatoriano de la Vivienda y *El árbol de la vida*, para la colección de Diners Club.<sup>14</sup> (Ilustración 7) En el primero –de formato colosal– inspirado en los usos funerarios de los cañaris aborígenes –quienes depositaban a sus muertos en cuclillas, dentro de cámaras subterráneas–, el artista nos ofrece precisamente una visión del submundo o del subsuelo en su propósito por explorar los yacimientos sagrados de nuestra memoria cultural. El sepulcro que contiene tres cadáveres se conecta –siempre dentro del subsuelo–,

<sup>14</sup> Este mural se encuentra actualmente en la residencia en Turi de los esposos Eduardo Vega y Alexandra Kennedy-Troya. Ellos decidieron, con la aceptación de la Galería Diners, entregar otra obra a cambio.

a través de un pasadizo (diríase un túnel del tiempo), con un recinto donde aparecen tres personajes erguidos, con lo cual el artista recrea no sólo las convicciones ultraterrenas de nuestros antepasados sino una cierta concepción cíclica del mundo, donde muertes y resurrecciones se suceden en un *continuum* perpetuo, como estadios de un proceso unitario. No es casual que los primitivos cañaris hayan colocado a sus difuntos en posición fetal—tal como si se encontraran dentro de una cavidad uterina—, pues entendían que la madre tierra (la Pachamama), alberga simultáneamente el origen y el fin, la vida y la muerte. Así, esta obra se vincula, adicionalmente, al pensamiento analógico que instituye la modernidad—según Octavio Paz—, pero que asoma ya en los pueblos arcaicos. De allí, sin duda, el motivo de la luna, pues cabe recordar que, a semejanza del ciclo femenino, el ciclo lunar dura 28 días, de manera que sus fases replican los períodos y la fisiología del cuerpo humano.



**Ilustración 7:** Eduardo Vega, *Árbol de la vida I*, mural en terracota esmaltada y engobes, 155 x 155 cm, 1987, colección del artista, Cuenca.

Para el mural *El árbol de la vida* retoma el motivo de los entierros cañaris, pero ahora los tres cadáveres arrebujados en su cámara mortuoria se vinculan con las raíces de un árbol espléndido que extiende sus ramas y sus frutos en el horizonte (algo que harán todos los árboles de Vega, abrir sus brazos horizontalmente, con una vocación erótica, como un cuerpo que liberado de su entumecimiento biológico se despereza, dispuesto a abarcar, a aprehender, a poseer el entorno).<sup>15</sup> Otra vez el tema del tiempo cíclico-mítico activa el sentido nuclear de su obra. Y, además, aquí está presente —de cuerpo entero, llamado por su nombre— el tema del árbol de la vida, que no tardará en convertirse en el gran asunto de sus realizaciones sucesivas.

Dos comisiones, en 1995, para las oficinas de la Vicepresidencia de la República en el Palacio de Carondelet cierran a mi parecer la primera fase de Vega como muralista —es decir, la etapa más relevante de su itinerario artístico—: *Hombres de piedra* y *Sacando el alma de la tierra*.

Como otros murales del artista, *Hombres de piedra* ha sido concebido en varios planos que dotan al conjunto de una seductora profundidad. No obstante el *leitmotiv* de las siluetas montañosas —notación visual y musical al mismo tiempo—, parece que nos halláramos más bien ante un paisaje geológico, hecho de distintas capas, en la primera de las cuales sobresale la representación estilizada de un grupo humano y anónimo —los hombres como estrato o entidad pétreo, como piedra fundacional del orden cósmico—; en la capa intermedia nos encontramos con una plataforma invadida de guijarros y sedimentos terrosos —las cuentas recurrentes en el léxico formal del artista—, y finalmente, al fondo, tenemos una tercera capa, constituida por lo que parecería una secuencia de lechos lacustres. La obra amerita una explicación:

Dentro de la “mitología lítica”, el gran escritor rumano y estudioso de las religiones, Mircea Eliade, consigna dos tipos de “crecimiento”:

<sup>15</sup> El esqueleto del pino de California (*Pinus radiata*), especie arbórea que por decenas de años ha señoreado en el bosque de Ligüiña, y que hoy se encuentra en el ocaso de su ciclo vital, parece ser el modelo de los árboles murales de Vega.

... los mitos de los hombres nacidos de las piedras y las creencias sobre la generación y “maduración” de las piedras y los minerales en las entrañas de la tierra. Unos y otros llevan implícita la idea de que la piedra es fuente de vida y fertilidad, que vive y procrea seres humanos, del mismo modo que ella ha sido engendrada por la tierra.<sup>16</sup>

Así, los *Hombres de piedra* de Vega, descienden de los dioses nacidos de la *petra genatrix*, asimiladas a la Gran Diosa, a la *matrix mundi*. A partir de esta genealogía –dice Eliade–, “tenemos la prueba de que la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la *realidad absoluta*, la vida y lo sagrado”<sup>17</sup>.

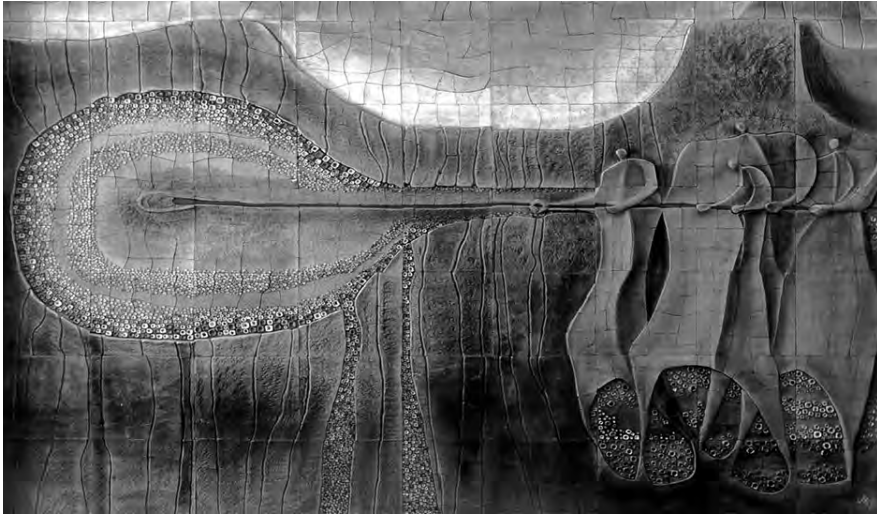
Como se ve, una y otra vez, en su exploración de los depósitos y despojos íntimos del ser americano, Vega elabora una geología y arqueología mitopoéticas del mundo andino.

Este viaje a las entrañas del planeta, encuentra en *Sacando el alma de la tierra* su más concisa y elocuente realización artística (Ilustración 8). En el mural vemos a cuatro figuras antropomorfas que representan un grupo de mineros o metalúrgicos, introduciendo una suerte de martinete o fórceps en el vientre de la tierra. No es gratuito que estos personajes ejerzan como forzadores u obstetras, pues – como nos recuerda Eliade– dentro del simbolismo arcaico la tierra era asimilada al vientre materno, la mina a su matriz y los minerales a sus “embriones”, de suerte que “... los trabajos de la mina y la metalurgia nos orientan hacia concepciones específicas relacionadas con la Madre Tierra, con la sexualización del mundo mineral y de las herramientas, con la solidaridad entre la metalurgia, la ginecología y la obstetricia”<sup>18</sup>.

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *Herreros y alquimistas*, E.T. (trad.) (Madrid: Alianza, 1996), 42.

<sup>17</sup> *Ibid.*, 43.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 25.



**Ilustración 8:** Eduardo Vega, *Sacando el alma de la tierra*, terracota esmaltada y engobes, 500 x 350 cm, 1995, vestíbulo de la Vicepresidencia de la República, García Moreno y Benalcázar, Quito.

<sup>19</sup> “Mazo, en su primera acepción, la que hace al caso, es ‘martillo grande de madera’ (DRAE). Hay una vaga similitud visual entre el mazo, compuesto de mango cilíndrico y cabeza, y el pene, cuerpo y cabeza. Por supuesto tal semejanza presupone una hipérbole. Hay también una similitud de función [...] el pene golpearía como el mazo. Metáfora que busca una especial expresividad, como *garrote*”. (Hernán Rodríguez Castelo, *Léxico sexual ecuatoriano y latinoamericano* (Otavalo: Libri Mundi/Instituto Otavaleño de Antropología, 1979), 81.

Si los minerales crecen en el útero terráqueo, el minero y el metalúrgico —como sucede en el mural— no hacen otra cosa que acelerar su gestación, forzando su parto, extrayendo su criatura antes de tiempo. Esa criatura o metal precioso se llama —en palabras de Vega—, *el alma de la tierra*. Tierra que, en definitiva, los hombres penetran y fecundan con su “mazo” (en el argot sexual y metalúrgico).<sup>19</sup>

Como vemos, la obra mural de Vega se despliega en el espacio y en el tiempo con una admirable coherencia interna, una cohesión que es al mismo tiempo formal y conceptual, y en cuyo transcurso desarrolla un idioma plástico singular en el ámbito latinoamericano, un lenguaje que no es sino el fruto de una interlocución profunda y fecunda con esa misma tradición.

Requerido por instituciones públicas, empresas y edificios privados en distintas ciudades del país y del exterior, Vega seguirá desplegando una intensa actividad como muralista, pero quizá todo lo que viene después de 1995 pertenece a lo que podríamos llamar “el estilo tardío” del artista –fórmula que uso en un sentido coloquial, no en el que desarrolla Edward Said a partir de la noción de Adorno–, caracterizado por el *abarrocamiento* del espacio mural, esto es, la proliferación de ornamentos (particularmente de elementos vegetales) y la extroversión cromática, rasgos estilísticos idiosincráticos de lo que Lezama Lima llamaría “el barroco pinturero”.

### Pilares cósmicos

Inspirado en los tótems de las culturas norteamericanas que pudo apreciar en el Royal Ontario Museum, en 1991, Eduardo Vega instala en el redondel de una de las principales avenidas de Cuenca el conjunto escultórico *Los tótems*: cuatro pilares de hormigón, sobre los que adhiere –a manera de un mosaico– placas esmaltadas de cerámica donde reúne motivos abstractos de resonancias prehispánicas, que en palabras de Kennedy-Troya, “... compilan el deseo de sintetizar una iconografía muy personal y las huellas de la historia milenaria inca-cañari y otras culturas olvidadas que terminan siendo presencias fragmentadas de lo universal”<sup>20</sup> (Ilustración 9).



**Ilustración 9:** Eduardo Vega, *Los tótems*, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 500 x 300 x 1100 cm, 1991, Avs. Remigio Crespo y Unidad Nacional, Cuenca.

<sup>20</sup> Kennedy-Troya, *Eduardo Vega*, 34.

Cuatro años después, en 1995, encomendado por el Municipio de Quito, Vega vuelve a realizar un conjunto totémico para el *bypass* del redondel de Cumbayá: *Los árboles de Feliu* (Ilustración 10). Esta vez son tres columnas que aluden a las regiones naturales de la geografía ecuatoriana, en cada una de las cuales hace acopio de su fauna autóctona, sin olvidar –por cierto– la ornitología de las Galápagos (la región insular)



**Ilustración 10:** Eduardo Vega, *Los árboles de Feliu*, conjunto escultórico en hormigón y cerámica esmaltada, 600 x 400 x 1200 cm, 1996, intercambiador entre Cumbayá y Tumbaco, sector San Patricio, Quito

No es casual que en este mural haya invocado el nombre de su hijo Feliu, pues este árbol zoológico no es sino una variación tropical del árbol de la vida, y como tal supone la celebración de los dones de la existencia, sus orígenes y descendencia, que es uno de los múltiples sentidos que este símbolo ha tenido a lo largo del tiempo<sup>21</sup>; pues, talladas, pintadas, bordadas o impresas, las representaciones del árbol cósmico han acompañado a los hombres desde el comienzo de la historia.

Se trata de un tema al que el artista había consagrado un primer mural en 1987, concebido a manera de un altar doméstico, de

<sup>21</sup> El estupendo filme *El árbol de la vida* (2011), del realizador estadounidense Terrence Malick, despliega justamente esta noción genealógica del árbol cósmico, la idea de la continuidad de la vida más allá de la muerte.

talismán protector de su casa en Turi, y que tras el encargo de Diners (en ese mismo año) lo revisitará una década después cuando en 1997 realice el mural *El árbol de la vida* para la Universidad de Cuenca. Y hay, finalmente, una estupenda maqueta —no realizada— para otro grupo totémico, *Los frutos de América*, inspirado en un cuadro de Vicente Albán, pintor quiteño del siglo XVIII.

Lo cierto es que —salvadas las escalas y las distancias— los tótems de Vega participan de esa recuperación de lo folclórico asociada al mito y a la magia presente ya en la *Columna sin fin* (1933), la macroescultura de Constatin Brancusi que al decir de Mircea Eliade, no es sino una actualización del *axis mundi*: el eje o pilar cósmico, el puntal de piedra que sostiene el cielo y asegura a la vez la comunicación entre éste y la tierra, y cuya creencia se remonta a las culturas megalíticas.<sup>22</sup>

Hay una íntima relación entre los tótems y el árbol de la vida. Otra vez Eliade viene en nuestra ayuda, cuando nos recuerda que la variante más extendida del “simbolismo del Centro” es el árbol cósmico (el otro nombre del árbol de la vida), que se halla en medio del universo, y sustenta como un eje los tres mundos: cielo, tierra e infierno (o inframundo).

En general puede decirse que la mayoría de los árboles sagrados y rituales con que nos tropezamos en la historia de las religiones no son sino réplicas, copias imperfectas de este arquetipo ejemplar: el Árbol del Mundo. Es decir, todos los árboles sagrados han de hallarse en el Centro del Mundo, y todos los árboles rituales o los postes, que se consagran antes o después de cualquier ceremonia religiosa, son como proyectados mágicamente al Centro del Mundo.<sup>23</sup>

Vemos entonces que incluso el “palo ensebado” de nuestras fiestas populares —del que también se ha ocupado Vega en alguna de sus aplicaciones cerámicas—, con su funcionamiento centrípeto participa de este “simbolismo del Centro”. Y tal cual ocurre con este juego tradicional, donde los concursantes luchan contra el sebo que recubre el poste en su esfuerzo por coronarlo, la imagen del *axis mundi* se halla —siempre según Eliade— estrechamente integrada al simbolismo de la ascensión, del vuelo y de la trascendencia.

<sup>22</sup> Mircea Eliade, “Brancusi y la mitología”. En *El vuelo mágico*, Victoria Cirlot y Amador Vega (trad.) (Madrid: Siruela, 2000), 164.

<sup>23</sup> Mircea Eliade, “Simbolismo del ‘Centro’”. En *Imágenes y símbolos*, Carmen Castro (trad.) (Madrid: Taurus, 1999), 45.

Ya en la antigua Roma el *mundus* era una suerte de pozo ritual, uno de los elementos que formaban parte de la ceremonia de fundación de una ciudad. Según la leyenda, al fundar Roma, Rómulo depositó en este hueco primicias y puñados de tierra de todas las regiones de las que procedían los primeros habitantes de la ciudad. Se pensaba que este pozo era una abertura que ponía en contacto el mundo de los vivos con el de los muertos.

Así, dentro de esta perspectiva antropocósmica del mundo que orienta toda la obra mural y escultórica de Eduardo Vega, los tótems como el árbol de la vida no vienen a simbolizar otra cosa que la idea de la ascensión en cuanto trascendencia de la condición humana. Volviendo a reunir la piedra y arcilla —a las que el pensamiento mágico atribuyó una matriz común—, recobrando el trasfondo mítico de la materia y de las formas, el artista ha tendido un sutil lazo entre el reino vegetal y el reino mineral provocando la aparición de un tercer dominio: el dominio de lo sagrado.

Y cuando hablo de lo sagrado, no sólo me refiero a aquello que está relacionado con la divinidad, sino a esas energías recónditas, otras, a aquellas fuerzas sobrenaturales de carácter apartado o desconocido, a lo que André Breton llamaría “los poderes originales del espíritu”. En suma, cuando nombro lo sagrado pienso en ese sentimiento que mantiene unidos los valores vinculados con el amor, el deseo, el placer y el dolor, en una maravillosa síntesis que lo conecta todo, dando un sentido más pleno a la vida y a la muerte.

Las siguientes líneas de Octavio Paz quizás complementan, amplían y esclarecen mi comentario, y buena parte de lo expuesto en estos apuntes:

La seducción que ejercen sobre nosotros los mitos no reside en el carácter religioso de esos textos —esas creencias no son las nuestras—, sino en que en todos ellos la fabulación poética transforma al mundo y a la realidad. Una de las funciones cardinales de la poesía es mostrarnos el otro lado de las cosas, lo maravilloso cotidiano: no la irrealidad, sino la prodigiosa realidad del mundo.<sup>24</sup>

Es reorganizando el orden natural y buceando en los sustratos de la memoria y de la mitología que Vega ha transfigurado la realidad y nos ha mostrado el otro lado de las cosas.

<sup>24</sup> Octavio Paz, *Los hijos de limo* (s/l): La Oveja Negra, 1985), 52.

## Bibliografía

- De Azúa, Félix. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta, 1996.
- Eliade, Mircea. *Herreros y alquimistas*. (trad.) de E.T. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Simbolismo del 'Centro'". En *Imágenes y símbolos*. Carmen Castro (trad.). Madrid: Taurus, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Brancusi y la mitología". En *El vuelo mágico*. Victoria Cirlot y Amador Vega (trad.). Madrid: Siruela, 2000.
- García Ponce Juan. "Paul Klee: el estado de la creación". En *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1971.
- Guasch, Anna Maria. "Formas de arte procesual I. El arte de la tierra". En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza, 2002.
- Heidegger Martin. "Construir, habitar, pensar". Eustaquio Barjau (trad.). En [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm) (Consultada en enero de 2010).
- Jameson, Fredric. "La lógica cultural del capitalismo tardío". En *Teoría de la posmodernidad*. Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo (trad.). Madrid: Editorial Trotta, 1996.
- Kennedy-Troya, Alexandra. *Eduardo Vega. Obra mural y escultórica*. Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1996.
- Kennedy-Troya, Alexandra y Cristóbal Zapata. *El alma de la tierra. Eduardo Vega y la cerámica en el Ecuador*. Cuenca: Prefectura del Azuay, 2012.
-

- Paz, Octavio. *Los hijos de limo*. s/l: La Oveja Negra, 1985.
- Poe, Edgar Allan. "El dominio de Arnheim, o el jardín-paisaje".  
En *Cuentos 2*. Julio Cortázar (trad.). Madrid: Alianza, 2002.
- Rodríguez Castelo, Hernán. *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX*. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión/Municipio Metropolitano de Quito, 2006.
- Sennet, Richard. *El artesano*. Marco Aurelio Galmarini (trad.). Barcelona: Anagrama, 2009.
- De Szyszlo, Fernando. "Arte peruano". En *Miradas furtivas. Antología de textos 1955-1996*. Lima: FCE, 1996.

# **Sección 4: Formas de circulación de las ideas modernas**

# **Bróker cultural y campo artístico: el caso de Wilson Hallo en las décadas de 1960 y 1970 en Ecuador**

---

Pamela Cevallos

---

### **Pamela Cevallos**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

Artista visual y etnógrafa. Licenciada en artes plásticas de la Facultad de artes de la Universidad Central del Ecuador y máster en antropología visual de Flacso-Ecuador. Docente e investigadora de la carrera de artes visuales de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Autora del libro *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano* (2013). Entre sus exposiciones individuales más importantes están “1975” en el MAAC -Guayaquil- y la Galería Proceso -Cuenca- (2014) y “Espíritu de cálculo” en El Container -Quito- (2015). Ganadora de Premio Nuevo Mariano Aguilera (2017). Fue curadora de la exposición antológica del artista Pablo Barriga CAC - Quito (2016). Junto con la historiadora Malena Bedoya conforma el colectivo interdisciplinar *la-scolaris* que trabaja sobre museos, archivos y arte. Sus intereses de investigación se orientan a los estudios de cultura material, las prácticas de coleccionismo y exhibición, así como la historia del arte moderno y contemporáneo ecuatoriano. Email: pcevallos708@puce.edu.ec

---

## RESUMEN

# W

ilson Hallo (Ambato, 1939 - Quito, 2005) fue un promotor cultural, galerista, coleccionista e investigador que desarrolló una importante actividad en la escena artística ecuatoriana en las décadas de 1960 y 1970. A través de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo desarrolló una agenda de vanguardia que vinculó intereses artísticos y antropológicos. Su caso, aunque ha sido escasamente abordado, permite una aproximación a los circuitos del arte moderno desde un lugar particular en el campo, relacionado con la movilización de capitales económicos y simbólicos. Analizaremos las complejidades de este personaje a partir de la categoría de bróker cultural como un intermediario de conocimiento que, en la cadena de legitimación, contribuye sustancialmente a la producción del valor de los objetos del arte y la cultura.

**Palabras clave:** bróker cultural, arte moderno, vanguardia, Ecuador, Wilson Hallo, Galería Siglo XX, Fundación Hallo, antropología

---

## El bróker cultural y el campo artístico

Wilson Hallo (Ambato, 1939 - Quito, 2005) fue un promotor cultural, galerista, coleccionista e investigador que desarrolló una importante actividad en la escena artística ecuatoriana en las décadas de 1960 y 1970. Su caso, aunque ha sido escasamente abordado, permite una aproximación a los circuitos del arte moderno desde un lugar particular en el campo relacionado con la movilización de capitales económicos y simbólicos. En este artículo plantearé algunos momentos clave en la labor de Wilson Hallo enfatizando en una agenda construida desde el arte y la antropología, a través de dos instituciones que lideró. Por un lado, la Galería Siglo XX que dirigió desde 1964 y que fue un espacio dinamizador que participó activamente de la renovación de las visualidades del arte moderno ecuatoriano. Además, desempeñó un papel fundamental al aglutinar a artistas jóvenes, informar sus prácticas con una perspectiva latinoamericana, acercar a los públicos a los lenguajes emergentes y construir redes para la estimulación de un mercado del arte. Por otro lado, a comienzos de la década del setenta, amplió sus actividades y mecanismos de gestión mediante la creación de la Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes, que planteó una serie de proyectos sobre interpretación estética de la cultura material precolombina en relación con las culturas indígenas y populares.

Este artículo retoma las reflexiones planteadas en el libro *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano* que fue producto de una investigación de maestría en Antropología Visual.<sup>1</sup> Mi intención en esta investigación fue ubicarme desde una mirada etnográfica para analizar el campo del arte y aportar con una lectura sobre los modernismos desde el coleccionismo y el mercado, desplazando la visión autoral y estilística que ha predominado en la historia del arte. No conocí personalmente a Wilson Hallo. Un día de julio de 2009 visité su casa ubicada en Quito en las calles Bolivia y Pérez Guerrero. Su trabajo, desde la década de 1960 en el contexto quiteño, le permitió lograr un acervo invaluable. En cada rincón había cosas que querían ser contempladas. Sin embargo, al obviar las referencias, los

<sup>1</sup> Pamela Cevallos, *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano* (Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2013).

autores, las categorías de obra de arte o pieza arqueológica, eran simplemente objetos. En esta experiencia paradójica del aura, quiero situar la propuesta metodológica de esta investigación.

El trabajo de campo se articuló a partir de una informante clave, María Inés González del Real, ex esposa de Wilson Hallo, quien trabajó con él desde los inicios de la Galería Siglo XX hasta 1979 cuando se separaron. Ubicarme desde su lugar de enunciación fue importante pues ella también era artista y había experimentado las restricciones de un contexto machista en el campo del arte. Así, en la agenda de su propia galería solamente el tres por ciento de las exposiciones habían sido de artistas mujeres. Su historia de vida fue el punto de partida para conectar a los distintos actores y al propio Wilson Hallo.

Por otra parte, un aspecto metodológico relevante fue la consolidación de un archivo institucional de la Galería Siglo XX donado en 2011 al Centro de Arte Contemporáneo en el marco de la exhibición *In-Humano, el cuerpo en el arte ecuatoriano*.<sup>2</sup> Este archivo está compuesto de catálogos y afiches de la época que muestran una visualidad poco estudiada sobre la circulación del arte. Estos documentos fueron un detonante para la memoria de María Inés quien, durante la investigación, fue matizando su percepción sobre Hallo y valorando sus aportes. Sin duda, Hallo fue un personaje polémico que emergió en sus complejidades en las entrevistas realizadas a artistas, críticos, escritores y otros actores de la época. Por un lado, se reconocían sus grandes logros en el impulso de artistas jóvenes; por otro, se reprochaba sus manejos irregulares del mercado del arte. Desde la historia del arte local este personaje no era objeto de atención por haber “ensuciado” el campo. Previo a mi estudio solamente había sido relevada su figura en la muestra *Umbrales del arte en el Ecuador* de 2004 cuando Lupe Álvarez incluyó gran parte de su colección y presentó datos históricos que recuperaban su participación en los movimientos rupturistas de finales de los sesenta.<sup>3</sup>

Analizaremos las complejidades de este personaje a partir de la categoría de “bróker cultural” como un intermediario que, en la cadena de legitimación, contribuye sustancialmente a

<sup>2</sup> Susan Rocha, *In-humano. El cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980* (Quito: Centro de Arte Contemporáneo, 2011).

<sup>3</sup> Lupe Álvarez, María Elena Bedoya, Ángel Hidalgo, *Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética* (Guayaquil: Museo Antropológico y Arte Contemporáneo del Banco Central del Ecuador, 2004).

la producción del valor. Hallo no fue un coleccionista ni un marchante en un sentido estricto por lo que hemos optado por esta categoría empleada por el antropólogo Christopher Steiner en su etnografía sobre los mercados de arte africano en Costa de Marfil, porque acoge tanto la dimensión material como la simbólica del intercambio. De esta forma, a más de movilizar objetos "interpreta, modifica o comenta sobre el conocimiento que está siendo comunicado".<sup>4</sup> Al igual que el mediador político, el comerciante de arte es un bróker cultural que media entre dos grupos vinculados por búsquedas económicas comunes. Así, él es quien construye la relación y las condiciones entre los artistas y los consumidores de arte. Los brókeres exitosos manejan los discursos culturales de su época y son expertos en permitir transiciones, manipulando fuentes, circunstancias y prácticas y satisfaciendo las necesidades de las partes involucradas en una transacción. En este sentido, Hallo adquirió un prestigio también como intelectual que podía poner en valor los procesos históricos que habían marcado el arte ecuatoriano y verlos críticamente. Por ejemplo, en 1977 con motivo de un aniversario de la Galería Siglo XX organizó la exhibición "75 años de pintura en el Ecuador" en la que presentaba una panorámica de los pintores desde finales del siglo XIX. Hallo definió en el catálogo de la muestra su punto de vista sobre los artistas emblemáticos del país. En la portada destacaba a Joaquín Pinto, Oswaldo Guayasamín, Enrique Tábara y Mauricio Bueno (Ilustración 1).



**Ilustración 1:** Wilson Hallo, catálogo *75 años de pintura en el Ecuador* (Quito: Galería Siglo XX, 1977).

<sup>4</sup> Christopher Steiner, *African Art in Transit* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 154-155.

Wilson Hallo fue muy hábil para leer el contexto en el que operaba como bróker cultural. Su posición aventajada se explica por las condiciones que permitieron que su gestión sea percibida como exitosa. La inestabilidad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, organismo estatal que ejercía la rectoría en el ámbito cultural, fue determinante para que los artistas acudan a espacios como la Galería Siglo XX que funcionaba con recursos propios y, por tanto, alejada de consignas partidistas. El propio Hallo reflexionaba sobre los sesentas destacando las transformaciones de la “fisonomía parroquial del medio” y el contexto político latinoamericano en el cual la Revolución Cubana “abría un espacio real de utopía”. A nivel institucional sugería la tensión entre el tradicionalismo de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (que representaba la oficialidad cultural) y los grupos de artistas jóvenes que interpelaban la tendencia del realismo socialista. Hallo consideraba que la Galería Siglo XX había surgido en un contexto de enfrentamiento entre conservadores e innovadores, decía:

En resumen, vemos que todas las manifestaciones de la vida económica, social y cultural, un profundo enfrentamiento, que habrá de generar luego un movimiento un tanto dialéctico. Por un lado, los “bárbaros” del anti-*establishment*, y por otro, los eternos defensores de las estructuras mal llamadas tradicionales, pues más que defender una tradición popular, la corrompían. Esa lucha se polariza en la posesión de la Casa de la Cultura, en un momento en que el país vivía especiales circunstancias políticas. En tal marco nació la Galería Siglo 20, [...].<sup>5</sup>

### La Galería Siglo XX y la vanguardia

En la década del sesenta surge por primera vez un movimiento cultural de galerías de arte que no se había visto anteriormente y que adquiere fuerza con el boom petrolero.<sup>6</sup> En este contexto, la “Galería Siglo XX” es la pionera en instalarse en la ciudad de Quito en 1962. En primer lugar, funcionaba como un salón de té a cargo de la artista Leonilda Seda “Yuya”, madre de María Inés y quien regaló a su hija y a Wilson Hallo la galería como presente

<sup>5</sup> Wilson Hallo, *75 años de pintura en el Ecuador* (Quito: Ediciones Galería Siglo XX, 1977), 13-15.

<sup>6</sup> Lenin Oña, *La Galería. 20 años* (Quito: Ed. La Galería, 1997), 10.

de bodas y fuente de subsistencia desde 1964. Posteriormente, aparecen nuevas galerías: “Altamira” de Jaime Darquea, “Artes” de Iván Cruz y Luce de Perón, “Galería Charpentier” de Pablo Charpentier, “Goríbar” de José María Roura, “Caspicara” de Pablo Cueva, “La Galería” de Betty Wappenstein y Gogo Anhalzer, y otros espacios de exhibición como “Kitgua”, el Centro Ecuatoriano Norteamericano, la Alianza Francesa y el Auditorio Lincoln. No obstante, es necesario destacar que a finales de los setenta, en una nota de prensa se destacaba a la Galería Siglo XX entre las cinco más importantes, la más antigua y la única con una agenda específica de investigaciones antropológicas.<sup>7</sup>

El prestigio de la galería se logró mediante el manejo de exhibiciones de arte moderno internacional. Esto le otorgó un estatus cosmopolita, altamente valorado en la pequeña escena de arte pequeña como la de Quito. Desde el año de 1964 hasta 1968, las exposiciones de este circuito fueron posibles por contactos en Colombia y con el Museo de Arte Moderno de Bogotá a cargo de la crítica Marta Traba. En esta agenda de exhibiciones la noción de “arte latinoamericano” se construyó en varias muestras colectivas, con la mayoría de artistas de Colombia y Venezuela. Entre las exposiciones más importantes están *Edgar Negret* (1966), *Arte plástico internacional* (1969), *Moisés Vilellia* (1971), *Escuela catalana* (1973), *Cinéticos venezolanos* (1973), *20 latinoamericanos* (1975), *Roberto Matta* (1975), *Omar Rayo* (1976), *Joan Miró* (1978) y *Alexander Calder* (1979).

El arte moderno ecuatoriano ocupó un tercio de la agenda total de exhibiciones realizadas hasta 1979 y respondió a una necesidad por definir la vanguardia en las artes plásticas desde los sesenta. Desde 1965 con la muestra *Arte actual ecuatoriano*, se comenzó a promocionar a estos artistas que asumían una nueva generación con repertorios visuales renovados que se inscribían en las tendencias del abstraccionismo, la neofiguración y el precolombinismo. Uno de los principales con los que trabajó la galería en muestras individuales fue Enrique Tábara.

Paralelamente, este centro manejó otro tipo de eventos relacionados con la música y la poesía que fueron importantes

<sup>7</sup> “Presencia de las galerías de arte en el LXX Aniversario de El Comercio”, *El Comercio*, Quito, 1 de enero de 1978.

en su agenda y que también se originaron desde una perspectiva vanguardista. Iniciaron con conciertos de cámara (1966) y continuaron con una serie de conciertos folklóricos (1968). Otro evento importante fue el recital poético de Antonio Preciado en 1968, en el cual se lanzó el poemario *Tal como somos* publicado por la Galería Siglo XX. En 1973, con el auspicio de las embajadas de Argentina y Uruguay, esta organizó en la Casa de la Cultura un concierto de música de experimentación con la participación de músicos de México, Argentina, Uruguay, Brasil y Ecuador –con la representación de Mesías Manguashca.

En los sesenta, la Galería Siglo XX fue la única que desarrolló una agenda específica para la producción de nuevas generaciones de artistas, con visualidades renovadas, que hicieron frente a los paradigmas representacionales vigentes y se establecieron con legitimidad en el campo. ¿Qué motivó a Wilson Hallo para asumir el papel de promotor cultural? ¿Cómo sintonizaron las expectativas de los productores artísticos con la galería? ¿Cómo amparó la Galería Siglo XX la noción de “vanguardia”? ¿Cuáles fueron las condiciones del medio que permitieron que Hallo se posicionara como un “vanguardista”?

La vanguardia latinoamericana de los años sesenta estaba atravesada por los discursos de resistencia y antiimperialismo. Esta postura planteaba el cuestionamiento a la dependencia de la modernidad hegemónica y la necesidad de apropiación de las influencias externas hacia las problemáticas locales. La crítica Marta Traba fue una de las intelectuales más influyentes en el campo del arte que comandó esta discusión. El 12 de febrero de 1969, Marta Traba dio una conferencia en Quito en la que abordó la situación de la pintura latinoamericana. En esta presentó su teoría que buscaba explicar las orientaciones estéticas que habían asumido los países latinoamericanos. Acorde a Traba existían dos líneas: países cerrados con una fuerte tradición colonial y precolombina (Colombia, Ecuador y Perú), y países abiertos a recibir las influencias externas (Cono Sur). Este panorama geopolítico estaba marcado por antecedentes como la influencia del academicismo europeo que había provocado artistas “repetidores” y, lo más grave según Traba, la nociva

incidencia del muralismo mexicano. Esta tendencia tenía coherencia en su país, pero consecuencias paralizantes en otros que nos les permitía superar lo que ella identificaba como el “subdesarrollo en las artes plásticas”.<sup>8</sup>

Para Wilson Hallo, la nueva generación rompió con el marco conceptual del indigenismo para no alterar un deber ser de la práctica artística entendida como vanguardia: Decía: “Cuando el arte alimenta el conformismo, podemos asegurar que está dejando de cumplir con una de sus principales funciones: la de ser una avanzada de la sociedad”.<sup>9</sup>

Me enfocaré en dos procesos rupturistas paradigmáticos impulsados por Wilson Hallo célebremente conocidos como la Anti-Bienal (1968) y el Anti-Salón (1969) que, mediante la exhibición mediática, posicionaron a grupos de artistas, el VAN y los Cuatro Mosqueteros respectivamente, que canalizaron esta renovación en las visualidades del arte moderno ecuatoriano. Ambos eventos contaron con la participación de grupos de artistas de una misma generación, que se opusieron a un salón de arte específico (en ambos casos se trataba de la primera edición del evento) y generaron una respuesta mediática considerable. Estos grupos y sus propuestas fueron, por lo general, bien recibidos por la crítica de arte, sin embargo su conformación fue coyuntural puesto que se desarmaron poco tiempo después. Además, estos eventos tuvieron en común la presencia de Wilson Hallo: en el caso de la Anti-Bienal como un colaborador-motivador, y en el Anti-Salón como organizador.

## Anti-Bienal

La Anti-Bienal fue una exhibición realizada el 4 de abril de 1968 en el Museo Municipal de Quito y la Galería Siglo XX, en respuesta a la I Bienal de Quito. En ésta se presentó la propuesta del Grupo VAN conformado en 1967 por los artistas plásticos, Gilberto Almeida (1928-2015), Hugo Cifuentes (1923-2000), Luis Molinari (1929-1994), Oswaldo Moreno (1929-2011), Guillermo Muriel (1925-2014), León Ricaurte Miranda (1934-2003), Enrique Tábara (1930) y Aníbal Villacís (1927-2012).

<sup>8</sup> “Frente a frente. Martha Traba no es antropófaga”, *El Tiempo*, Quito, 16 de febrero de 1969.

<sup>9</sup> Hallo, *75 años de pintura*, 12.

La I Bienal de Quito (1968), organizada por la CCE bajo la presidencia de Luis Verdesoto Salgado y la vicepresidencia de Oswaldo Guayasamín (1919-1999), causó expectativa porque permitiría insertar al país en los circuitos de arte internacionales. Los premios estuvieron repartidos entre artistas nacionales y extranjeros: El gran premio Bienal de Quito fue para Carlos Colombino (Paraguay), el premio de la Municipalidad de Guayaquil para pintores extranjeros fue para Ari Brizzi (Argentina) y el premio Mariano Aguilera para pintores nacionales fue para Theo Constante.<sup>10</sup>

Sin embargo, para los actores más jóvenes del campo, la Bienal permitió canalizar la crítica a la CCE que después de la reestructuración de 1966 afrontaba todavía la crisis institucional debido a sus manejos clientelares y elitistas. En este sentido, a Oswaldo Guayasamín, se le adjudicaba el papel de embajador de las artes plásticas en el exterior presentando su obra como la "cumbre" de la pintura ecuatoriana. Para Wilson Hallo, esta condición privilegiada de Guayasamín debía rechazarse pero sobre todo era discutible su doble moral frente a la postura latinoamericana. Hallo cuestionaba frontalmente sus manejos politiqueros con pretensiones de ascenso social, pero no dejaba de reconocer sus méritos como empresario de su propia obra:

Su posición izquierdizante, que por momentos cuaja en dogmatismo, no tarda en desintegrarse de su vida real, lo que permite suponer que el dolor indígena no fue más que la leña de su arribismo. En una monografía sobre él aparece retratado primero junto a Rockefeller, y luego junto a Mao o Fidel Castro. También retrata a personajes que nada tienen que ver con la posición política que dice sustentar, y que predica en las telas que lo llevaron a la fama internacional. Así y todo, es Guayasamín la figura predominante del movimiento encarrilado en el indigenismo. Y el que más valores pictóricos tiene a su haber, poniendo de lado que además es un buen promotor y administrador de su obra.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> "Premios de la Bienal de Quito", *El Tiempo*, Quito, 2 de abril de 1968.

<sup>11</sup> Hallo, *75 años de pintura*, 9.

Hallo valoraba los logros del realismo social especialmente en la pintura de Eduardo Kingman, por lo que más adelante afirma que otros artistas del periodo "han resultado víctimas de una política de

desmesurado apoyo—a nivel estatal— a la sola figura de Guayasamín”. Entonces proponía, “para superar estos vicios que llevaron a la frustración a muchos de nuestros principales talentos, [...], es preciso aprender a manejar la cultura con un criterio de empresa”.<sup>12</sup>

La legitimación de la ruptura contó con Marta Traba, una de las voces más autorizadas en el arte latinoamericano de la época. En ésta se evidencia una radical oposición a Guayasamín y la construcción de Tábara como antagonista. Traba ejercía la crítica y su poder para deslegitimar al pintor más favorecido por el Estado ecuatoriano, que personificaba el “gamonalismo” de los artistas producto de la influencia del muralismo mexicano.<sup>13</sup>

La participación de Hallo en la Anti-Bienal consistió en promover reuniones con los artistas en su galería; allí se gestó una postura crítica comandada principalmente por Hugo Cifuentes (Ilustración 2) que, en los testimonios de sus colegas, era reconocido como el intelectual del grupo y que comprendía el panorama más amplio de su acción en el arte ecuatoriano (suya es la icónica imagen de los artistas que dan un paso al frente). Un año antes, en 1967, lanzaron su manifiesto en el Centro Ecuatoriano Norteamericano, a partir de una muestra de Ricaurte. El manifiesto iniciaba con unos antecedentes sobre la crisis institucional localizando la base del problema en el “subdesarrollo” y la “inautenticidad cultural”. Proponían entre otras cosas:

- a) La necesidad de un lenguaje nuevo, capaz de expresar la voluntad societaria de abolición de inservibles estructuras y de percibir, señalar e intervenir en un cambio que se está operando ya.
- b) En las artes plásticas dicho lenguaje se manifiesta en una “voluntad de forma” entendida como la búsqueda de nuevos órdenes de visión que sobrepasen lo formal establecido, para alcanzar una verdadera dinámica en el fenómeno creativo.
- c) El orgánico plural de nuestro arte, basado en la incorporación de las diversas manifestaciones vitales colectivas, en cuanto todos los seres humanos son capaces de dar un aporte en la búsqueda de posibilidades de arte más plenas, que constituyen en definitiva la creación.

<sup>12</sup> *Ibid.*, 11.

<sup>13</sup> “Frente a frente. Martha Traba no es antropófaga”.

- d) La utilización de las manifestaciones colectivas vitales en la concepción individual, conlleva la necesidad de búsqueda de la variante nacional en el proceso creador, pues sólo a través de la ubicación del arte y del artista se puede llegar a una proyección universal.
- e) La posición del verdadero crítico implica una interacción con el artista en el fenómeno creativo, que anula la manía de ubicar el arte en la simple preferencia.<sup>14</sup>



**Ilustración 2:** *El grupo VAN*, fotografía de Hugo Cifuentes. Publicado en *El Tiempo*, "Hoy se abre muestra de pintores del VAN", Quito, 4 de abril de 1968.

La exposición de la Anti-Bienal se valió de estrategias lúdicas para captar la atención del medio con imágenes que, más que rechazo, eran una atracción:

Hay muchas obras en esta muestra que pueden parecer burla o tomadura de pelo. Hay, por ejemplo, un tanque de servicio higiénico en el que el visitante debe tirar la cadena y ve surgir por arriba un hombrecito; hay una obra que se titula "Pite y Pase" y tiene, efectivamente, una bocina que suena -¡Y cómo!-; hay muñecos, fantoches, hay lo grotesco, la figurita que se aparece por arriba del cuadro y le saca la lengua al serio espectador. ¿Qué han pretendido con todo esto los expositores del VAN? Salta a la vista que hay un rechazo a la seriedad burguesa a la falsedad oficial. Pero hay más: hay un espíritu de búsqueda.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> "Hoy se abre muestra de pintores del VAN", *El Tiempo*, Quito, 4 de abril de 1968.

<sup>15</sup> "Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre", *El Tiempo*, Quito, 5 de abril de 1968.

Esta estrategia junto con el choque versus Guayasamín rindió frutos pues la Anti-bienal fue publicitada en prensa, radio y televisión (incluso se decía que el premio de la Bienal estaba en la Anti Bienal). Se organizaron debates públicos entre defensores y críticos de la Bienal, que trataron del deber del arte y los artistas. En este contexto según el literato y periodista Claudio Mena (1928), Hallo era “el hombre que metía leña al fuego”, auspiciando para que los debates se realizasen en la Galería Siglo XX. Mena fue uno de los críticos que detectaba errores, lugares comunes y frases pseudo intelectuales en el Manifiesto VAN “como aquella de proponer ‘un nuevo orgánico plural de la inteligencia’”. Además, decía:

su ingenuidad radicaba en que los artistas debían resolver este problema con la creación de un nuevo lenguaje, como si el problema fuera solamente formal, en un momento en que el arte del siglo XX ya había incursionado en todas las posibilidades formales que suplantaron la propia pintura tradicional sobre el lienzo.<sup>16</sup>

Otros de los principales tópicos de debate fueron la crítica a la institución y la pregunta por la existencia de un arte nacional. En este sentido, y evidenciando la pervivencia de un imaginario localista y guayasaminesco, algunos críticos expresaron: “Habríamos deseado que la exposición del VAN nos presente una plástica más ecuatoriana, más enraizada en el país”.<sup>17</sup>

### Anti-Salón

El Anti-Salón (1969) fue un evento en Guayaquil en el que Wilson Hallo adquirió mayor protagonismo; la experiencia previa vinculándose al grupo VAN y la presencia de los artistas extranjeros Manuel Viola (español 1916-1987) y Silvio Benedetto (italo-argentino 1938) fueron factores aprovechados en la promoción de un nuevo grupo bajo el nombre de los Cuatro Mosqueteros conformado por José Unda (1948), Nelson Román (1945), Washington Iza (1947) y Ramiro Jácome (1948-2001) y una nueva visualidad: la neofiguración (Ilustración 3).

<sup>16</sup> Museo Banco Central del Ecuador, *VAN, 30 años después* (Quito, Ediciones Banco Central del Ecuador, 1997), 5-6.

<sup>17</sup> “Hoy se abre muestra de pintores del VAN”, *El Tiempo*, Quito, 4 de abril de 1968.

Muchas de las exposiciones de la galería y de los planteamientos innovadores no hubieran sido posibles sin la influencia de estos artistas extranjeros que, paradójicamente, llegaron al país por las gestiones de Guayasamín en Europa mientras promocionaba la I Bienal de Quito. En primer lugar, llegó Manuel Viola el 3 de abril de 1968 por invitación de Guayasamín y el comité de la CCE con motivo de la Bienal. Vivía en casa de Guayasamín y trabajaba en la Escuela de Bellas Artes en una exposición que inauguró el 25 de junio de ese año. Los jóvenes artistas, entre ellos algunos Mosqueteros, le asistían “como los mozos de espada al matador o los oficiales al señor del obrador, y captarían ávidamente los secretos de sus enérgicas manchas gestuales y su tenebrista claroscuro”.<sup>18</sup>

La segunda influencia extranjera fue Silvio Benedetto que participó en la Bienal de Quito por invitación del mismo Guayasamín a quien conoció en 1966. Su intención fue el de gestar un mercado de arte (a través de su galería Due Mondì en Italia). Benedetto encarnaba también una forma de ser artista comprometido y contestatario que le condujo a un cambio súbito en su relación con Guayasamín cuando el 9 de noviembre del 1968 hizo público un manifiesto que ponía en duda a la Bienal, la CCE y los artistas ecuatorianos con posiciones preferenciales en las instituciones:

¿Se han alejado los verdaderos valores jóvenes por resentimientos personales o en algunos casos han huido por el olor asfixiante de la figurada “morgue”? Este mismo silencio mortuario es el que emana de la Casa de la Cultura cuando los hermanos franceses son aplastados en el Mayo parisiense, en Tlatelolco los mexicanos y ahora los propios de Guayaquil [...] No es posible que el Ecuador se presente constantemente en el exterior mediante la presencia “a vitae” de singulares personalidades en el campo de la literatura o de las artes plásticas. No es posible que no se perfilen nuevos valores que verdaderamente expongan ante el mundo la grandeza del Ecuador.<sup>19</sup>

La dura crítica de Benedetto sobre el desentendimiento de la CCE frente al contexto político mundial y sobre su falta

<sup>18</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Los Cuatro Mosqueteros* (Quito: Fundación Cultural Exedra, 1993), 18.

<sup>19</sup> Silvio Benedetto, “A la Casa de la Cultura y a la opinión pública. Autocrítica de un sistema en el cual actúo con mi obra artística”, *El Tiempo*, Quito, 9 de noviembre de 1968.

de apoyo a los jóvenes artistas, trajo como consecuencia la negación pública del local de la CCE argumentando sobre la posición extranjera del artista y ajena a las realidades locales. Días después anunció la amenaza que había recibido de Guayasamín para salir del país. Por esta razón, se contactó con la Galería Siglo XX donde finalmente realizó su exposición. La muestra fue un éxito para María Inés y Wilson porque además de suscitar gran expectativa y promoción (nuevamente por el choque con Guayasamín), les permitió acceder a los contactos necesarios para traer la obra de gráfica europea que movilizaba la galería Due Mondì.

Para Wilson Hallo y la Galería Siglo XX, la presencia de Benedetto fue beneficiosa porque acercó a los artistas más jóvenes. Propuestas como el lanzamiento del 'Manifiesto de arte en la calle' pretendía sacar las exposiciones al espacio público, retomando las intenciones y consignas del Mayo del 68 francés. Sus fundamentos eran algo similares a las motivaciones del VAN en el sentido de "lograr una conjunción entre el artista y su medio". Estas inquietudes motivaron a los Mosqueteros a realizar un mural colectivo que fue financiado por Hallo.

La experiencia de la Anti-Bienal y sus réditos en visibilidad pública, fueron un camino para el Anti-Salón que buscaba hacer frente al I Salón de Vanguardia de Guayaquil, realizado en mayo del 1969 (Ilustración 3). Las bases del Salón convocado por el Patronato Municipal de Bellas Artes de Guayaquil, presentaban varias innovaciones en cuanto a amplitud de modalidades, se admitía expresiones objetuales y performáticas e inclusive obras colectivas. Sin embargo, el proceso de selección de las propuestas estaba regido por el paradigma de la belleza y encasillaba a la vanguardia en conceptos de "pureza y ejecución impecable". Para Wilson Hallo, este Salón debió representar una oportunidad para la negociación de la autoridad sobre los sentidos de la vanguardia. La inadmisión de los Mosqueteros en el Salón, fue un pretexto para continuar sustentando una actitud crítica frente a los concursos.



apenas ocultos tras las pancartas desafiantes, algunas recogidas de los ecos del “mayo del 68”, y otras adaptadas como aquella famosa de Unda: “Prefiero no pintar que pintar pendejadas”.<sup>21</sup>

Los artistas terminaron encarcelados unas horas por pintar en los muros y Hallo tuvo que interceder con sus contactos para liberarlos. El punto cumbre en la noche de la inauguración del I Salón de Vanguardia fue la irrupción en el Salón oficial del grupo de artistas y un chamán shuar. En la prensa, en lugar de “limpia” se hablaba del brujo que echaba maleficios. El “brujo” se llamaba Ricardo Tangamash y era compadre de María Inés y Wilson. Le habían conocido en uno de sus viajes a la Amazonía. En 1968, un año antes, este contacto motivó la realización de un concierto folklórico en la Galería Siglo XX con miembros de la comunidad amazónica shuar. En este sentido, la agenda de la galería fue definiendo su concepto de vanguardia en relación a comunidades que, para la época, se encontraban fuertemente invisibilizadas (Ilustraciones 4 y 5).



**Ilustración 4:** “Tribu shuara baila en la capital”, *El Tiempo*, Quito, 13 de noviembre de 1968.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 71.



**Ilustración 5:** Evento del Anti-Salón con chamán shuar, catálogo *75 años de pintura en el Ecuador*, Galería Siglo XX, 1977, Archivo María Inés González del Real, Quito.

¿Cuál fue el alcance de los grupos impulsados por la Galería Siglo XX en el circuito local e internacional? Tanto el Grupo VAN como los Cuatro Mosqueteros duraron muy poco, entre uno y dos años. Sin embargo, en esos entornos se gestaron varias de las propuestas autorales más legitimadas del circuito del arte ecuatoriano hasta la actualidad. En la explicación de Wilson Hallo, estos colectivos no trascendieron por “falta de formación individual y consistencia ideológica”<sup>22</sup>. Para la crítica de arte local, el legado de estos grupos han sido las producciones individuales.<sup>23</sup> Y en este punto, podemos comprender la labor del bróker cultural que necesariamente debía moverse entre la innovación y las estructuras existentes para conseguir un tipo de beneficio. Los eventos rupturistas promovidos por Wilson Hallo innovaron el modo en que los artistas podían visibilizarse en la sociedad y crear expectativas en un grupo de críticos y conocedores. Fueron espacios que no pretendieron salir del circuito sino establecer legítimamente sus posturas sobre arte e identidad latinoamericana.

<sup>22</sup> “Encontramos artistas haciendo ‘action painting’ como en los 20 dice señor Wilson Hallo”, *El Tiempo*, Quito, 7 de octubre de 1979.

<sup>23</sup> Museo Banco Central del Ecuador, *VAN, 30 años después*.

Las limitaciones del medio en cuanto a información con respecto al campo del arte internacional otorgaron a Wilson Hallo un espacio privilegiado. Sus constantes viajes y sus relaciones sociales con artistas, marchantes y coleccionistas a nivel mundial le permitían un contacto directo con fuentes de primera mano, que informaban su noción de arte y las últimas tendencias. Este capital cultural fue reconocido por los artistas y críticos ecuatorianos de la época como uno de los más grandes aportes al desarrollo de un planteamiento teórico de las artes plásticas en el país. De ahí, el estatus que adquirió como intelectual/promotor más que como marchante/galerista.

El caso de Hallo es único porque a pesar de incidir en un poderoso mercado mantuvo una perspectiva crítica contundente. En el catálogo de la exposición *75 años de pintura en el Ecuador* de 1977 analizó el mercado que manejaba y estableció una escala de valor artístico en la que la inestabilidad económica era garantía de calidad estética. Lo más valioso para Hallo fue la obra de Tábara. “Siempre está a la conquista —decía— de nuevas expresiones, explorando vetas alucinantes que no pueden depararle una seguridad económica”. Cifuentes también tenía un sitio privilegiado aún fuera del mercado: “Su extrema honestidad lo llamó a silencios de varios años; los prefería a producir con miras a la comercialización”. De otros artistas reprochaba el énfasis comercial de sus propuestas, por ejemplo, de Almeida decía: “Muy hábil en el manejo de los materiales, muy despreocupado por el concepto”.<sup>24</sup> En definitiva, vemos que Wilson Hallo encarnó una rigurosidad crítica que le permitió trascender el lugar del comerciante de arte hacia el promotor de debates y reflexiones sobre el campo artístico.

### **La Fundación Hallo y las investigaciones antropológicas**

A principios de los setenta, la gestión de la galería tomó un giro hacia las investigaciones de carácter antropológico. Este interés se hacía eco de la importancia que habían adquirido los objetos arqueológicos en los discursos sobre lo nacional desde el coleccionismo público liderado por el Banco Central del Ecuador, en Quito por Hernán Crespo (1937-2008) y en Guayaquil por Olaf Holm (1915-1996). La agenda investigativa y la propuesta metodológica de la Fundación Hallo se sustentó en su propia

<sup>24</sup> Hallo, *75 años de pintura*, 24-25.

colección de arqueología y en la noción de ancestralismo, que concretaba la necesidad de reivindicación latinoamericana a partir de su conexión con un glorioso pasado precolombino que podía actualizarse en el presente.

La exhibición *Cajuru. La máscara*, realizada en 1973 en la Galería Siglo XX trató sobre la utilización y la estética de las máscaras en el Ecuador; su intención era posicionar a la Fundación Hallo como centro de investigaciones antropológicas y estéticas (Ilustración 6). A partir de la muestra se generó un libro de poesía visual que planteaba un estudio del diseño precolombino a partir de los sellos. En este sentido, la Fundación Hallo marcó una distancia entre una mirada esteticista de la arqueología frente a un posicionamiento estético sobre los objetos en sus contextos ideológicos. Al igual que la influencia ejercida por Benedetto en las artes plásticas, la realización de *Cajuru* y su investigación contó con los aportes del artista catalán Moisés Vilellia (1928-1994) que llegó al país en 1970. Con motivo de la exposición de Vilellia, la Galería Siglo XX editó el poemario "Las cañas" que exaltaba la Revolución Cubana. En 1970 Vilellia escribió en el catálogo de la exposición *Tejidos preincas del Perú* que transmitía sus motivaciones al retomar la arqueología: ir a las fuentes culturales para incidir en el arte de la época (Ilustración 7).



**Ilustración 6:** *Catálogo de la exposición Cajuru*, Galería Siglo XX, 1973. Archivo Centro de Arte Contemporáneo de Quito.



**Ilustración 7:** Autor desconocido, *Levantamiento de un sello precolombino*. Investigación del diseño precolombino, c.1973.

La influencia en el campo del arte de las investigaciones antropológicas de la Fundación Hallo se percibe también en la obra de algunos artistas como Washington Iza, uno de los Cuatro Mosqueteros, que participó realizando dibujos en la investigación del diseño precolombino y desarrolló una propuesta pictórica y gráfica en diálogo con lo precolombino en 1974. Por otra parte, María Inés González del Real también generó una propuesta que se alimentó por estas investigaciones pero que venía realizando desde mediados de los sesenta. Su obra en joyería y tapices estuvo basada en su experiencia e investigación sobre las culturas precolombinas. A pesar de estar invisibilizada en la historia del arte, la producción de María Inés permite indagar en los cruces entre arte y antropología que atraviesan varias discusiones en el arte moderno latinoamericano. Específicamente, permite pensar sobre los sentidos de apropiación en el contexto del precolombinismo, pues en sus obras al asimilar estos objetos y convertirlos en obras de arte, se relativiza el estatus que tienen como artefactos y como arte precolombino. El gesto de María Inés radica en una necesidad por actualizar un pasado indígena, no desde la metáfora sino desde las evidencias tangibles y materiales (Ilustración 8).



**Ilustración 8:** Catálogo de la exposición de María Inés González del Real, *Ilumán. Tierra de brujos*, Galería Siglo XX, 1974. Archivo María Inés González del Real, Quito.

Wilson Hallo se interesó en presentarse como un investigador, y con su mirada sobre la actualidad de lo precolombino fue incidiendo en otros espacios. En 1975 organizó una exposición en el marco del I Congreso de Biología Andina en Quito, donde a más de presentar una selección de objetos arqueológicos incluía una sección de arte moderno latinoamericano. En el catálogo, junto con imágenes de los objetos, se planteaban dos tipos de textos, uno de tipo antropológico y otro de carácter médico. Este ejercicio adquiriría el nombre de “paleopatología precolombina” y buscaba evidenciar los conocimientos médicos y enfermedades de la época. Para Wilson Hallo, este tipo de interpretaciones aportaban innovadoramente desde la posibilidad de actualización de los contenidos del objeto en la contemporaneidad y el despertar de una conciencia creativa. En el catálogo de la exposición (Ilustración 9) se refería a los límites de una aproximación tradicionalista (patrimonialista) a la arqueología, que era incapaz de situar el conocimiento sobre las sociedades ancestrales en el presente y planteaba claramente una postura de revalorización del pasado:

La Fundación Hallo para las Investigaciones y las Artes, se ha planteado la necesidad de renovar el enfoque

tradicional de la arqueología ecuatoriana y difundir los resultados de las investigaciones al gran público. Lo pretendemos atreviéndonos a dar el paso que los estudiosos tradicionalistas se han negado a dar, después del análisis de los restos; la interpretación y el comentario, es decir la vitalización de la pieza. Estamos convencidos que podemos superar la simple descripción del objeto, de ligarlo a elementos de supervivencia actuales, de manera que, en general, ninguna pieza estaría aislada del resto, sino que entraría a formar parte de una cadena en el tiempo y en el espacio, determinado aquella idea tan menospreciada entre nosotros de que existe una continuidad cultural entre las antiguas culturas e indígenas actuales.<sup>25</sup>



**Ilustración 9:** Catálogo de la exposición. *Arquitectura precolombina* (Quito: Fundación Hallo, 1982).

El recorrido de las investigaciones de la Fundación Hallo evidencia una permanente negociación de los sentidos sobre la identidad nacional y latinoamericana, pero atravesado por la necesidad de generar conocimiento a partir de sus prácticas de coleccionismo. Wilson Hallo nunca asumió un discurso patrimonialista de conservación-poseción de los objetos per se. Por el contrario, la posibilidad de repensar sus usos contemporáneos motivó el diálogo con un pasado común, precolombino, que de alguna manera respondía al problema de la “inautenticidad cultural” que había marcado los discursos durante dos décadas.

<sup>25</sup> Wilson Hallo, *Primer Congreso Internacional de Biología Andina* (Quito: Ed. Galería Siglo XX, 1975), s/n.

En el año 2000, Wilson Hallo arrancó con la publicación de la serie Cuadernos Ancestralistas que fueron conceptualizados como pequeñas investigaciones en torno a un tema asociado a “lo precolombino” y su analogía actual. Los ejemplares publicados fueron: *Mapa arqueológico del Ecuador*, *La mujer de ayer y hoy*, *Valdivia, cultura madre*, *Seis mil años de joyería ecuatoriana*, *Comida ancestralista*, y *Diez mil años del bambú en el Ecuador*. Este último, por ejemplo, retomaba lo planteado en la exposición *Arquitectura precolombina* de 1982 que indagaba en objetos arqueológicos de la colección de casas de la Fundación Hallo. El autor del estudio fue el arquitecto Gustavo Borja y el objetivo de la investigación era contribuir a la historia de la arquitectura e incidir en la arquitectura rural tanto en lo formal como en el uso de materiales.

La realización de estas publicaciones estaba motivada por su necesidad de estructurar una universidad indígena en Ecuador y consideraba al ancestralismo como el posicionamiento teórico y la metodología que debía conducir el proyecto: “como el camino que nos ayude a definir las estructuras ideológicas de las distintas comunidades aborígenes frente a la agresiva globalización que vivimos y defender así las identidades de los pueblos indígenas, para que, al integrarse al mundo contemporáneo, cuenten con el sustento de sus propios valores”.<sup>26</sup> Su planteamiento estaba basado en las reflexiones que se habían generado en la década del sesenta desde el campo del arte y también en un trabajo con organizaciones indígenas en la década del setenta.

En 1977 participó en la organización del Primer Congreso Nacional de Pueblos Indígenas del Ecuador realizado en Sucúa, provincia de Morona Santiago. En el folleto informativo del congreso se incitaba a la consolidación de una organización indígena con la asesoría de un comité de expertos, invitando a las organizaciones existentes a unirse. Se anunciaba que: “los promotores seleccionados por este Comité están recorriendo ya las comunidades indígenas del país, para tomar contacto con los auténticos líderes indígenas”<sup>27</sup>. Esta postura fue leída por organizaciones como el movimiento nacional de campesinos indígenas ECUARUNARI, como intervencionismo

<sup>26</sup> Wilson Hallo, “Cuadernos Ancestralistas”, *Podium Revista de la Universidad Espíritu Santo* No.3 (Guayaquil, noviembre de 2004): 116.

<sup>27</sup> Wilson Hallo, *I Congreso Nacional de Pueblos Indígenas del Ecuador* (Quito: Ed. Fundación Hallo, 1977).

y se expresó en un rechazo frontal a varios agentes exógenos (entre ellos la Fundación Hallo) al acusarlos de divisionistas y pro-imperialistas.<sup>28</sup> En este sentido, encontramos los límites de su pensamiento que, en la búsqueda de la reivindicación de un pasado precolombino, podía idealizar las demandas de los indígenas contemporáneos.

### Reflexiones finales

La noción antropológica de bróker cultural permite abordar la construcción del valor desde los circuitos y las dimensiones económicas y simbólicas que se manejan en el campo del arte. El bróker es, por definición, un actor que conoce el sentido del juego y cómo capitalizar lo cultural y lo social para facilitar los intercambios entre grupos diversos. En este sentido, el caso de María Inés González del Real y Wilson Hallo a través de la Galería Siglo XX y la Fundación Hallo, permitió presentar las complejidades de quienes asumen la mediación de conocimiento en el campo cultural.

Su posición aventajada se explica por las condiciones que permitieron que su gestión sea percibida como exitosa. La inestabilidad de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, organismo estatal que ejercía la rectoría en el ámbito cultural, fue determinante para que los artistas acudan a espacios como la Galería Siglo XX que operaba con agenda propia. El trabajo de Hallo como galerista y marchante fue trascendental para el fortalecimiento de la escena del arte ecuatoriano en la medida en que, como una convicción personal, abrió un espacio para la difusión y mercado anteriormente limitado a las prácticas clientelares de instituciones estatales, aunque siempre determinado por el interés comercial de la galería.

La Galería Siglo XX surgió con fuerza y como la pionera de un conjunto de galerías privadas. Su prestigio se logró en base a una agenda de exhibiciones en la que primó un tipo de arte latinoamericano y europeo. A finales de los sesenta, Wilson Hallo consolidó su autoridad en el campo del arte al participar activamente en la promoción de las jóvenes generaciones que

<sup>28</sup> "El movimiento nacional de campesinos indígenas ECUARUNARI rechaza el llamado 'Día del Indio'", Quito, *El Comercio*, 19 de abril de 1978.

comandaban la vanguardia artística. La Anti-Bienal (1968) y el Anti-Salón (1969) fueron eventos que catapultaron una postura renovada frente a las prácticas artísticas y repertorios visuales que hicieron contrapeso a la hegemonía del realismo social y el indigenismo. En este contexto, Hallo emergió como un personaje complejo y polémico que asumió varias necesidades generadas ante la precaria institucionalización y la inexistencia de políticas culturales sobre la promoción, la comercialización y la investigación en el campo del arte. Los testimonios de los actores culturales recopilados en esta investigación dan cuenta de lo influyente de su pensamiento y gestión en el desarrollo del coleccionismo público y privado.

A principios de los setenta, la gestión de la galería tomó un giro hacia las investigaciones de carácter antropológico. Este interés se hacía eco de la importancia que habían adquirido los objetos arqueológicos en los discursos sobre lo nacional desde el coleccionismo público liderado por el Banco Central del Ecuador. La agenda investigativa y la propuesta metodológica de la Fundación Hallo se sustentó en la noción de continuidad cultural, que concretaba la necesidad de reivindicación latinoamericana a partir de su conexión con un glorioso pasado precolombino. Las investigaciones de la Fundación Hallo dan cuenta de un diálogo entre arte y antropología que contribuyó tanto al fomento de una perspectiva interdisciplinaria como al desarrollo de experimentaciones estéticas.

## Archivos

Archivo Galería Siglo XX, Centro de Arte Contemporáneo, Quito.

Archivo María Inés González del Real, Quito.

Archivo Ministerio de Cultura del Ecuador, Quito.

## Bibliografía

Álvarez, Lupe, María Elena Bedoya, Ángel Hidalgo. *Umbral de arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética*. Guayaquil: Museo Antropológico y Arte Contemporáneo del Banco Central del Ecuador, 2004.

Benedetto, Silvio. "A la Casa de la Cultura y a la opinión pública. Autocrítica de un sistema en el cual actúo con mi obra artística", *El Tiempo*, Quito, 9 de noviembre de 1968.

Cevallos, Pamela. *La intransigencia de los objetos. La Galería Siglo XX y la Fundación Hallo en el campo del arte moderno ecuatoriano*. Quito: Fundación Museos de la Ciudad, 2013.

"Encontramos artistas haciendo 'action painting' como en los 20 dice señor Wilson Hallo". *El Tiempo*, Quito, 7 de octubre de 1979.

"Frente a frente. Martha Traba no es antropófaga". *El Tiempo*, Quito, 16 de febrero de 1969.

Hallo, Wilson, *Primer Congreso Internacional de Biología Andina*. Quito: Ed. Galería Siglo XX, 1975.

\_\_\_\_\_, *I Congreso Nacional de Pueblos Indígenas del Ecuador*. Quito: Ed. Fundación Hallo, 1977.

\_\_\_\_\_, *75 años de pintura en el Ecuador*. Quito: Ed. Galería Siglo XX, 1977.

\_\_\_\_\_, "Cuadernos ancestralistas", *Podium. Revista de la Universidad Espíritu Santo UEES* No.3 (Guayaquil, noviembre de 2004): 116.

"Hoy se abre muestra de pintores del VAN". *El Tiempo*, Quito, 4 de abril de 1968.

"El Movimiento Nacional de Campesinos Indígenas ECUARUNARI rechaza el llamado 'Día del Indio'". *El Comercio*, Quito, 19 de abril de 1978.

"Muestra del Grupo VAN: búsqueda alegre y libre". *El Tiempo*, Quito, 5 de abril de 1968.

- Oña, Lenin, *La Galería. 20 años*. Quito: Ed. La Galería, 1997.
- "Premios de la Bienal de Quito". *El Tiempo*, Quito, 2 de abril de 1968.
- "Presencia de las galerías de arte en el LXX Aniversario de El Comercio". *El Comercio*, Quito, 1 de enero de 1978.
- "Ramiro Jácome". En Hernán Rodríguez Castelo, *Los Cuatro Mosqueteros*. Quito: Fundación Cultural Exedra, 1993.
- Rocha, Susan. *In-humano. El cuerpo en el arte ecuatoriano 1960-1980*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo, 2011.
- Rodríguez Castelo, Hernán, *Los Cuatro Mosqueteros*. Quito: Fundación Cultural Exedra, 1993.
- Steiner, Christopher. *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- VAN, *30 años después*. Quito: Ediciones Banco Central del Ecuador, 1997.



**Enseñanza de  
la arquitectura  
y producción  
arquitectónica en  
Quito 1939-1962**

---

Hugo Ordoñez

---

### **Hugo Ordoñez**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

Docente e investigador de la Universidad Internacional SEK y de la Universidad de las Américas, Quito, Ecuador. Arquitecto por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, licenciado y máster en Historia del Arte, con especialización en Historia de la Arquitectura por la Universidad París 1 Panthéon-Sorbonne. Ha realizado estudios musicales en la Escuela Nacional de Arte de la Habana, Cuba y es socio de la Sociedad de Autores y Compositores del Ecuador, SAYCE. Investigador colaborador en el grupo de investigación "Teorización y diagnóstico del hábitat contemporáneo", Universidad Internacional SEK. Ha participado en congresos y publicaciones sobre arquitectura moderna ecuatoriana. Email: hugordonez1@gmail.com

---

## RESUMEN

**E**sta investigación elabora un panorama de conjunto que abarca la puesta en marcha del proyecto educativo de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador y sus repercusiones sobre la transmisión, creación y difusión de la arquitectura moderna en Quito, entre 1939 y 1962. Busca recrear la historia institucional de la Escuela y reconstituir el proceso de consolidación del proyecto académico que ésta representa. La Escuela de Arquitectura se convierte en un punto de convergencia de aportes foráneos y estimula la circulación de nuevas formas de hacer arquitectura. En consecuencia, el panorama arquitectónico de la ciudad, en los años 1940 y 1950, conoce una profunda renovación. El artículo pretende poner en relieve las numerosas intersecciones que articulan la transición entre academia y ejercicio profesional en las décadas de 1950 y 1960. De igual manera, se aproxima a la carrera ascendente de un colectivo de figuras formadas en las aulas de la Universidad Central, y su incidencia en la legitimación de la arquitectura moderna en Quito.

**Palabras clave:** arquitectura ecuatoriana, Facultad de Arquitectura, XI Conferencia Interamericana de Cancilleres, Universidad Central del Ecuador, Plan Regulador de Quito, Ciudad Universitaria, Guillermo Jones Odriozola, Gilberto Gatto Sobral

---

## Introducción

La creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador (UCE) en 1946, bajo la dirección del arquitecto uruguayo Gilberto Gatto Sobral, constituye un hito de importancia capital para el desarrollo de la arquitectura local. A pesar de ello, la incidencia de la formación de los arquitectos ecuatorianos en el desarrollo de la producción arquitectónica moderna es un fenómeno poco estudiado en el país y cuyas aristas alientan un recorrido por la historia de la arquitectura del siglo XX en el Ecuador.

Una aproximación a los primeros ejemplos de producción arquitectónica moderna en el ámbito local revela la constante presencia, a mediados del siglo XX, de dos tipos de actores preponderantes en el panorama arquitectónico de la ciudad: los arquitectos extranjeros -cuyo arribo a Quito estimuló la transferencia y circulación de lenguajes arquitectónicos modernos-, y el retorno al país de profesionales ecuatorianos educados en universidades estadounidenses. Esta convergencia de aportes llegados desde el exterior nos interpela sobre la situación de los arquitectos ecuatorianos formados en el país: ¿en qué condiciones se encontraban las instituciones educativas llamadas a formar a los arquitectos?, ¿cómo evolucionó la enseñanza de la arquitectura y cuáles fueron los vasos comunicantes que se establecieron entre enseñanza y producción arquitectónica?

Los límites temporales propuestos corresponden, por una parte, a la visita a Quito del arquitecto uruguayo Armando Acosta y Lara, decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, Uruguay, con el propósito de asesorar al Concejo municipal en la gestión de la expansión urbana de la capital ecuatoriana. La presencia de Acosta y Lara en Quito, como se verá a continuación, será de gran trascendencia para la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCE<sup>1</sup>, y pone en discusión la posibilidad de un vínculo existente entre los vientos modernizadores detrás del Plan Regulador para Quito, en los años 1940, y la necesidad de formar profesionales competentes en la

<sup>1</sup> Así mismo, en 1939 arriba al país el arquitecto checoslovaco, Karl Kohn Kagan (1894-1979) quien será miembro del cuerpo docente fundador de la Escuela de Arquitectura y tendrá una destacada actividad profesional en Quito y Guayaquil. De igual manera, el 22 de enero de 1939 se inaugura el edificio del Banco La Previsora, ejemplo temprano de arquitectura moderna en Quito.

gestión del crecimiento urbano de la ciudad. En ese sentido, se plantea la hipótesis de la creación de la Escuela de Arquitectura de la UCE como un síntoma de la modernización de las prácticas urbanas en Quito. A su vez, el margen cronológico del estudio se cierra en 1962 -año de creación del Colegio de Arquitectos del Ecuador (CAE)- con el fin de aprehender la legitimación y la estructuración de la arquitectura como profesión; legitimación que guarda estrecha relación con la consolidación del proyecto educativo de la Escuela/Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCE.

Este artículo se deriva de la investigación realizada en el marco de una maestría en Historia de la Arquitectura de la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne, en el año 2017. Utilizando las huellas difusas que deja la enseñanza -planes de estudio, horarios, actas del Concejo universitario, constitución de los cuerpos docentes, reglamentos internos<sup>2</sup>, así como los testimonios y la obra de notables figuras de la arquitectura moderna en el país, se pretende establecer un diálogo entre la historia institucional de la Escuela de Arquitectura de la UCE y la producción arquitectónica en Quito. Para ello, el artículo se divide en dos puntos focales, como se ha decidido llamarlos. En cada punto focal converge un cúmulo de factores que se interrelacionan y que permiten dibujar un panorama de los cambios en la formación de los arquitectos y sus repercusiones en el plano de la arquitectura quiteña. En el primero se explora los momentos iniciales de la Escuela de Arquitectura en un período marcado por la elaboración y puesta en marcha del Plan Regulador para Quito, la construcción de la Ciudad Universitaria y el aporte de los arquitectos uruguayos Guillermo Jones Odriozola (1913-1994) y Gilberto Gatto Sobral (1910-1978). En un segundo momento, utilizando el término de “generación referencial”, acuñado por una publicación editada en el año 2011 por la Universidad San Francisco de Quito<sup>3</sup>, se pone en relieve la conformación de una pléyade de figuras surgidas de las aulas de la Escuela de Arquitectura de la UCE que dejaron su impronta en el plano profesional, académico y gremial de la arquitectura de la capital ecuatoriana, en la segunda mitad del siglo XX.

<sup>2</sup> En el transcurso de la investigación, resultó de invaluable ayuda la pesquisa realizada por el arquitecto e investigador Wilson Herdoíza sobre los procesos pedagógicos puestos en marcha en el seno de la Facultad de Arquitectura de la UCE (Wilson Herdoíza, “Estudio histórico crítico de los procesos de enseñanza-aprendizaje de arquitectura y urbanismo en la Universidad Central del Ecuador. Propuesta de organización para los talleres de proyectos”, Quito, 2010, inédito).

<sup>3</sup> *Casas y arquitectos modernos de Quito. Una generación referencial* (Quito: Colegio de arquitectura, Universidad San Francisco de Quito, 2011).

## Génesis de un proyecto educativo y actualización de las prácticas urbanas en Quito

### La enseñanza de la arquitectura en la naciente república

En su "Historia de la arquitectura de la República del Ecuador"<sup>4</sup>, el ingeniero ecuatoriano Gualberto Pérez (1857-1929) subraya la ausencia de arquitectos titulados en las primeras décadas posteriores a la creación de la República en 1830. La formación de los arquitectos en el Ecuador vivió su momento inicial -y fallido- con la creación, en 1869, de la Escuela Politécnica Nacional (EPN), proyecto que evidenció el afán por modernizar la educación pública en el gobierno de Gabriel García Moreno (1821-1875). El cuerpo docente de la EPN se nutrió de un grupo de jesuitas alemanes expulsados por Otto von Bismarck, en 1871. Figuras como Theodoro Wolf, Juan Bautista Menten, Luis Dressel, Eduardo Faller, José Kolberg, Amadeo Wenzel y Luis Sodiro instituyeron una educación técnica y científica en consonancia con el proyecto garciano. A estas figuras hay que agregar las de Jacobo Elbert y Nicolás Grünewalt, profesores de ingeniería y arquitectura llegados al país en 1873. Un análisis de los programas de estudios de arquitectura y de ingeniería de la EPN<sup>5</sup> revela la proximidad entre estos dos y manifiesta un enfoque que privilegia la formación técnica de los arquitectos. Sin embargo, el proyecto educativo de la EPN quedó truncado con la muerte de García Moreno en 1875. Ningún estudiante salió de sus aulas con el título de arquitecto. De igual manera, el periodo liberal que arrancó con la revolución de 1895, tuvo en la reorganización de la Escuela de Bellas Artes de Quito (creada por García Moreno en 1872), en 1904, una nueva oportunidad de institucionalizar la enseñanza de la arquitectura en la ciudad. El proyecto liberal buscó la construcción de una *cultura nacional* y reforzó la intervención del Estado en el país. La aspiración por crear una nación moderna y secular requería la construcción de una imagen del poder que tradujera el auge económico vivido por el Ecuador cacaotero de inicios del siglo XX.<sup>6</sup>

La EBA jugó un rol importante en la construcción de esta imagen. La actividad de arquitectos extranjeros en Quito se conjugó con

<sup>4</sup> Gualberto Pérez, "Historia de la arquitectura de la República del Ecuador", *Trama* No. 61 (Quito, 1993): 38-43.

<sup>5</sup> *Programa de las materias que se enseñan en la Escuela Politécnica establecida en Quito* (Quito: Imprenta Nacional, 1871).

<sup>6</sup> Mireya Salgado y Carmen Corbalán, "La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión (Estudios sobre el Distrito Metropolitano de Quito)", *Revista del Instituto de la Ciudad* vol.1, No.3 (Quito, 2013).

su incidencia en el plano académico. El caso más destacado fue el de Giacomo Radiconcini (1881-1913) quien fundó en la EBA el *Curso superior de arquitectura moderna* e incorporó a su labor pedagógica la enseñanza de la arquitectura neorrenacentista italiana.<sup>7</sup> La instrucción en la EBA atenuó el enfoque técnico y científico favorecido en la EPN. A su vez, en 1904, la Facultad de Ciencias de la UCE fue reorganizada y tuvo a su cargo la formación de arquitectos. Sin embargo, entre 1911 y 1946, apenas 16 arquitectos se graduaron en la Universidad Central: la ciudad debió esperar a la creación de la Escuela de Arquitectura, en 1946, para contar con una institución competente en la educación de los arquitectos.

### El vínculo con el Uruguay

En 1939, Armando Acosta y Lara, rector de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo, fue invitado por el Concejo municipal para asesorar al cabildo en la gestión del crecimiento urbano de la ciudad. La opinión pública se inclinó por regular el crecimiento urbano de Quito favoreciendo la intervención de la administración municipal con vistas a controlar la frenética especulación inmobiliaria. Es así que la llegada de Acosta y Lara al Ecuador dio el pistoletazo de salida al proceso que culminó en la elaboración del Plan Regulador para Quito. Ya en 1941, el presidente del Concejo municipal, Gustavo Mortensen, se puso en contacto con el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola, de quien Acosta y Lara le había hablado, gracias a la intermediación del historiador del arte y diplomático ecuatoriano José Gabriel Navarro.<sup>8</sup> El arquitecto e investigador uruguayo Martín Cobas afirma que con la llegada de Guillermo Jones Odriozola a Quito, en 1941, "llegó la modernidad urbana"<sup>9</sup> a la ciudad. Jones trabó amistad con Navarro en 1937 en el marco de un congreso celebrado en Brasil. Como se puede colegir, el encuentro entre Jones y el erudito quiteño, iniciador del estudio de la historia del arte en el país y director de la Escuela de Bellas Artes de Quito, tuvo consecuencias insospechadas en la gestión de la expansión urbana de la capital ecuatoriana, así como en la institucionalización de la enseñanza de la arquitectura en el Ecuador.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Ernesto Capello, *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011), 121.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 110.

<sup>9</sup> Martín Cobas, "La mirada distante, Jones Odriozola y una modernidad en route". En *A Line in the Andes*, Felipe Correa (ed.) (Cambridge: Harvard Graduate School of Design, 2013), 117.

<sup>10</sup> Jones Odriozola entrevistado por Walter Domingo, *Trama* No. 56 (Quito, 1992): 34-41.

En 1939, Jones, discípulo y colaborador del célebre arquitecto uruguayo Julio Vilamajó, obtuvo el Gran Premio de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República, y con él una beca para financiar un viaje académico a Europa. El estallido de la Segunda Guerra Mundial frustró la realización del proyecto, por lo que Jones decidió atravesar el continente americano de sur a norte. El uruguayo llegó a Quito en mayo de 1941 y su estadía se prolongó hasta 1944. En 1942, por pedido de la municipalidad, Jones quedó, a sus 29 años, a cargo de la elaboración del Plan Regulador, el primer plan urbano realizado en la capital ecuatoriana. Jones conformó un equipo de trabajo donde tuvo como principal colaborador al también uruguayo Gilberto Gatto Sobral, con quien había trabajado en Montevideo. Cabe precisar que la relación de Jones con Navarro suscitó el interés del primero por el arte y la arquitectura colonial quiteña.



**Ilustración 1:** Portada de *Plan Regulador de Quito. Memoria descriptiva* (Quito: Imprenta Nacional, 1949).

De hecho, el introductor de las más modernas teorías urbanas de su época en la capital ecuatoriana, conocedor de los trabajos de Patrick Abercrombie para la reconstrucción de Londres y de los principios del CIAM, emprendió un trabajo de documentación fotográfica con el fin de difundir internacionalmente los tesoros del arte colonial de una ciudad que, ya entrado el siglo XX, permanecía aislada entre macizos montañosos. Por otro lado, debido a su proximidad con el ambiente universitario, Jones obtuvo el encargo por parte del rector de la Universidad Central, doctor Julio Paredes, de la creación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central. El arquitecto uruguayo asumió así el doble rol de gestionar la expansión urbana de la ciudad y de poner sobre ruedas un proyecto educativo donde pudieran formarse los arquitectos quiteños (Ilustración 1).

Hasta mediados del siglo XX eran los ingenieros quienes construían la ciudad. La arquitectura como profesión había estado por décadas relegada a un segundo plano. En una entrevista realizada a Jones, en 1991, por el arquitecto uruguayo Walter Domingo, Jones brinda testimonio sobre esta situación: "Dí tres o cuatro conferencias sobre planificación regional y urbana, tomé contactos con ingenieros, porque no había arquitectos"<sup>11</sup>. De forma repentina, Jones tuvo que partir de Quito en noviembre de 1944 debido a un desprendimiento de retina —terminará su vida completamente ciego—. La doble responsabilidad de presentar el proyecto final del Plan Regulador -en 1944- y de crear la Escuela de Arquitectura -en 1946- recayó sobre su colaborador, el mencionado Gilberto Gatto Sobral.

### **La puesta en marcha de la Escuela de Arquitectura de la UCE**

A la hora de establecer un vínculo entre la gestión del desarrollo urbano de Quito y la necesidad de formar a los nuevos arquitectos y urbanistas de la ciudad, resulta esclarecedor el informe sobre el Plan presentado al Concejo municipal por la arquitecta estadounidense Chloethiel Woodard Smith: "Si el pueblo de Quito quiere una ciudad planeada, debe de inmediato establecer organizaciones técnicas, políticas y educacionales";

<sup>11</sup> Walter Domingo, "Entrevista a Guillermo Jones Odriozola sobre el Plan Regulador de Quito". <http://www.scribd.com/document/112321914/Entrevista-Original-a-Jones-Odriozola>, (consultado el 12-3-18)

igualmente, propone la creación de una “oficina autónoma técnica de planificación de la ciudad” e insiste en que “es deber de las escuelas y universidades la formación y entrenamiento de urbanistas, sociólogos, administradores públicos, etc.”<sup>12</sup>.

En 1944, Gatto Sobral fue nombrado director del Plan Regulador. Al año siguiente, se adquirieron los predios donde sería construida la Ciudad Universitaria prevista como *Centro Universitario* en el Plan. Gatto Sobral fue el encargado de planificar los primeros pabellones de la Ciudad Universitaria, específicamente el pabellón administrativo, la biblioteca y el teatro universitario, conjunto que constituyó uno de los primeros ejemplos de arquitectura moderna en la ciudad.<sup>13</sup> En 1946, una comisión formada por el rector de la Universidad Central, el citado Julio Paredes, y por el ingeniero Abel Troya, rector de la Facultad de Ciencias, elaboró el reglamento<sup>14</sup> de la futura Escuela de Arquitectura. El 11 de junio de 1946, el Consejo universitario convalidó el diploma de arquitecto de Gatto Sobral. El 1 de octubre de 1946, se aprobó el plan de estudios<sup>15</sup> realizado por el uruguayo, y finalmente, el 4 de noviembre de 1946, se iniciaron las clases en la naciente escuela<sup>16</sup>, instalada en 3 salas del último piso del antiguo edificio de la Universidad Central situado junto a la Plaza Grande. La Escuela contó con 47 alumnos inscritos y un cuerpo docente conformado por 5 profesores.<sup>17</sup>

Gatto Sobral quedó a cargo de la dirección de la Escuela y de las materias de proyecto, teoría de la arquitectura y composición decorativa. El arquitecto e historiador Jorge Benavides, observa que “fue fácil trasplantar el modelo de la Facultad de Arquitectura de Montevideo”<sup>18</sup> a la nueva Escuela; sin embargo, en sus inicios, ésta contaba con apenas 5 profesores. La construcción del proyecto pedagógico tuvo que hacerse sobre la marcha adaptándose a la incorporación de nuevos docentes. Por otra parte, la Facultad de Arquitectura de Montevideo fue permeable a la influencia del movimiento moderno en etapas tempranas, especialmente después de la visita de Le Corbusier a Montevideo en 1929, y a los métodos pedagógicos de la Bauhaus. Como sostiene el arquitecto Carlos Maldonado, miembro de la primera promoción de arquitectos graduados en

<sup>12</sup> Jones Odriozola, *Memoria descriptiva del Plan Regulador de Quito*, (Quito: Imprenta Municipal, 1942), 99-101.

<sup>13</sup> Curiosamente, la Escuela/Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador, responsable de la planificación y construcción de la primera etapa de la Ciudad Universitaria, podrá edificar su propio edificio recién en 1970.

<sup>14</sup> *Reglamento de grados y títulos para las escuelas de ingeniería y arquitectura* (Quito: Imp. de la Universidad, 1947).

<sup>15</sup> 1er año: (anuales) matemáticas superiores, estática gráfica, teoría de la arquitectura, proyecto, acuarela y croquis, (semestrales) geografía descriptiva, sombras y perspectiva. 2do año: (anuales) mecánica aplicada a la construcción y resistencia de materiales, construcciones I, teoría de la arquitectura II, proyectos II, (semestrales) curso preparatorio de composición decorativa, topografía. 3er año: (anuales) mecánica aplicada a la construcción II, construcciones II, higiene e instalaciones, composición decorativa II, historia del arte, proyectos III. 4to año: arquitectura legal, historia del arte II, mecánica aplicada a la construcción III, práctica profesional, proyectos IV (semestrales) urbanismo. 5to año: teoría y filosofía del arte, economía política y sociología, proyectos V, urbanismo (semestrales) composición decorativa (“Acta del Consejo universitario de la Universidad Central del Ecuador, sesión del 7 de octubre de 1946”, documento citado en Herdoiza, “Estudio histórico crítico de los procesos de enseñanza-aprendizaje de arquitectura y urbanismo”, 141-143.

<sup>16</sup> Boanerges Navarrete, “La Escuela de Arquitectura y Urbanismo en su cincuentenario (texto del discurso por los 50 años de la FAU)”, *Arquitectura y Sociedad* No. 12 (Quito, 1997): 122-134.

<sup>17</sup> Gilberto Gatto Sobral (director de la Escuela, materia de proyectos, teoría de la arquitectura y composición decorativa); el arquitecto checo Karl Kohn (dibujo, sombras y perspectivas), y los ingenieros ecuatorianos César Troya (álgebra, cálculo diferencial e integral); José Ordóñez (geometría descriptiva) y Ricardo Salazar (materiales de construcción y mecánica).

<sup>18</sup> Jorge Benavides Solís, *La arquitectura del siglo XX en Quito* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1995), 68.

<sup>19</sup> Promoción "Gilberto Gatto Sobral" graduada en 1951: Fausto Alarcón, Jaime Arias Arévalo, Luis Arroyo Acosta, César Burbano Moscoso, Jacinto Erazo Palacios, Miguel Iturralde Espinosa, Antonio Maldonado Correa, Carlos Maldonado Paredes, Boanerges Navarrete, José Ortega Noroña, Jaime Ricaurte Corral, Marcelo Rodríguez, Jorge Roura Cevallos, Pedro Vásconez Sevilla.

<sup>20</sup> Carlos Maldonado, "La obra del arquitecto Gilberto Gatto Sobral en la arquitectura del Ecuador", *Arquitectura y Sociedad* No. 6 (Quito, 1989): 69-74.

<sup>21</sup> La primera Escuela de Arquitectura creada en el Ecuador fue aquella fundada por el arquitecto italiano Francesco Maccaferri Colli en la Universidad de Guayaquil, el 5 de abril de 1929. Como subraya el arquitecto e historiador guayaqueño Florencio Compte, ésta se caracterizó por tomar sus referentes del sistema académico de *Beaux-Arts* complementado por la formación técnica y científica de las escuelas politécnicas italianas (Florencio Compte, "La constitución del campo disciplinar de la arquitectura en Guayaquil", *Revista AUC* No. 38 (julio de 2017): 7-17.

1951 en la Escuela de Arquitectura<sup>19</sup>, Gatto Sobral reivindicaba una relación estrecha con los introductores de la arquitectura moderna en el Uruguay, figuras como Vilamajó y Gómez Gavazzo, y de igual manera, según Maldonado, Gatto Sobral se decían influenciados por figuras como Julien Guadet y Georges Gromort pertenecientes a la tradición de la Escuela de Beaux-Arts de París.<sup>20</sup> Estas filiaciones diversas traducen la variedad de fuentes que caracterizaron a la enseñanza de la arquitectura en el Uruguay. En 1947, el cuerpo docente de la Escuela se reforzó con la incorporación del italiano Giovanni Rota, ingeniero formado en el Politécnico de Milán, Leopoldo Moreno Loor, ingeniero y urbanista con estudios en la Universidad de Londres, y Sixto Durán Ballén, educado en la Universidad de Columbia, quien se convertiría, junto a Gatto Sobral, en un pilar fundamental de la Escuela. En 1951 se graduaría la primera camada de 14 arquitectos "modernos" formados en Quito<sup>21</sup> (Ilustración 2).



**Ilustración 2:** Autor no identificado, *Arquitectos de la promoción No. 1, 1946-1951*, c.1951. En "Testimonio de la fundación de la Escuela de Arquitectura y Urbanismo", *Arquitectura y Sociedad* No.12 (1997): 121.

## El nacimiento de una “Generación referencial”: los nexos entre formación y práctica arquitectónica

### Migraciones diversas, enseñanza de la arquitectura y la Ciudad Universitaria

El cuerpo docente de la Escuela de Arquitectura de la UCE se nutrió de migraciones de diferente procedencia. Por un lado, llegaron al país arquitectos extranjeros que se instalaron en Quito y desarrollaron su actividad profesional contribuyendo a la renovación de la arquitectura de la capital, a la vez que participaron en el proyecto educativo de la Escuela de Arquitectura. Es el caso de figuras como Karl Kohn, llegado al país desde la República Checa en 1939, tras huir de la persecución nazi de los judíos europeos. Kohn desarrolló una importantísima actividad arquitectónica y artística en Quito y Guayaquil. Como se precisó anteriormente, Kohn formó parte del cuerpo docente fundador de la Escuela de Arquitectura.<sup>22</sup> Giovanni Rota, formado como ingeniero y arquitecto en el Politécnico de Milán, tuvo un papel destacado en los primeros años de existencia de la Escuela. Residió en Ecuador entre 1947 y 1955, y tuvo a su cargo la materia de construcción en hormigón, al mismo tiempo que innovó en la técnica del hormigón armado, introduciendo las losas nervadas en la ciudad, innovación que estimuló la construcción en altura en Quito.<sup>23</sup> Rota participó, entre otros proyectos, en la construcción del edificio *Caja de Pensiones* (1953) y el *Pasaje Amador* (1950-1954). No se insistirá sobre la determinante actuación de los arquitectos uruguayos que ya ha sido tratada anteriormente. Por otra parte, a finales de los años 1940, llegaron al país algunos jóvenes profesionales ecuatorianos formados en el exterior.<sup>24</sup> Su intervención en la vida académica de la Escuela de arquitectura fue determinante, así como en el desarrollo de la incipiente arquitectura moderna en Quito. Cabe aquí destacar las figuras de Sixto Durán-Ballén (1921-2016) y de Jaime Dávalos (1925), ambos formados en la Universidad de Columbia, Nueva York. Durán-Ballén se incorporó al cuerpo docente de la Escuela desde 1947, teniendo a su cargo la materia de proyectos. En 1951, Durán-Ballén reemplazó a Gatto Sobral asumiendo la dirección de la Escuela de Arquitectura hasta 1956. Durán-Ballén gestionó

<sup>22</sup> Shayarina Monard, *Karl Kohn: arquitecto, diseñador, artista* (Quito: PUCE, 2010).

<sup>23</sup> Fernando Flores, “Edificio Caja de Pensiones de Giovanni Rota”, *Revista Arquitectura-Revista Oficial del Colegio Nacional de Arquitectos del Ecuador* No. 7 (Quito, 2001): 7-11.

<sup>24</sup> Sixto Durán-Ballén (1921-2016), arquitecto ecuatoriano formado en la Universidad de Columbia, Estados Unidos; Leopoldo Moreno Loor (1917-2008), ingeniero, formado en urbanismo en la Universidad de Londres; Wilson Garcés (1919), ingeniero formado en el Instituto Tecnológico de Illinois; Oswaldo Arroyo, ingeniero formado en la Universidad de Notre Dame, Estados Unidos; Jaime Dávalos (1925), arquitecto formado en la Universidad de Columbia, Estados Unidos.

el proceso de crecimiento de la Escuela y desarrolló a la par una importante actividad profesional, fundando en 1948 la primera oficina de arquitectura de la ciudad: *Arquin*. Asimismo, Jaime Dávalos colaboró con la Escuela de Arquitectura desde 1950 después de su retorno desde los Estados Unidos. En 1959, la Escuela se transformó en Facultad de Arquitectura y Urbanismo y Dávalos fue su primer director.

En la década de 1940 y 1950, la arquitectura quiteña se renovó con la actividad profesional de un cúmulo de arquitectos que los editores y arquitectos argentinos Evelia Peralta y Rómulo Moya designan como los *pioneros* de la arquitectura moderna en el Ecuador. Los “pioneros” llegaron al Ecuador del extranjero y ninguno de ellos se formó en el país. Peralta y Moya resaltan las “claras tendencias de vanguardia” de estos profesionales, arquitectos como “Otto Glass, Karl Kohn, Giovanni Rota, Guillermo Jones Odriozola, Gilberto Gatto Sobral, Oskar Etwanick, Max Ehrensberger, junto a ellos Sixto Durán-Ballén, Jaime Dávalos, representativos por la calidad y magnitud de sus obras”.<sup>25</sup> En la década de 1950, la Escuela de Arquitectura de la UCE alumbró una generación de arquitectos ecuatorianos que tomó la posta de los “pioneros” en un juego de generaciones que estimuló la difusión y transmisión de nuevos valores arquitectónicos circunscritos a la arquitectura moderna.

Entre 1948 y 1960 el país vivió una relativa calma política; Galo Plaza Lasso (1948-1952), José María Velasco Ibarra (1952-1956) y Camilo Ponce Enríquez (1956-1960) completaron sus cuatrienios presidenciales. Esta estabilidad política se trasladó al manejo de la Universidad Central. Bajo el rectorado de Alfredo Pérez Guerrero, que se extendió desde 1951 a 1963, se puso en marcha la construcción de la Ciudad Universitaria. De igual manera, el número de alumnos inscritos en la Universidad se elevó en más de un 50% en el transcurso de la década de 1950. Según la revista *Anales*, editada por la Universidad Central, en su número 345, los alumnos inscritos en la Universidad Central pasaron de 2.176, en 1950, a 3.363, en 1960.<sup>26</sup> La autonomía universitaria frente al poder político se vio reforzada en este periodo, así como también se incrementaron los recursos financieros puestos

<sup>25</sup> Evelia Peralta y Rómulo Moya Tasquer, “Los pioneros y la arquitectura moderna en Quito”, *Trama* No. 106 (Quito, 2013): 79-86.

<sup>26</sup> “Estadísticas de la Universidad Central del Ecuador, Año 1959-1960”, *Anales. Revista de la Universidad Central del Ecuador* No. 345 (Quito, marzo de 1961): 370-371.

a disposición de la Universidad. Así, en la década de 1950, se construyeron las facultades de derecho, medicina, economía, agronomía y veterinaria, así como el laboratorio de resistencia de materiales, el pabellón de anatomía y el estadio universitario, programa constructivo a cargo del Departamento de Arquitectura y Construcciones dirigido por Gatto Sobral y que contó con la colaboración de jóvenes estudiantes de la Escuela de arquitectura como Mario Arias y Eudoro Ordóñez (Ilustración 3).



**Ilustración 3:** Gilberto Gatto Sobral, *Pabellón administrativo de la Universidad Central del Ecuador, 1947-1954*, Quito. Archivo personal del arquitecto Julio Matovelle, Quito.

Desde 1951, Sixto Durán-Ballén tomó a su cargo la dirección de la Escuela de Arquitectura. Bajo su dirección, se renovaron los programas educativos y se extendió el cuerpo docente. Ya en 1950, según Boanerges Navarrete, alumno de la primera promoción graduada en 1951, los alumnos inscritos sumaban 80 y ésta contaba con 17 profesores.<sup>27</sup> En una entrevista realizada a Jaime Dávalos en 2011, el arquitecto quiteño rememora la atmósfera en el seno de la Escuela. Dávalos evoca el círculo restringido formado por Sixto Durán-Ballén y Gilberto Gatto Sobral, su celo por conservar su espacio al interior de la Escuela impidiendo toda intervención externa.<sup>28</sup> Dávalos es frontal al denunciar la

<sup>27</sup> Navarrete, "La Escuela de arquitectura y urbanismo en su cincuentenario", 122-134.

<sup>28</sup> Casas y arquitectos modernos de Quito. Una generación referencial, 81.

formación de pequeños imitadores de estos dos arquitectos. En 1956, Sixto Durán-Ballén fue nombrado Ministro de Obras Públicas por el conservador Camilo Ponce Enríquez. En consecuencia, Jaime Dávalos fue nombrado director de la Escuela. El paso de Durán-Ballén desde las aulas universitarias a los despachos del poder tendrá consecuencias sustanciales en la actividad de los jóvenes arquitectos formados en la Escuela de arquitectura.

### El tránsito de las aulas al proyecto

El arquitecto guayaquileño Rodolfo Rendón evoca en una entrevista<sup>29</sup> el papel fundamental de Gatto Sobral, Durán-Ballén y Jaime Dávalos en la estructuración de la Escuela recién formada. Rendón destaca la difusión de las tendencias arquitectónicas modernas realizadas por los tres arquitectos y distingue dos mecanismos para efectuarla: la enseñanza en la Escuela de Arquitectura y los recorridos por la obra construida de estos jóvenes arquitectos. El comentario de Rendón manifiesta un fenómeno trascendental para la arquitectura quiteña: la Escuela de Arquitectura estimuló y multiplicó los vasos comunicantes entre el plano académico y el plano profesional. De hecho, la colaboración entre estudiantes de arquitectura y profesores, por lo general figuras descolantes de la arquitectura local, suscitó una fructífera y precoz incorporación de las primeras generaciones formadas en la Escuela a la práctica profesional de la arquitectura. En efecto, con la creación de la Junta de Reconstrucción de Ambato, en 1949, dirigida por Sixto Durán-Ballén y Leopoldo Moreno Loo, docentes de la Escuela de Arquitectura, se presentó la primera oportunidad de realizar una inmersión de los estudiantes de la Escuela en la práctica arquitectónica y urbana. De igual manera, la creación en 1951 del Departamento de Arquitectura y Construcciones de la UCE, dirigido por Gatto Sobral, incentivó la participación de los estudiantes en el programa constructivo de la Ciudad Universitaria. Un ejemplo de la incorporación precoz de los estudiantes a la práctica arquitectónica es la de Mario Arias, quien a la temprana edad de 22 años colaboró con Gatto Sobral en la planificación de los

<sup>29</sup> Rolando Moya Tasquer y Evelia Peralta, *Sixto Durán-Ballén: planificador, urbanista y arquitecto pionero de la arquitectura en Ecuador* (Quito: TRAMA, 2014), 67.

edificios para las facultades de economía y agronomía en la Ciudad Universitaria.<sup>30</sup>

Como se señaló, en 1948, Sixto Durán-Ballén creó Arquin, la primera oficina de arquitectura en Quito. Numerosos estudiantes de la Escuela<sup>31</sup> se bautizaron en el ejercicio profesional. En una entrevista con el investigador Jorge Benavides, Durán-Ballén se expone sobre la situación de su carrera profesional y la creación de Arquin a su retorno a Quito:

Al poco tiempo de haber llegado, con otros profesionales conformé la compañía ARQUIN (Arquitectos Ingenieros Asociados). Ser el primer arquitecto ecuatoriano formado dentro de la influencia del movimiento moderno fue ventajoso. Teníamos mucho trabajo, no solamente en Quito sino en todo el país.<sup>32</sup>

Durán-Ballén creó Arquin con tres ingenieros, Luis Pérez Arteta (1920-2000), formado en MIT, Oswaldo Arroyo y José María Andrade, ambos educados en la Universidad de Notre Dame. En una entrevista realizada por el autor a Durán-Ballén, éste confiesa la gran oportunidad que tuvo al poder escoger a los mejores alumnos de la Escuela para colaborar en su oficina.<sup>33</sup> Algunos pasantes de Arquin, entonces estudiantes, entre los cuales podemos nombrar a Alfredo y Fabián León, Oswaldo de la Torre, Luis y Santiago Oleas, Milton Barragán o Boanerges Navarrete, figurarán años después como destacadas figuras de la arquitectura ecuatoriana. A inicios de los años 1950, Arquin planificó 3 proyectos de gran importancia y que, hasta el día de hoy, suscitan debates por su implantación en el centro histórico de la ciudad: el edificio Guerrero-Mora, el edificio Brauer-Gehin y el edificio Bolívar-Teatro Atahualpa. Arquin propuso una arquitectura austera y en altura, de una gran racionalidad funcional, con fachadas moduladas revestidas de vidrio. Durán-Ballén precisa sus propósitos en la entrevista realizada por el autor de este artículo:

A mi regreso de Columbia, me encontré con el auge de lo que llamaban la arquitectura quiteña (el estilo neocolonial)

<sup>30</sup> Casas y arquitectos modernos de Quito. Una generación referencial, 233.

<sup>31</sup> Estudiantes de la Escuela de arquitectura pasantes en Arquin: Luis y Santiago Oleas, Alfredo y Fabián León, Oswaldo de la Torre, Boanerges Navarrete, Milton Barragán, Ramiro Pérez.

<sup>32</sup> Benavides, *La arquitectura del siglo XX en Quito*, 128.

<sup>33</sup> Hugo Ordóñez, entrevista realizada por el autor al arquitecto Sixto Durán-Ballén, Quito, 17 de agosto de 2016.

construida por los ingenieros (...) Se trataba de una arquitectura restringida a la vivienda familiar y que se olvidaba del automóvil, era una imitación (de la arquitectura colonial) al contrario, mis proyectos integraban el automóvil, el radio de giro, el estacionamiento definía la modulación del edificio (...) yo buscaba la relación entre la forma y la función.<sup>34</sup>

Luis Oleas, arquitecto formado en la Escuela y director de la misma en dos períodos (1975-1979 y 1997-1999), recuerda la invitación de Sixto Durán-Ballén, en aquel entonces su profesor, para que formara parte del equipo de Arquin, en 1954: "Trabajé 4 años en planificación y construcción, lo que fue un verdadero complemento a la formación recibida en la Escuela"<sup>35</sup>. La rápida transición desde las aulas a la práctica arquitectónica efectuada por los jóvenes estudiantes de arquitectura cercanos a Sixto Durán-Ballén se verá reforzada con la preparación del programa constructivo para la XI Conferencia Panamericana de Cancilleres de 1959 (Ilustración 4).



**Ilustración 4:** Sixto Durán-Ballén, *Edificio Bolívar*, construido a fines de 1950, Quito. Archivo personal del arquitecto Julio Matovelle, Quito.

<sup>34</sup> *Ibíd.*

<sup>35</sup> *Casas y arquitectos modernos de Quito*, 145.

## La reafirmación de una “Generación referencial” y la legitimación de la arquitectura como profesión

A fines de los años 1950, la consolidación de la Escuela le permitió adquirir una mayor autonomía administrativa con relación a la Facultad de Ciencias a la que estaba anexa. En julio de 1959, una comisión solicitó al Consejo universitario la transformación de la Escuela en Facultad. Este requerimiento fue aceptado por el mismo el 6 de octubre de 1959 y la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCE fue creada, siendo Jaime Dávalos su primer director.<sup>36</sup> La evolución institucional de la Escuela de Arquitectura y el prestigio ganado por sus graduados permitió a la arquitectura sacudirse de la tutela ejercida -como se ha visto en este estudio- desde el siglo XIX por la ingeniería.

Se ha propuesto designar como “Generación referencial” a la pléyade de destacadas figuras formadas en la Escuela en las décadas de 1950 e inicios de los años 1960. Una rápida enumeración permite reconocer protagonistas notables del panorama de la arquitectura ecuatoriana que incidieron en la producción arquitectónica en Quito, a la vez que tuvieron un papel destacado como docentes y directores de la Facultad. Arquitectos como Oswaldo de la Torre, Alfredo y Fabián León, Ramiro Pérez (completa su formación en la UNAM, México), Lionel Ledesma, Mario Arias, Luis Oleas, Milton Barragán, Agustín Patiño, Diego Banderas (formado en el Uruguay, profesor de la Facultad y director de la misma entre 1989 y 1991), Juan Espinosa, Ovidio Wappenstein, Rubén Moreira, entre otros, conformaron un nutrido colectivo de arquitectos que afianzó el surgimiento de la arquitectura moderna en Quito.

Como se precisó anteriormente, la temprana transición de los estudiantes de arquitectura a la planificación de proyectos de envergadura, tuvo uno de sus puntos culminantes en el periodo comprendido entre 1956 y 1959, en el marco de los preparativos para la celebración de la XI Conferencia Panamericana de Cancilleres. En 1954, el Ecuador fue designado para acoger la Conferencia de Cancilleres que tendría lugar en 1959 y que finalmente

<sup>36</sup> “Acuerdo de creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador, 7 de octubre de 1959”, citado en Herdoíza, “*Estudio histórico crítico de los procesos de enseñanza-aprendizaje de arquitectura y urbanismo en la Universidad Central del Ecuador*”, 167.

nunca se realizó. Como subraya la investigadora Shayarina Monard en su estudio sobre la Conferencia, las reflexiones sobre la imagen de ciudad que se pretendía mostrar a los visitantes se multiplicaron:

La ciudad se preparó para un acontecimiento que nunca fue. En la prensa las discusiones sobre cómo debe presentarse la ciudad, si moderna o colonial; sobre los plazos y costos; sobre los gestos y las prioridades, duraron seis años. Las expectativas sobre cómo iba a ser reconocida la capital eran muchas. Todos, de una u otra forma se sentían partícipes del acontecimiento.<sup>37</sup>

El gobierno ecuatoriano solicitó aplazar la celebración de la Conferencia con el fin de completar los trabajos de construcción. Finalmente, este evento que tendría lugar en 1960, fue suspendido a causa de la conmoción causada por la Revolución Cubana de 1959 y debido a los desacuerdos existentes entre los países convocados. Sin embargo, con la dirección del entonces Ministro de Obras Públicas, Sixto Durán-Ballén, se procedió a continuar con el vasto programa constructivo previsto para la misma. Este encargó a Alfredo León, antiguo colaborador suyo en Arquin, la dirección de la oficina de construcciones para la misma (Ilustración 5). La sede principal de la Conferencia estaría ubicada en el nuevo edificio del Congreso. En 1957, el proyecto para el Palacio Legislativo, autoría de Alfredo León, fue seleccionado. Es necesario destacar que este proyecto de gran magnitud inauguraría la carrera profesional de León. De igual manera, Ethiel Arias, esposa de León, recibió el encargo de renovar el Palacio de Carondelet. Su participación significó una excepción en un ámbito profesional, hasta entonces, monopolizado por los hombres. Otro joven colaborador de Arquin, Milton Barragán, realizó como tesis de grado, a sus 23 años, el diseño para el edificio de la Cancillería, este proyecto marcó también, como en el caso de León, el comienzo de una de las trayectorias profesionales más sobresalientes de la arquitectura ecuatoriana del siglo XX. Por otra parte, en 1957, el proyecto del estudiante de tercer año de arquitectura,

<sup>37</sup> Shayarina Monard, "Arquitectura moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954 - 1960" (tesina, Departamento de composición arquitectónica, Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, 2015), 29.

Mario Arias, ganó el concurso para la Residencia universitaria de la UCE. La Residencia alojaría a los visitantes extranjeros llegados al país con motivo de la Conferencia. Uno de los proyectos emblemáticos previstos para la Conferencia fue la construcción del Hotel Turismo (actual Hotel Quito). La edificación del proyecto diseñado por el estadounidense Charles F. McKirahan quedó a cargo de Oswaldo de la Torre, colaborador y director de arquitectura de Arquin desde 1956. Es evidente que la Escuela estimuló una suerte de endogamia profesional omnipresente en la producción arquitectónica de la ciudad y en la vida académica de la Escuela/Facultad de Arquitectura de la UCE. Esta endogamia se vio también favorecida por la escasa cantidad de arquitectos graduados en la ciudad. Entre 1951 y 1959 se titularon 48 arquitectos, en este contexto, la imbricación entre formación, práctica profesional y poder político fue un fenómeno inevitable.

La resonancia del auge constructivo de finales de los años 1950 por motivo de la XI Conferencia Panamericana de Cancilleres, materializó la construcción de algunos proyectos emblemáticos a cargo de docentes y jóvenes arquitectos graduados en la institución, como el Edificio de la Cruz Roja y el Colegio San Gabriel, autoría de Lionel y Enrique Ledesma, el campus universitario de la Universidad Católica, a cargo de Arquin, el colegio 24 de Mayo, diseñado por Gatto Sobral, el edificio de la Caja del Seguro, a cargo de GADUMAG<sup>38</sup>. Es así que la difusión de la arquitectura moderna en Quito y el ascenso de un conjunto de figuras del panorama arquitectónico local, legitimó el ejercicio profesional de los arquitectos. El fortalecimiento de la profesión se materializó con la creación del Colegio de Arquitectos del Ecuador (CAE), en 1962, con Jaime Dávalos como presidente del mismo. En 1959, la creación de la Facultad de Arquitectura, y en 1962, la creación del CAE, emanciparon definitivamente a la arquitectura del dominio ejercido por la ingeniería en el plano académico y en el ámbito profesional (Ilustración 5).

<sup>38</sup> GADUMAG: acrónimo formado por las iniciales de los apellidos de los miembros del grupo de profesionales encargados del proyecto para el edificio de la Caja del Seguro: Gatto Sobral (GA), Sixto Durán-Ballén (DU), Leopoldo Moreno Looor (M), Oswaldo Arroyo (A) y Eduardo Gortaire (G).



**Ilustración 5:** Alfredo León, *Palacio Legislativo*, construido a fines de los años 1950, Quito. Archivo personal del arquitecto Julio Matovelle, Quito.

### Conclusiones

El estudio de la formación de los arquitectos ecuatorianos en el siglo XX es un territorio por explorar. Se ha pretendido con esta investigación descubrir algunos puntos de contacto que relacionan la enseñanza con la producción arquitectónica en Quito. Una aproximación a los orígenes de la Escuela de Arquitectura de la UCE revela la correlación entre la modernización y la expansión urbana de la ciudad, y la puesta en marcha de un proyecto educativo que pudiera ser capaz de responder a los requerimientos de una capital moderna. Esta Escuela se convirtió en un punto de convergencia de influencias foráneas y catalizó la circulación de ideas y de lenguajes arquitectónicos integrándolos a su programa pedagógico. Cabe precisar que este proceso se efectuó sobre la marcha y se construyó a lo largo del tiempo de manera imperfecta.

El proyecto se fortaleció a lo largo de 13 años que coinciden con una etapa de relativa estabilidad política en el país y en la vida de la Universidad. La Escuela -y posteriormente la Facultad de

Arquitectura- se convirtió en un punto de intersección entre la formación académica y la práctica profesional. Los arquitectos formados en la Escuela pasaron rápidamente al ejercicio de la profesión difundiendo el lenguaje moderno en sus proyectos y promoviendo su aceptación entre la ciudadanía. La legitimación de la profesión se llevó a cabo en tres planos distintos: primero, en el ámbito educativo, la arquitectura adquirió una progresiva independencia frente a la ingeniería y consolidó el proyecto de la Escuela/Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UCE. En segundo lugar, la organización gremial de los arquitectos delimitó el ejercicio profesional y reglamentó su práctica. En tercer lugar, el ejercicio mismo de varias promociones de arquitectos ecuatorianos surgidos de las aulas de la Escuela se tradujo en la difusión de una arquitectura de gran calidad que elevó el prestigio de los arquitectos en la ciudad.

El presente estudio se detiene en 1962, no obstante, es de sumo interés profundizar el estudio de los efectos de las convulsiones vividas por el país, en los años 1960 y 1970, en la formación de los arquitectos en la Universidad Central. Los ecos de la Revolución Cubana recorriendo los campus universitarios, la sucesión de gobiernos militares, la injerencia política y las clausuras de la Universidad, la ideologización de la vida universitaria, la puesta en marcha de la Segunda Reforma Universitaria de 1969, entre otros factores, tuvieron una enorme incidencia en la enseñanza de la arquitectura en la Universidad Central y en la redefinición del rol de la arquitectura en un contexto caracterizado por la agitación política. La investigación realizada tiene un campo fértil sobre el que deberá prolongarse.

- Achig, Lucas. *El proceso urbano de Quito*. Quito: Centro de Investigaciones CIUDAD, 1983.
- Aguilar, Paúl. *QUITO 06. Enfoques y estudios: a través de la historia. Serie Quito*. Quito: Dirección de Planificación, Municipio de Quito, 1992.
- Benavides Solís, Jorge. *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1995.
- Capello, Ernesto. *City at the Center of the World: Space, History, and Modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.
- Casas y arquitectos modernos de Quito. Una generación referencial*. Quito: Colegio de arquitectura, Universidad San Francisco de Quito, 2011.
- Cevallos, Alfonso, "Giacomo en Quito", *Revista Diners* No 121 (junio de 1992): 24-28.
- Cobas, Martín. "La mirada distante, Jones Odriozola y una modernidad en route". En *A Line in the Andes*, Felipe Correa (ed.). Cambridge: Harvard Graduate School of Design, 2013.
- Compte, Florencio. "La constitución del campo disciplinar de la arquitectura en Guayaquil", *Revista AUC* No. 38 (Guayaquil, julio de 2017): 7-17.
- Domingo, Walter. "Entrevista a Guillermo Jones Odriozola sobre el Plan Regulador de Quito". <http://www.scribd.com/document/112321914/Entrevista-Original-a-Jones-Odriozola>, (consultado el 12-3-18).
- "Estadísticas de la Universidad Central del Ecuador, Año 1959 – 1960", *Anales. Revista de la Universidad Central del Ecuador* No. 345 (Quito, marzo de 1961): 370-371.
- Fabara, Wilmer, Jorge Matovelle y Andrés Núñez. "Inicios y consolidación de las tendencias de la arquitectura moderna en Quito" (tesis de grado, FAU, Universidad Central del Ecuador, 1995).
- Flores, Fernando. "Edificio Caja de Pensiones de Giovanni Rotta", *Revista Oficial del Colegio Nacional de Arquitectos del Ecuador* No. 7 (2001): 7-11.
- Herdoíza, Wilson. "Estudio histórico crítico de los procesos de enseñanza-aprendizaje de arquitectura y urbanismo en la Universidad Central del Ecuador. Propuesta de organización para los talleres de proyectos", Quito, 2010, inédito.
- Herrera Crespo, Patricio, "La Ciudad Universitaria: una idea, una obra", *Arquitectura y Sociedad* No. 7 (Quito, 1990): 51-58.
-

- Hermida, María Augusta. *Miradas a la arquitectura moderna del Ecuador*. Tomos I-III. Cuenca: Universidad de Cuenca, Maestría de Proyectos Arquitectónicos, 2010.
- “Jones Odriozola entrevistado por Walter Domingo”. *Trama* No. 56 (enero de 1992): 34-41.
- Kingman, Eduardo. *La ciudad y los otros: Quito, 1860-1940. Higienismo, ornato y policía*. Quito: Flacso / Universidad Roviri e Virgili, 2006.
- Maldonado, Carlos. “La obra del arquitecto Gilberto Gatto Sobral en la arquitectura del Ecuador”, *Arquitectura y Sociedad* No. 6 (1997): 69-74.
- Monard, Shayarina. “Arquitectura moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954-1960”. Tesina, Universidad Politécnica de Cataluña Departamento de composición arquitectónica, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Karl Kohn: arquitecto, diseñador, artista*. Quito: PUCE, 2010.
- Moreira, Rubén y Yadhira Álvarez, *Arquitectura de Quito 1915-1985: Guía crítica del Museo de Arquitectura del Ecuador (MAE)*. Quito: Trama, 2004.
- Moya Tasquer, Rolando y Evelia Peralta, *Sixto Durán-Ballén: planificador, urbanista y arquitecto pionero de la arquitectura en Ecuador*. Quito: Trama, 2014.
- Navarrete, Boanerges. “La Escuela de Arquitectura y Urbanismo en su cincuentenario (texto del discurso por los 50 años de la FAU)”, *Arquitectura y Sociedad* No. 12 (1997), 122-134.
- Odriozola, Jones. *Memoria descriptiva del Plan Regulador de Quito*. Quito: Imprenta Municipal, 1942.
- Ortiz Crespo, Alfonso. *Ciudad de Quito: Guía de arquitectura*. Quito: Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2004.
- Peralta, Evelia y Rómulo Moya. *Guía arquitectónica de Quito*. Quito: Trama, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Los pioneros y la arquitectura moderna en Quito”. *Trama* No. 106 (2013): 79-86.
- Pérez, Gualberto. “Historia de la arquitectura de la República del Ecuador”. *Trama* No. 61 (julio de 1993): 38-43.
- Pino, Inés del (ed.). *Quito 30 años de arquitectura moderna 1950-1980*. Quito: PUCE Trama, 2004.

*Programa de las materias que se enseñan en la Escuela Politécnica establecida en Quito.* Quito: Imprenta Nacional, 1871.

*Reglamento de grados y títulos para las escuelas de ingeniería y arquitectura.* Quito: Imprenta de la Universidad, 1947.

Saldarriaga, Alberto, José Pinzón y Alfonso Ortiz. *En busca de Thomas Reed. Arquitectura y política en el siglo XIX.* Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2005.

Salgado, Mireya y Carmen Corbalán, "La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX: liberalismo, nación y exclusión (Estudios sobre el Distrito Metropolitano de Quito)", *Revista del Instituto de la Ciudad* vol. 1, No. 3 (Quito, 2013).

### **Entrevistas**

Ordóñez, Hugo. "Entrevista realizada por el autor al arquitecto Sixto Durán-Ballén", 17 de agosto de 2016.



**Los archivos  
institucionales y  
personales de arte y  
arquitectura: elementos  
de debate sobre la  
modernidad en Quito  
en la segunda mitad  
del siglo XX**

---

Shayarina Monard  
Giada Lusardi

---

### **Shayarina Monard**

Historiadora y master en Bellas Artes por el Instituto Estatal Cinematográfico de toda Rusia (VGIK-Moscú); master en Historia y teoría de la arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña (Barcelona - España), donde cursa estudios doctorales. Docente e investigadora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito Curadora del proyecto LIPADA, fondos de arquitectura. Colabora en publicaciones nacionales e internacionales sobre arquitectura, ciudad y memoria.

Email: [asmonard@puce.edu.ec](mailto:asmonard@puce.edu.ec)

### **Giada Lusardi**

Historiadora del arte y curadora. Docente e investigadora de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Quito. Es fundadora y directora del proyecto de investigación *Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del proyecto de Arquitectura, diseño y artes del Ecuador en el siglo XX* (LIPADA), PUCE. Sus intereses de investigación se orientan a la historia del arte moderna y contemporánea, la crítica del arte, las prácticas archivistas, museológicas, galerísticas, expositivas y a las relaciones entre arte, diseño y arquitectura.

Email: [glusardi062@puce.edu.ec](mailto:glusardi062@puce.edu.ec)

---

## RESUMEN

**L**os archivos institucionales y personales de arte, arquitectura y relacionados, son elementos para el debate sobre la modernidad en el siglo XX. La lectura crítica del contenido, la estructura, la composición formal y las funciones discursivas de los elementos en su contexto de origen permiten inferir sobre los modelos narrativos de los productores en diálogo con el presente. En este artículo se muestra dos casos de estudio. El primero es el archivo institucional de *La Galería*, espacio de arte en Quito que, entre 1977 y 2001, dinamizó la escena cultural a través de un calendario de exposiciones abierto a nuevas posibilidades de expresión. El segundo es el archivo personal del checo Karl Kohn, arquitecto con obra en Ecuador entre 1940 y 1974, que aportó a la discusión de conceptos modernos. Estos archivos son contenedores de memoria y productos culturales complejos, modernos en su sentido de trascendencia e interdisciplinarios en su configuración.

**Palabras clave:** archivos de arquitectura, archivos de arte, La galería, Quito, Kari Khon, LIPADA

---

## Los archivos institucionales y personales en Ecuador

En el país existe una débil *cultura del archivo* y una legislación que no asigna valor histórico a los documentos que han sido producidos hace menos de cincuenta años.<sup>1</sup> Esto significa que todo documento producido después de 1967 queda, según la Ley, completamente desprotegido. No obstante, en las casas de muchos ecuatorianos existen archivos privados que los propios dueños configuraron por razones personales, permitiendo la supervivencia de documentos de inestimable valor cultural. Algunos archivos privados que conservan documentación de la segunda mitad del siglo XX son: el de Milton Barragán, de Muñoz Mariño, de la galería Madeleine Hollaender, de la galería Mirko Rodic, del CEAC - Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo, de Iván Cruz, de Manuel Tama, de Peter Mussfeldt y el de Jorge Massuco, entre otros. Los documentos que conforman estos archivos se conservan aún, ya sea en manos de sus creadores o en las de sus herederos, que siguen velando por ellos con la esperanza de encontrar un buen lugar de preservación que garantice la libre consulta y el discernimiento entre catalogación y acumulación.

Precisamente, de la necesidad de configurar un espacio para la salvaguarda, conservación, investigación y difusión de estos archivos de origen privado, surge en 2016 el *Laboratorio de investigación sobre fondos documentales del proyecto de arquitectura, diseño y artes del Ecuador del siglo XX* (LIPADA), patrocinado por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE), en Quito. Su reflexión se conecta con la idea de archivo como atlas que, a partir de Aby Warburg, se considera como dispositivo de conocimiento visual. En este sentido, la fotografía se lee como nueva herramienta de la memoria cultural; “de la palabra a la imagen” decía Warburg, afirmación con la cual el historiador del arte de Hamburgo asignaba a la imagen la misma fuerza expresiva del lenguaje verbal.

El proyecto nace y se configura en una universidad y en respuesta a necesidades e inquietudes académicas multidisciplinarias. Por eso, LIPADA es un laboratorio y un archivo: es laboratorio en tanto se concibe como espacio dinámico de experimentación y

<sup>1</sup> Asamblea Nacional, “Ley Orgánica de Cultura”, Capítulo 6, “De la forma de incorporar bienes y objetos al patrimonio cultural nacional, Artículo 54, Literal h”, *Registro Oficial*, Año IV, No. 913, 12.

generación de nuevas aproximaciones teóricas y prácticas en los ámbitos de la arquitectura, el diseño y las artes; y es archivo porque cumple con la función de conservar el documento de una manera ordenada y sistematizada, que garantiza el uso y acceso por parte de los investigadores. El amplio espectro de los profesionales de la PUCE involucrados en este esfuerzo ofrece especialización para la tutela y valorización de este material en una perspectiva histórica compleja, que permite el enriquecimiento de la actividad didáctica, alejándose de informaciones abstractas con el fin de sumergir a los estudiantes en la materialidad objetual de la historia. El descubrimiento de la importancia del documento permite la puesta en crisis de los modelos, punto de partida fundamental para definir otra manera de leer la historia, reescribirla, transmitirla y explorar nuevos ámbitos de estudio como por ejemplo la historia de la ilustración, del diseño, de la fotografía, de las galerías, del coleccionismo, entre otras. En el caso de la historia del arte o de la arquitectura, por ejemplo, el archivo de un artista o un arquitecto se configura como un lugar fundamental de investigación y profundización, en el que se puede ordenar su recorrido creativo.

Los archivos privados pueden ser de tres tipos: personales, familiares e institucionales. Un archivo personal es, según Antonio Espinosa, aquel “que contiene la documentación generada o reunida por una persona”<sup>2</sup> o, como lo define Bergaglio y Pené, “una colección de manuscritos privados y personales, que testimonian las motivaciones, inquietudes e intereses de la persona que reunió la colección”<sup>3</sup>. Para la archivóloga argentina María del Carmen Mastropiero es “una colección de documentos referidos a la actividad de una persona, preparada profesionalmente como testimonio para su memoria”<sup>4</sup>.

Un archivo familiar según el International Council on Archives, ICA, es el archivo de una o más familias relacionadas y de sus miembros. La Society of American Archivists agrega: “referidos a sus asuntos públicos y privados y a la administración de su patrimonio”<sup>5</sup>.

Por su parte, los archivos institucionales (no gubernamentales) surgen en el seno de un grupo o institución que se responsabiliza

<sup>2</sup> Antonio Espinosa, “Los archivos personales: metodología para su planificación”. En María Mastropiero, *El por qué de los archivos privados* (Buenos Aires: Alfagrama Ediciones, 2007), 133.

<sup>3</sup> Carolina Bergaglio y Mónica Pené, “Memoria colectiva: su generación a partir de colecciones privadas”. En *ibid.*, 134.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 134.

<sup>5</sup> Society of American Archivists. *A Glossary for Archivists, Manuscript Curators and Record Managers* (Chicago: The Society of American Archivists, 1992).

de la formación, desarrollo y tratamiento archivístico del fondo documental. Según Mastropierro, se considera a estos archivos como:

una colección de documentos que tienen en común la actividad de una institución, la actividad de un grupo no familiar o el tipo de soporte que les es propio (audiovisuales, de televisión, de radio etc.), preparada profesionalmente como testimonio para la memoria de la institución o el grupo responsable de su custodia.<sup>6</sup>

La autora explica que estas distinciones entre la naturaleza de los archivos privados “encuadra el contexto socio cultural en el que se originan y desarrollan, como marco de los elementos psicológicos que se infieren a partir de cada situación”<sup>7</sup>.

LIPADA utiliza la definición de *fondo documental* del Archivo Nacional de Chile para identificar un “conjunto de documentos, de cualquier formato o soporte, producidos orgánicamente y/o reunidos y utilizados por una persona particular, familia u organismo en el ejercicio de sus actividades”<sup>8</sup>. La definición deja abierto el campo de la datación a la temporalidad en la que se ha gestado el fondo, no limita la antigüedad y elimina el criterio de selección y jerarquización. La integridad de la información enriquece las posibilidades de lectura del fondo y de los contextos en los que fue producido.

Actualmente, LIPADA alberga tres fondos documentales: el fondo documental institucional de *La Galería*, y los fondos personales de los arquitectos Karl Kohn y Ovidio Wappenstein. Estos cubren un lapso comprendido entre 1939 y 2001, de modo que ayudan a visualizar los contextos y procesos de producción y los momentos de diálogo interdisciplinar para la interpretación crítica y el debate sobre la modernidad en Quito en la segunda mitad del siglo XX. A continuación, se presentará brevemente algunas características del archivo institucional de *La Galería* (Quito, 1977-2001) y se profundizará en el archivo personal del arquitecto Karl Kohn (1894-1979) más cercano a la cronología de este Congreso.

<sup>6</sup> *Ibid.*, 136.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Archivo Nacional de Chile, “¿Qué es un fondo documental?”, 2016, <http://www.archivonacional.cl/sitio/Secciones/Fondos-Documents/>

*La Galería* fue un espacio expositivo privado que se inauguró en la ciudad de Quito en 1977 y que generó alrededor de 320 exposiciones durante veinticuatro años. Presentó la obra de artistas ecuatorianos y extranjeros en un vasto calendario de eventos que dinamizaron la actividad cultural nacional; asimismo, participó en numerosas bienales y ferias de arte a nivel mundial, favoreciendo la internacionalización del arte ecuatoriano. De este archivo se ofrecerá una lectura general, enfatizando dos propuestas artísticas modernas que se plantean en la primera etapa de *La Galería*: la de Estuardo Maldonado y la de Enrique Tábara.

El fondo documental de *La Galería* está constituido por 261 álbumes de registro de exposiciones, 320 invitaciones, 45 catálogos, 15 postales, 229 carpetas de documentación, entre otros elementos que permiten lecturas alrededor de la historia del arte, de las exposiciones, de los estudios sobre el mercado del arte y análisis críticos sobre la obra de artistas modernos y contemporáneos todavía inexplorados.

Hasta el año 2016, el archivo de *La Galería* se conservó en su antigua sede, en la calle Juan Rodríguez 168, actualmente estudio de arquitectura de Ovidio Wappenstein, esposo de la directora, Betty Wappenstein. Gracias a la extrema generosidad de su directora, el fondo documental ha llegado a LIPADA de manera íntegra. Respetando el principio de procedencia de los fondos, que se ocupa de velar por la integridad de la serie tal como se ha configurado históricamente, sin operar ninguna selección ni desmembramiento de los archivos originales, LIPADA ha organizado la documentación manteniendo los cuatro núcleos iniciales: *Carpetas de documentación*, *Fotografías*, *Álbumes de exposiciones* y *Material de difusión*. Este material ayuda a comprender que, desde su primera exposición, *La Galería* registró sus eventos y organizó sus materiales con gran sistematicidad, reflejando una conciencia con respecto a la importancia de organizar su propia memoria institucional. La mayor parte de la documentación conservada en el fondo documental institucional

está conformada por: recortes y prensa, catálogos, invitaciones, postales, fotografías y una extensa documentación que registra las relaciones de Betty Wappenstein, Gogo Anhalzer y la colaboradora María Elena Machuca, con los artistas representados por *La Galería* (cartas, pagos, listas de precios, hojas de vida, documentación de exposiciones realizadas por los artistas fuera de la galería, entre otros).

El núcleo documental relativo a las *Carpetas* refleja una particular complejidad debido a su extensión y variedad de la documentación. Las carpetas originalmente almacenadas sin un orden preestablecido están ahora organizadas en LIPADA en cuatro grandes núcleos: *Artistas*, *Eventos*, *Gestión* y *Difusión*. El núcleo de las carpetas dedicadas a los artistas está organizado a su vez en orden alfabético y son en total 146. Las carpetas que corresponden a *Eventos* registran una programación realizada por *La Galería* tanto en sus mismos espacios como en otros del país y el extranjero. En esta sección se registran las participaciones en la Bienal de Cuenca y la Bienal Iberoamericana de Lima y en las ferias ARTFI de Bogotá, Art Miami, FIAL de Bruselas, ARTEBA de Buenos Aires, FIA de Caracas y Estampa de Madrid. A lo largo de la historia de la galería se realizaron eventos tan destacados que generaron numerosa documentación, como sucedió con la exposición ideada por Mauricio Bueno en 1978 titulada *Arte como idea y acción* o el proyecto del *Primer museo de arte vial en la Mitad del Mundo* evento organizado en 1984 en colaboración con Omar Rayo, o las celebraciones de los *20 años de La Galería* en 1997. Esta sección está conformada por 41 carpetas. Los últimos dos núcleos de carpetas, *Difusión* y *Gestión*, registran las actividades administrativas y las relaciones de *La Galería* con instituciones como el Hotel Colón, el Banco Central y otras entidades bancarias del país, como también con personas naturales para el avalúo de obras de arte. Este núcleo documental está compuesto por 41 carpetas.

En LIPADA se conserva una amplia gama de reproducciones fotográficas de obras que actualmente residen en colecciones privadas y ya no son visibles, y que permiten reconstruir todas las etapas creativas del artista y las miradas contemporáneas

a su obra. Estos materiales configuran el núcleo de *Fotografías* donde se conservan ampliaciones, hojas de contacto, negativos, diapositivas de obras de artistas que colaboraron con *La Galería*, así como imágenes de los eventos y pruebas a color de las invitaciones a las exposiciones.

Desde su primera exposición, Homenaje a Camilo Egas, inaugurada el 20 de noviembre de 1977, *La Galería* configuró un núcleo de su archivo dedicado a los álbumes de exposiciones para registrar todos los eventos a realizarse en sus espacios. Se trata de álbumes fotográficos que incluyen varios materiales vinculados al evento: un ejemplar de la invitación, recortes de prensa con las noticias y textos críticos sobre la exposición, y registros fotográficos del evento inaugural, de los montajes o de las salas expositivas ya inauguradas. Inicialmente cada exhibición tenía su álbum de registro y otro igual se producía y entregaba al artista.

Los álbumes clásicos fotográficos se cubrían con un forro en fieltro, de variadas cromáticas, diseñado por Gogo Anhalzer, socia de *La Galería* hasta el año 1990, y eran fabricados por las costureras del taller de Olga Fisch. En la portada se reproduce el logo de *La Galería*, un círculo sobre un cuadrado, diseño del arquitecto Ovidio Wappenstein, esposo de Betty. Durante la primera etapa entre 1977 y 1990, la influencia de la diseñadora Gogo Anhalzer marca el calendario de las exposiciones de arte que alterna con otras más vinculadas a la artesanía y a las artes aplicadas. Por esta razón, el nombre inicial del espacio fue: *La Galería, Arte + Diseño*. Con el paso del tiempo, *La Galería* modificó la estructura de las informaciones registradas, limitó el registro fotográfico a unas pocas imágenes del evento inaugural, los álbumes se hicieron cada vez menos detallados hasta llegar a agrupar tres exposiciones en el mismo álbum y eliminar la producción de la copia para el artista. Estos cambios en la forma de registrar los eventos se deben interpretar como consecuencia de la inflación monetaria de la época, cosa que motivó una progresiva caída del mercado del arte.

Todavía se puede observar el logo original de *La Galería*, cuando se camina por la calle Juan Rodríguez, un círculo rojo sobre un

cuadrado blanco, ubicado en la entrada del lugar que funcionó como sede. Este logo fue utilizado como una marca y determinó el diseño de todo el *Material de difusión* que constituye el cuarto núcleo del fondo documental. Las invitaciones y sus respectivos sobres mantuvieron el mismo formato cuadrado (que aludía a la base cuadrada del logo original) y fueron impresos en la Imprenta Mariscal, que abrió sus puertas también en el año 1977. El archivo permite explorar los procesos de concepción de estas invitaciones como objetos de diseño gráfico, que en algunos casos fueron el resultado de la idea y participación directa del artista en la producción de la misma. Este es el caso de Jenny Jaramillo, quien intervino la invitación para su exposición de enero de 1993, con un escapulario que ella cosió e insertó en el centro del cuadrado, relacionándolo con la cabeza de una mujer dibujada en morado y negro. Las variedades de las invitaciones fueron mostradas al público a través de un collage ubicado detrás de la mesa de la dirección. El archivo conserva alrededor de 320 modelos de invitaciones con sus sobres personalizados, los que fueron producidos hasta mediados de los años ochenta.

A través del análisis de la documentación presente en el archivo es posible observar cómo la propuesta expositiva de *La Galería* fue adaptándose a la cambiante producción artística ecuatoriana e internacional. En sus inicios, ésta expuso la obra de artistas modernos como Enrique Tábara y Estuardo Maldonado.

A través de la documentación presente en el fondo sabemos que Enrique Tábara expuso en *La Galería* en 1977, 1981, 1987 y en 1998, año de la exposición titulada *Tábara, 50 años de pintura*. El archivo incluye los álbumes de registro de exposición con sus respectivas invitaciones y dos carpetas de documentación. En una de las carpetas a su nombre se conserva un dibujo original realizado por el artista para ser reproducido en las invitaciones para su exposición de marzo de 1981 (Ilustración 1). En este caso, el documento conservado en este archivo institucional permite observar de cerca el trazo del artista, la seguridad de su gesto mientras dibuja unas largas "pata-patas" azules sobre fondo blanco en un formato largo y doblado para configurar un cuadrado tal como sería después la invitación.

---



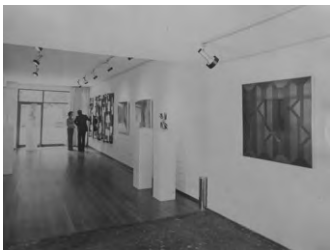
**Ilustración 1:** Enrique Tábara, *Tábara*, 1981, invitación, dibujo al pastel 60x20 cm., impresión offset 60x20 cm., Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo La Galería, Quito. Foto de Jaime Sánchez, 2017.

Entre las cartas (Ilustración 2) que intercambiaron las galeristas con el artista se encuentra una de noviembre de 1985 en la que Tábara comunica que se le ha extraviado un cartón con 46 obras producidas entre 1968 y el 1984 en la ruta Tulcán-Quito, mientras volvía de una exposición en el Museo Omar Rayo en Roldanillo-Valle (Colombia). El artista escribía solicitando que se le ayudara identificando las obras en el caso de que las mismas fueran introducidas al circuito del mercado de arte.

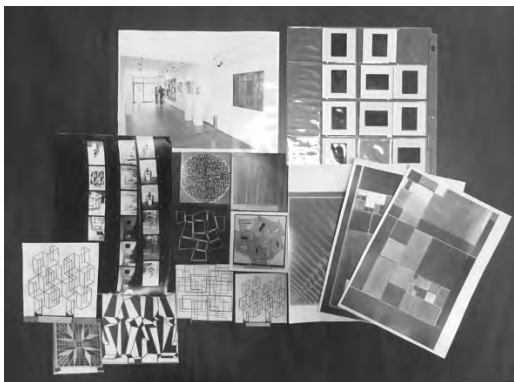


**Ilustración 2:** La Galería, *Tábara, Enrique*, c.1977-2001, carpeta, técnicas varias, dimensiones varias, Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo La Galería, Quito. Foto de Jaime Sánchez, 2017.

Entre los primeros artistas en exponer en el año 1977, aparece el nombre de Estuardo Maldonado con una exposición titulada *Espacio, luz, color y movimiento* (Ilustración 3). Después, hay una segunda exposición realizada en 1988, titulada *El espacio y vuela*; se registra también una última en 1993, titulada *Exposición antológica de dibujos 1948-1993*, realizada simultáneamente en tres espacios: *La Galería*, la galería Art Forum y la galería de la Fundación Kingman. En la carpeta que conserva la documentación de Maldonado (Ilustración 4) destaca un artículo que Marta Traba publicó en 1968 titulado “El nuevo arte ecuatoriano”. En el texto, Traba presenta la obra de Maldonado como un arte que afirma “la persistencia de la memoria y la impermeabilidad a las influencias extranjeras”, y permite la superación de lo que en los años sesenta se consideró el problema del arte latinoamericano: la falta de autenticidad y estilo propio.



**Ilustración 3:** Exposición en La Galería, *Espacio, luz, color y movimiento*, 1977, fotografía, 13x9 cm., Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo La Galería, Quito. Foto de Jaime Sánchez, 2017.



**Ilustración 4:** La Galería, *Maldonado, Estuardo*, c.1977-2001, carpeta, técnicas varias, dimensiones varias, Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo La Galería, Quito. Foto de Jaime Sánchez, 2017.

Para Traba, la obra de Maldonado, junto a la de Tábara, Villacís, Viteri, Cifuentes y Almeida, es capaz de entender la tradición indígena en sus “contornos míticos y abstractos”, favoreciendo el encuentro de “una solución tan original para dar vida a un arte propio y contemporáneo”. Traba prosigue:

Esta pintura, finalmente, se inserta sin problemas en los valores universales, de la misma manera como el indigenismo se caía de cabeza en lo provinciano localista. [...] La magia le da, a esta pintura hábil y universal, un carácter peculiar. La potencia, la carga de sentido. No es el arte por el arte; es el arte incrustado en la historia, y, por lo tanto, más vivo y más válido que todos los juegos gratuitos que se llevan a cabo a su alrededor.<sup>9</sup>

Estas referencias surgen de un archivo que hasta hace pocos años reposaba en cajas de madera y cartón y ahora es capaz de hablar a las personas que se encuentran temporal, geográfica y culturalmente lejanas respecto a quien los ha creado y organizado.

### **El archivo personal de arquitectura: el caso de Karl Kohn**

Por su parte, el archivo personal del arquitecto, artista plástico y diseñador checo judío nacionalizado ecuatoriano, Karl Kohn (Praga, 1894-Quito, 1979), presenta una realidad distinta y a ratos opuesta a la descrita en los párrafos anteriores sobre *La Galería*. La definición de “archivo personal” remite a la preponderancia de lo subjetivo sobre la objetividad que, en la modernidad, se establece como criterio de progreso de las instituciones y de los individuos. La configuración y función del archivo de *La Galería* son objetivos y establecidos desde su origen. En el caso del archivo personal Kohn, la composición, disposición, mantenimiento y preservación han estado supeditados a experiencias vitales, circunstancia que determinan un conjunto de elementos azarosos ante los cuales el curador se interroga sobre la integridad, orden y disposición; valores fundamentales a la hora de catalogar.

El archivo personal de Kohn, conocido como Carlos Kohn Kagan o Karel Kohn, es objeto de pesquisas desde hace más

<sup>9</sup> Marta Traba, “El nuevo arte ecuatoriano”, *Revista Diners* (Quito, febrero de 1968): 32-56, *Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX* (LIPADA), Fondo La Galería, Carpeta Maldonado, Estuardo.

de cuatro décadas. Historiadores y críticos de la arquitectura y el arte como Alfonso Ortiz Crespo, Evelia Peralta o Rubén Moreira lo han utilizado con fines específicos vinculados a la historia de la arquitectura y la difusión de obra. Incontables estudiantes de arquitectura han visitado la casa Kohn, revisado planos, fotografías y documentos. Unos y otros han recogido en distintos formatos testimonios de la familia sobre el personaje y su obra. Esta es otra diferencia fundamental entre los archivos. En tanto que el contenido del archivo de *La Galería* nunca ha sido explorado y se ofrece como un territorio de descubrimiento, el fondo Kohn a primera vista parece agotado. Entonces, ¿para qué insistir en algo que no despierta mayores expectativas? La respuesta surge de la relación continua y sistemática con los custodios del fondo y los bienes que lo conforman.

A partir de 2007, se estableció una colaboración duradera, entre la familia Kohn-Schiller<sup>10</sup> y la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE)<sup>11</sup>. Esta relación permitió que durante los siguientes años, en diferentes momentos de distinta duración e intensidad, se digitalizara y registrara obras pictóricas, muebles y materiales documentales: planimetrías, fotografías, documentos personales, epistolario, recortes de periódico, contratos, notas, libros, revistas, entre otros. Esto se hizo según la disposición que el trájín de reordenar los enseres de la casa de la familia dispuso, es decir, a medida que se decidía abrir un cajón, un baúl, ordenar la biblioteca, la buhardilla o el sótano. Esta vinculación dio paso, en el año 2016, a la donación de una parte del archivo personal de Karl Kohn a la PUCE, iniciativa de LIPADA. Este es el origen de otra diferencia: en tanto que el archivo de *La Galería* es una entidad íntegra; el archivo físico Kohn se encuentra fragmentado.

Los bienes materiales que forman el archivo personal se alojan en dos lugares. Los documentos, fotografías, libros, pinturas y muebles reposan en la casa de la familia Kohn-Schiller, en Quito, calle Lizardo García 130, conocida como Casa Kohn; en tanto que la digitalización y registro fotográfico y en video de esos elementos, incluida la casa, son accesibles en los archivos de Arquitectura Moderna de Quito en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes de la PUCE; las planimetrías y una parte de la

<sup>10</sup> Vera Schiller, viuda de Kohn (Praga, 1912 - Quito, 2013), sus hijas, Tanya y Katya.

<sup>11</sup> El primer contacto entre la familia Kohn y la PUCE fue a través de la bibliotecóloga Patricia Salazar quien realizó el levantamiento bibliográfico. En 2006, se le propuso a S. Monard revisar las planimetrías. En el 2007 Monard recibió financiamiento de la PUCE para la investigación bio-bibliográfica sobre Karl Kohn.

hemeroteca y biblioteca están bajo custodia de LIPADA, en la misma institución.

En el Laboratorio, los elementos donados conforman dos núcleos. El núcleo *Textos* y el núcleo *Planos*. El primero incluye 117 unidades entre libros, revistas y cuadernos fechados entre 1909 y 2002. Constituyen una parte menor de la biblioteca de Karl Kohn. Se custodia 51 elementos publicados antes de 1939, año de su emigración a Ecuador; 53 posteriores a 1940, y un libro posterior a 1979, año de muerte de Kohn. Esta división permite conocer una parte del equipaje cultural y profesional que el arquitecto transportó desde Europa, los intereses que tuvo en su vida en Quito y una de las publicaciones realizadas en el siglo XXI, por académicos checoslovacos sobre la obra del personaje en Praga.

Entre las publicaciones seriadas anteriores a 1939 sobre el arte y la vanguardia, destacan siete números de la revista *Zivot*<sup>12</sup> (1936-1938), órgano de difusión del grupo checo *Devetstil*, que en los años veinte y treinta promovió conferencias de Hermann Muthesius, Gropius, J. J. P. Oud, Amadée Ozenfant, Adolf Loos; en el ámbito de la arquitectura sobresalen dos números de *Wasmuths monatshefte für Baukunst*<sup>13</sup> (1929 y 1931), revista de difusión de la arquitectura y el arte modernista y tradicional; ocho números de *Moderne Bauformen*<sup>14</sup> (1933), dos ejemplares de *Hotelove a hostinske podnikani, Die billige, gute Wohnung*<sup>15</sup> (1930), entre otras, muchas de las cuales fueron publicados por la Julius Hoffmann Verlag en Stuttgart. Entre los libros cabe mencionar: *Zementwaren und kunst-steinindustrie praxis und theorie*<sup>16</sup> (1922), de E. Probst; *Mediterranean Domestic Architecture in the United States*<sup>17</sup> (1928), de Rexford Newcomb; *Bauen in Holz. Blockbau. Fachwerk. Plattenbau. Hallenbau*<sup>18</sup> (1933), de Hans Stolper; *Der hotelbau von Heute*<sup>19</sup> (1937), de Fritz Kunz; *Residential Architecture in Southern California*<sup>20</sup> (1939) editado por Paul Robinson Hunter y Walter L. Reichardt, y como piezas especiales dos catálogos sobre la actividad profesional del estudio, ambos publicados en Praga. Estos son: *Architekten Ing. Otto und Karl Kohn*<sup>21</sup>, de 1931, con prólogo de Max Eisler<sup>22</sup>; y, *Kohn Architect Last Years Projects*<sup>23</sup>, de 1939 (ilustración 5), con prólogo de Otto Antscherl<sup>24</sup>. De esta enumeración se

<sup>12</sup> “Zivot” palabra checa que significa vida o vivo.

<sup>13</sup> Puede traducirse como “Noticias mensuales de Washmut sobre la construcción”. Fueron colaboradores de la revista: Karl Brunner antes de su exilio a América, Josef Zechlin, Werner Hegeman y Leo Adler.

<sup>14</sup> Castellano: *Los diseños modernos. Revista mensual.*

<sup>15</sup> Castellano: *Un buen lugar de llegada, un departamento bueno y barato.*

<sup>16</sup> Castellano: *Práctica y teoría de la industria del cemento y la piedra.*

<sup>17</sup> Castellano: *Arquitectura doméstica mediterránea en los Estados Unidos.*

<sup>18</sup> Castellano: *Construcción en madera. Planta, estructura, panel. área.*

<sup>19</sup> Castellano: *El hotel de hoy. No traducido al español.*

<sup>20</sup> Castellano: *Arquitectura residencial en el sur de California. No traducido al español.*

<sup>21</sup> Publicación bilingüe en checo y en alemán. En el Ecuador se conocen dos ejemplares, ambos en la Casa Kohn-Schiller y una reproducción offset en LIPADA.

<sup>22</sup> Max Eisler (Boskovice, 1881-Viena 1937), historiador y crítico del arte y la arquitectura, catedrático de la Universidad de Viena.

<sup>23</sup> Publicación cuatrilingüe en inglés, alemán, francés y español. En el Ecuador existen ejemplares en la casa Kohn-Schiller y LIPADA.

<sup>24</sup> Otto Antscherl, historiador y crítico de la literatura. Su obra de crítica literaria tuvo impacto en círculos culturales de Europa occidental, J. B. *De Almeida Garrett und seine Beziehungen zur Romantik*, de 1927. Murió en el campo de concentración de Tegel, el 20 de agosto de 1942.

confirman ciertos enunciados: Kohn se identificaba con la vanguardia que rescataba el rol de la tradición, la artesanía, los materiales naturales como la madera y la piedra; respetaba la técnica moderna y las posibilidades del hormigón armado y las estructuras de hierro; se preocupaba por la vivienda social y su diseño dentro de los parámetros de salubridad y economía; conocía la llamada arquitectura mediterránea estadounidense, neocolonial o californiana. Como profesional tenía a su haber una lista significativa de obra de nueva factura y de intervenciones en edificaciones históricas.



**Ilustración 5:** Autor no identificado, *Kohn Architect 1939*, catálogo, 33,5x23,5 cm., Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo Karl Kohn, Quito. Digitalización de Shayarina Monard, 2007.

De fechas posteriores a 1940, cuando ya radicaba en Quito, hay ejemplares de la revista norteamericana *The Architectural Forum* (1940-1941); de las francesas *Art d'aujourd'hui* (1950-1951 y 1955) y *L'architecture d'aujourd'hui Brésil* (1952), y de la italiana *Spazio* (1952). Los libros presentan unidades singulares como el *Manual de urbanismo* de Karl Brunner en la edición bogotana de 1952 o la publicación del Instituto Mexicano del Seguro Social titulada *Resumen gráfico de construcciones 1958 - 1964* (1964).

Esto corrobora que buscó medios para proveerse de material que lo mantuviera al tanto de lo que ocurría en otras latitudes; su dominio de los idiomas alemán, checo e inglés y sus conocimientos de francés y español le daban acceso directo a fuentes que hoy se consideran fundamentales en la historiografía de la arquitectura.

El núcleo *Planos* está conformado por 575 elementos de representación arquitectónica en diversos soportes, formatos, técnicas y estados de concreción. Existen planos dibujados y copias. Los planos dibujados están sobre papel común, pergamino industrial, papel sketch y cartulina rígida, de diferente calidad y grosor. Las tintas usadas son lápiz negro, lápices de color: rojo, verde, azul y amarillo (con estos el autor diferenció sistemas estructurales, piezas a derrocar y elementos a mantener en edificios construidos), carboncillo, tinta y, eventualmente, marcador. Las copias son sobre papel común; existen 14 cianocopias o copias en azul, que datan de 1940 a 1952.

Las medidas de los elementos que conforman la colección van desde 0,14 mt. hasta 1,50 mt de largo y desde 0,20 mt hasta 0,91 mt de ancho, en diferentes combinaciones. Los proyectos de vivienda unifamiliar generalmente se resuelven en una sola lámina que presenta implantación, planta, cortes, fachadas y detalles, por lo que no hay uniformidad en el tamaño de las láminas, ni siquiera entre las de un mismo proyecto. Las propuestas están dibujadas a escala 1:100 y los planos de detalles constructivos e instalaciones a escalas 1:20 y 1:1, esto último cuando a criterio del arquitecto el nivel de detalle permitiría la correcta manufactura del elemento representado. Esto se observa en detalles de iluminación de la *Construcción Gi Neustatter* (1957, construido) o en detalles de carpintería del *Colegio Pedro Carbo* de Guaranda (1955, construido). En los proyectos de alta complejidad espacial, como el *Anteproyecto Palacio Legislativo de la República del Ecuador* (1956) o el *Anteproyecto para la casa comercial Ribadeneira Saenz* (1947), el área a resolver y la escala de representación exigen la distribución de las plantas, cortes y fachadas en varias láminas. En algunas obras, las perspectivas se resuelven con excelencia académico-pictórica combinando lápiz y carboncillo; los

proyectos *Gi Neustaetter* (1957), *Anteproyecto para el Instituto Municipal de Cultura en Quito* (1954) o el *Mausoleo para el Cementerio San Diego en Quito* (1962), son ejemplos relevantes.

En este punto es necesario indicar que los planos que conforman este núcleo han sido encontrados en la casa Kohn-Schiller, en tres momentos; años 2007, 2013 y 2016. El primer momento fue entre 2007 y 2009. 273 obras plásticas fechadas entre 1920 y 1978 se registraron en soporte digital. De estas obras, 30 forman parte de la decoración. Existen 52 piezas de mobiliario que la tradición familiar afirma fueron diseñadas por Kohn en Praga y constituyeron los elementos a partir de los cuales se planificó su casa en Quito. Se digitalizó 436 fotografías entre familiares y sociales, así como de obra pictórica, maquetas y planos. En esa primera ocasión, fueron anotados 43 juegos planimétricos incompletos; de estos, un grupo se encontraba en los armarios para planos de la oficina y otro, en una maleta hallada en el ático. Estos últimos tenían afecciones mecánicas y biológicas avanzadas. Este proceso evidenció que: 1) el material estaba disperso en la casa, por lo que no era posible una lectura articulada del fondo, 2) eran probables nuevos hallazgos y, 3) los documentos cotidianos, como las fotografías o las cartas, estaban en peligro constante ya que habían perdido el valor de memoria que permitió que fuesen conservadas, sea porque los propietarios originales habían muerto, sea porque no eran rostros, lugares o acontecimientos reconocibles para quienes los observaban.<sup>25</sup>

El segundo momento se dio en 2013<sup>26</sup>. Se encontró el contenido de dos maletas que estaban en el sótano. 196 unidades planimétricas fueron limpiadas, agrupadas, registradas y reubicadas para su mejor conservación. Asimismo, se tuvo acceso a un nuevo grupo de cartas familiares. El tercer momento fue en 2016; oportunidad en la que se anotaron 127 planos que permanecían en una sección de cajones a los que no se tuvo acceso en las ocasiones anteriores. En total, entre 2007 y 2016 fueron catalogados 575 planos.

En cada actuación, de forma paralela al rescate de planos, se recuperó diferentes tipos de documentos: contratos,

<sup>25</sup> Mientras revisábamos el material, Vera Schiller después de leer o mirar y no reconocer: decía "Esto ya no lo recuerdo, no sirve" y procedía a romper cartas y fotografías.

<sup>26</sup> Vera Schiller falleció en 2012. Sus hijas y nietos invitaron a Monard a revisar algunas maletas que habían encontrado –llenas de planos– y otros documentos.

correspondencia comercial y familiar, papeles personales, recortes de prensa, tarjetas, fotografías, negativos y placas de vidrio, que conforman un conjunto que permite aproximarse a situaciones biográficas del personaje y su entorno y dotar de sentido histórico a los diseños arquitectónicos y a lo que la memoria oral cuenta sobre ellos, elementos que se encuentran en la casa Kohn-Schiller. Una de las intenciones de LIPADA es unir lo fragmentado en un repositorio que ponga dichos elementos a disposición del público, ordenados, clasificados y catalogados. Esto determina la última diferencia: en tanto que el archivo de *La Galería* conserva el ordenamiento original de las piezas; el archivo personal Kohn invita a varias posibilidades de organización: temática, cronológica, por tipo de soporte, por tipología, entre otras.

Cualquier tipo de orden es una interpretación; es la articulación de un discurso, la puesta en marcha de una lectura de la realidad. La variedad y potencial del acervo Kohn exige delimitar un ámbito epistemológico que permita aventurar formas de reconfiguración de los contenidos y sus contextos, siguiendo a Foucault, como estratos de una arqueología. Así, en esta práctica de identificación, rescate, catalogación e indagación se considera que: 1) un fondo documental de arquitectura es el conjunto de planimetrías en distinto nivel de desarrollo, acompañado o no de otro tipo de elementos documentales, resultado de una compleja actividad creadora, intelectual y técnica de su autor o autores y colaboradores; 2) las planimetrías son una representación gráfica sujeta a las normas del dibujo arquitectónico, lenguaje gráfico y técnico, con alto potencial estético; 3) las planimetrías son propensas a aportar de forma positiva a la representación, composición y diseño arquitectónico, y 4) los elementos contienen datos de diversa magnitud y tipo que son una huella en la memoria de la profesión, de la ciudad y de quienes estuvieron vinculados a esos procesos.

El proyecto arquitectónico, en su complejidad conceptual y material, tiene la condición de "estar en el mundo"<sup>27</sup> y cuestiona las distancias geográfica, temporal, política, afectiva y de género, para intentar aproximaciones interpretativas<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> Martin Heidegger, *Ser y tiempo* [1927,] Jorge Eduardo Rivera Cruchaga (prólogo), 2da ed. (Madrid: Trotta, 2009), 73.

<sup>28</sup> En este criterio coinciden H. LeFebvre, Braudel, Ginzburg, Foucault y otros.

La noción “aproximaciones interpretativas” es la estrategia gnoseológica que, coincidente con las miradas hermenéuticas, permite conectar el ayer con el hoy para recuperar, desde una postura crítica, el sentido de lo que fue y confrontar el presente, “un presente tejido de múltiples pasados”<sup>29</sup>. Dicho lo anterior, el proyecto arquitectónico es el elemento a partir del cual estructurar coyunturas de búsqueda; es medio, no fin. Por eso, se propone que los momentos de idealización, en los que están presentes el deseo y la imaginación, y los lapsos de materialización del producto –en los que prima la razón– son temporalidades que traslucen las condiciones de contexto en las que actúa el profesional y su equipo en aras de transformar una realidad dada.

Durante 2017, cuando fue posible operar con los 575 planos que conforman la donación como una unidad matérica en busca de sentido, fueron configurados los criterios de ordenamiento del material Kohn: 1) reagrupar las piezas que conforman el proyecto, es decir los planos, disponibles en su soporte físico y digital, y el material icónico y documental que les corresponda –esté accesible en soporte digital–, y 2) disponer los proyectos de acuerdo con su cronología, incluso en aquellos casos en los que hubiesen sido retomados en varias ocasiones (por ejemplo, el proyecto *Casa para la sra. Vera Kohn K.* en 1949 y año posterior sin identificar) o resueltos en más de una variante, como sucede con el *Anteproyecto Palacio Legislativo de la República del Ecuador* de 1956, que tiene tres versiones.

En el laboratorio, los planos fueron limpiados en seco, fotografiados en alta resolución y catalogados. Su ordenamiento determinó que corresponden a 98 juegos, de los cuales 59 están identificados, 31 tienen identificación parcial y ocho unidades no han sido aún identificadas. Hay juegos de una sola unidad. Son piezas dibujadas entre 1930 y 1974. A nivel tipológico las correspondencias son: 58 proyectos de vivienda urbana, nueve de vivienda rural, nueve intervenciones en vivienda existente, tres equipamientos de salud, tres de educación y cultura, siete administrativos y de servicios, dos de comercio, uno de recreación y seis de uso mixto. Desde el punto de vista de la

<sup>29</sup> Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, 2da ed. (Madrid: Abada Editores, 2013): 48.

temporalidad, son anteriores a 1939 nueve proyectos y 17 láminas con identificación parcial, todos realizados en Checoslovaquia. A partir de 1940, se cuenta con 89 proyectos, de los cuales 87 se ubican en Ecuador, uno en Estados Unidos (1953) y uno en Israel (1961). La organización cronológica, tipológica, temporal y geográfica de los elementos presenta una visión panorámica de la producción arquitectónica de Kohn y permite una mirada integral al tiempo y sociedad en la que intentó insertarse, lo que motiva a replantear las consideraciones existentes sobre el personaje y el proceso de la arquitectura en Ecuador entre 1940 y 1974.

Sobre la base de lo anterior, esta aproximación a algunos proyectos arquitectónicos<sup>30</sup> del archivo personal Kohn, diseñados en Ecuador, plantean tres interrogantes que hacen de eje de ruta y puntos de retorno: 1) ¿cuál fue la relación entre la producción del arquitecto y su entorno?, 2) ¿cuáles las circunstancias históricas en las que se insertó o debía insertarse la obra? y 3) ¿cuál la recepción e impacto en los destinatarios directos y en el medio profesional?

Los documentos personales informan que Kohn emigró desde Praga a Quito en julio de 1939.<sup>31</sup> Él y su hermano Otto Kohn (Praga, 1887-Nueva York, 1965) mantuvieron en Praga, entre 1921 y 1939, el estudio de diseño y construcción Kohn Architektks, “autores de bloques de pisos y villas en Praga en estilo neoclásico y funcional moderno”<sup>32</sup>. A nivel profesional se formó en instituciones que remiten a las líneas de defensa de la manufactura y la artesanía que fortalecieron la tendencia nacionalista checa que incluía el *art nouveau*, el  *cubismo checo*  y variantes modernas influenciadas por la *Bauhaus*, pero con formas, materiales y técnicas locales, postura que corrobora el contenido de hemeroteca y biblioteca del núcleo *Textos*.

La observación de los catálogos de obra de 1931 y 1939 muestra que en los casi 20 años de relativa tranquilidad bélica que permitió el desarrollo de la industria y economía checoslovacas, la empresa de los hermanos Kohn tuvo un número considerable de obra y demostró flexibilidad estilística y técnica en la solución de proyectos de diferentes tipologías. Sin embargo, hay que apuntar que ambos catálogos fueron publicaciones propias,

<sup>30</sup> De los planos que reposan en LIPADA, escogemos aquellos que amplían algunas afirmaciones de Kohn, o relacionadas a él, aparecidas en medios de prensa, contratos y manuscritos que se conservan en la casa Kohn-Schiller.

<sup>31</sup> Ministervo Sociální Pé e, firma ilegible, “Certificado de representación de familias checas emigrantes a Ecuador”, v Praze, 28 ervna 1939 (Praga, 28 de junio de 1939), Archivo Kohn - Schiller, SN; Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMO), carpeta Fotos\_Documentos\_personales, archivo 1939\_min\_socialni\_pece\_migracion\_canje\_armas.jpg.

<sup>32</sup> Zdenek Lukes, *Praha Moderní Il levý Breh vitavy* (Praga: knihu Nakladatelství Paseka, 2013), 298.

por lo tanto, productos lingüístico-visuales a través de los que se autodefinieron ante los posibles clientes, al tiempo que, mediante la inclusión de una sección de recuadros publicitarios, establecieron alianzas con sus proveedores. La selección de los autores de los prólogos, los catedráticos Eisler y Antscherl, alude a la preocupación por validar su obra ante el gremio y la academia sin que este haya sido su objetivo fundamental.

El catálogo de 1931 cubre la década 1920-1930, años de bonanza en los que sus clientes fueron profesionales e industriales pudientes, por lo que sus diseños no partieron de condicionantes socioeconómicas y espaciales ajustadas ni de intenciones políticas socialistas como las que impulsaban a la mayoría de los representantes del movimiento moderno de influencia germana que seguían a Muthesius. La arquitectura de los hermanos Kohn respondió al gusto que una joven burguesía checoslovaca nacionalista concibió para su bienestar<sup>33</sup> y a la confianza en la integración de las artes, los oficios y la industria como punto de equilibrio para la producción de bienes con alto nivel estético, reconocibles como propios de una identidad nacional definida. Karl Kohn extrapoló estos principios a Ecuador. En la "Locución a los arquitectos", publicada en el Diario *El Universo* de Guayaquil, en 1940, y reimpressa en la *Revista de la Asociación Escuela de Ingeniería de la Universidad de Guayaquil*, en el mismo año, se lee:

¿Qué exigimos del arquitecto? Concepciones claras, útiles y hermosas. Para lograr esto se necesita ser un artista integral, dominar la estética, buscarla, sentirla en todo: en la naturaleza, en el paisaje, en la Nación, en el individuo. Para hacer la casa del obrero necesita comprender su alma, lo mismo que la del potentado o de la más alta autoridad para edificar su palacio. Tratará de penetrar en el alma infantil para construir la escuela. Si quiere formar un jardín, le será indispensable sentir el aroma, el color, la armonía de las plantas y expresar lo que ellas expresan.<sup>34</sup>

Por su lado, el catálogo *Kohn Architect Last Years Projects* (1939) da cuenta de lo realizado entre 1931 y 1938. Un análisis

<sup>33</sup> Checoslovaquia acababa de confirmar su identidad política al independizarse del Imperio Austro-Húngaro.

<sup>34</sup> Carlos Kohn, "Locución a los arquitectos", *El Universo*, Guayaquil, s/f. Casa Kohn - Schiller.

comparativo entre los catálogos de 1931 y de 1939 evidencia la disminución en el número de obras realizadas y el cambio de tipología, nivel de intervención, uso de materiales y costo de obra. Los proyectos corresponden a rehabilitaciones y, en la mayoría, el estudio participa junto con otros profesionales en proyectos de vivienda social a gran escala. Este cambio en el tipo de cliente, función del elemento arquitectónico y monto de inversión es resultado de la presión que ejercía en Checoslovaquia la política expansionista y antisemita del Tercer Reich.

En este segundo catálogo, en inglés, francés, español y alemán, en el prólogo de Antscherl, se lee: "Deseamos que a los hermanos Kohn se ofrezcan, al otro lado del océano, las posibilidades que les permitan el libre desarrollo de sus talentos creadores"<sup>35</sup>, expresión que explicita la función de carta de presentación que debía cumplir el catálogo en la geografía en la que la familia Kohn encontrase asilo.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Otto Antscherl, *Kohn Architect Last Years Projects*, (Praha, s/f.) Casa Kohn-Schiller - *Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX* (LIPADA), Fondo Karl Kohn, núcleo Textos.

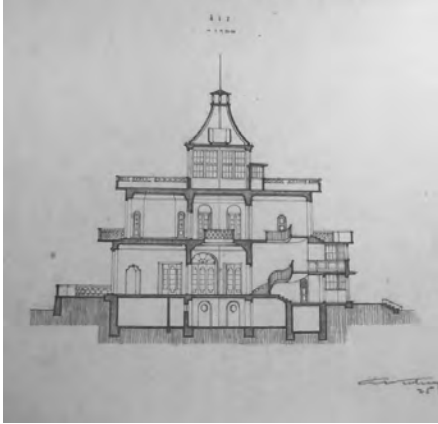
<sup>36</sup> La lectura de las cartas familiares y comerciales muestra que se comunicaron con socios comerciales en Inglaterra, Francia y Argentina consultando sobre la posibilidad de emigrar en condiciones favorables para la continuidad de su actividad profesional. También que las respuestas no fueron positivas, situación común entre 1938 y 1945 en relación con migrantes judíos. Este panorama posiblemente influyó en la decisión de radicarse en Ecuador.

<sup>37</sup> Los hermanos Kohn se separaron en 1940 cuando Otto decidió aceptar la invitación de Andrés Fernández de Córdova para ir a Cuenca, en donde se integró como docente a la Universidad de Cuenca. En 1945 emigró a Estados Unidos.

<sup>38</sup> Castellano: *Residencia Janeček*.

El viaje migratorio determinó que los Kohn seleccionaran los bienes materiales que transportarían, conformando el grupo más antiguo del archivo personal: la biblioteca y hemeroteca, partituras para piano, un piano, los muebles y enseres de la casa y oficina, una colección de pinturas de autoría propia y un grupo pequeño de representaciones gráficas de obra arquitectónica diseñada en conjunto con Otto Kohn<sup>37</sup>, de entre las que sobresalen la *Wohnhause Janeček* (1926)<sup>38</sup>, en láminas de cartulina rígida, a lápiz de color (Ilustración 6), combinadas con fotografía, que se conservan en la casa Kohn-Schiller, y plantas de unidades de vivienda social del bloque *Molochov* (1936) en papel sketch que se guardan en LIPADA. Ambas construcciones aún existen en la República Checa.

En la casa Kohn-Schiller se conserva acuarelas, sepias y carboncillos realizados entre julio y agosto de 1939, que registran distintos momentos del viaje en el transatlántico *Órbita* entre Liverpool y Salinas. El recorte de una nota de prensa, en la que no se identifica ni el medio, ni la fecha, ni el autor, informa que algunos de ellos fueron expuestos en Guayaquil en el Salón de la Sociedad de Artistas y Escritores Independientes a finales



**Ilustración 6:** Karl Kohn, *Proyecto Residencia Janecek*, 1925, lápiz sobre cartulina, 34x34 cm., Casa Kohn - Schiller, Quito. Foto de Belén Velasteguá, 2007.

de agosto de 1939, a poco del arribo a Ecuador. El responsable anónimo de la nota de prensa resalta:

Domina la línea y el colorido. Sus acuarelas tienen plasticidad y vida, colorido y animación. No es un pintor académico. Ha superado la academia y encontrado su propia y libre forma de expresión, de ahí que sus acuarelas tengan personalidad y vitalidad. Sus sepias, de una técnica también muy personal, propia y única, revelan el dominio de la luz y la sombra. Hace vivir con pocos rasgos las cosas y los hombres.<sup>39</sup>

Las calificaciones a esas obras plásticas se pueden aplicar a su producción arquitectónica: expresión fuerte y propia, claridad y ajuste a la función.

Las maletas de ese viaje se convirtieron en las contenedoras de aquellas cosas que no se botan pero no se usan, específicamente de planos, muchos correspondientes a los proyectos que no se ejecutaron. Los datos de los planos demuestran que Kohn se integró inmediatamente a la práctica profesional en el ámbito privado y público: la primera casa diseñada y construida en Quito fue la *Residencia para el Sr. Don. Vicente Urrutia*, con plano firmado en diciembre de 1939 (Ilustración 7), en tanto que una de las primeras obras públicas que diseñó fue el *Parque infantil*

<sup>39</sup> "Exposición auspiciada por la Asociación de Escritores y Artistas Independientes", *El Universo*, Guayaquil, 30 de agosto de 1939, Casa Kohn-Schiller - Quito.

*Hermano Miguel en el relleno de El Tejar*<sup>40</sup>, en 1940, por contrato con el Municipio de Quito.



**Ilustración 7:** Karl Kohn, *Proyecto de una casa para el Sr. Don Vicente Urrutia*, 1939, lápiz y tinta/ pergamino, 53x54,5 cm., Laboratorio de Investigación sobre Fondos Documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo Karl Kohn, Quito. Foto de Belén Velasteguí, 2007.

La cuantificación de los planos conservados en LIPADA evidencia que la arquitectura residencial es preeminente en número de unidades diseñadas y construidas. A nivel estilístico, se reconocen dos tendencias opuestas que se resuelven de forma paralela a lo largo de los años: la neocolonial y la moderna. El rastreo biográfico de los clientes identificados durante la catalogación de los planos muestra que quienes recibieron propuestas de residencias unifamiliares de estilo neocolonial pertenecen a una clase alta, de tendencia conservadora, con influencia social y política en diversos ámbitos.

Las propuestas de habitación coinciden en la configuración de una unidad volumétrica articulada alrededor de las circulaciones y los servicios, los muros blancos sobre basamentos de piedra ensillada de acuerdo con la tradición local, con marcos de piedra para delimitar puertas y ventanas, balcones con rejas, cubiertas

<sup>40</sup> Gustavo Mortensen y Alejandro Guerra, "Contrato entre el Consejo de Quito y Kohn Kagan para trabajar los proyectos de parque infantil y una maqueta de conjunto con el monumento del Hermano Miguel para el relleno de El Tejar", Quito, 26 de diciembre de 1939, Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ) Fondo Karl Kohn, Carpeta 2106\_12\_diciembre\_documentos, 1939 | Consejo Municipal 1-2. jpg.

inclinadas de teja, entre otros elementos formales. El arquitecto, siguiendo la costumbre del Raumplan, usa la diferencia de nivel de piso y de altura de los entresijos como tratamiento espacial que marca el cambio de uso, eliminando secciones de mampostería. También sobresale el uso de la piedra tallada por artesanos o artistas con motivos derivados o inspirados en elementos precolombinos, coloniales y republicanos.<sup>41</sup>

Esta postura pro neocolonial a nivel residencial dialoga con su experiencia en diseñar y construir residencias modernas. En este grupo resaltan los planos de los proyectos *Casa para la Sra. Vera Kohn K* (Quito, 1949), el *Anteproyecto - Penthouse de la Cervecería Nacional de Guayaquil* (1952), la *Construcción Gi de Neustatter* (1957) o *Katanya* (1973), ejemplos de esa otra manera de concebir el espacio. Los clientes son extranjeros. Esta coincidencia lleva a preguntar si en el imaginario del cliente nacional, la vivienda como símbolo de posición social estaba anclada a la imagen neocolonial en tanto que para el migrante, generalmente empresario, el símbolo de progreso suponía la casa moderna. Es una de las tantas preguntas que se desprenden del archivo.

En estas casas de tendencia moderna, en cortes, plantas y fachadas, se observa que el arquitecto, en el momento de diseñar, consideró la forma y las cotas del lote, la orientación y las visuales potentes; en el caso de Quito: el Pichincha, El Panecillo o la proyección de la planicie norte de la ciudad; en el de Guayaquil: la ría y los cerros. Estos espacios para vivir se resuelven con sistemas constructivos tradicionales adaptados a las exigencias formales de la arquitectura moderna. En los planos se observa que algunos elementos de carpintería fueron dibujados a escala 1:1 de modo que fuera posible su manufactura. De esta forma, queda constancia del aporte de Kohn en la formación –indirecta– de carpinteros, herreros y albañiles con quienes construyó una arquitectura moderna de manufactura y trabajo artesanal.

¿Qué mantienen en común estas dos formas de diseñar? Son residencias en las que sobresale la pertinencia al sitio, la escala y la proporción, ajustadas a un programa en el que se prioriza el

<sup>41</sup> La casa del *Comandante Cobo* de 1946 incluía altos y bajos relieves del escultor Jaime Andrade. Véase: Jaime Andrade Heymann, "Obra mural y esculturas públicas de Jaime Andrade Moscoso". En *Quito 30 años de arquitectura moderna 1950 - 1980*, Inés del Pino (ed.) (Quito: PUCE TRAMA, 2009), 47-57. Los escultores de piezas de otras casas aún no han sido identificados.

espacio. Todas las actividades de la vida individual, familiar y social reciben las condiciones adecuadas para su ejecución.

En LIPADA, en la tipología de edificaciones en altura de uso múltiple, están disponibles los planos de *Anteproyecto para la casa comercial M. Ribadeneira Saenz Cía.* en Quito (1947) o *Manuel Cadena Arteaga* (Quito, 1972); en la de usos administrativos y de servicios, el *Banco de Descuento* (Guayaquil, 1952), el edificio para el *Sr. Don Juan Xavier Marcos en Guayaquil-Sociedad General* (1953) o el *Banco de Pichincha* (Quito, 1970). Estos proyectos y otros que resguarda el fondo nos remiten a clientes solventes e influyentes. Entre los más importantes constan: Modesto Ribadeneira Saenz, Juan Xavier Marcos, Alberto Acosta Soberón o Manuel Cadena Arteaga.

A nivel técnico-constructivo, uno de los elementos más llamativos es el proyecto de 1947 para la compañía Ribadeneira Saenz. El edificio de siete pisos (28,5 m) era una pieza novedosa por su forma el L con una torre central elevada que actuaba como nodo de circulaciones y punto principal de fachada; su programa, que incluía comercio de automóviles y maquinaria, oficinas, hotel y vivienda; su sistema estructural metálico, la distribución interna, y la vinculación con el entorno cercano, en el que se esperaba se consolidara el crecimiento en altura de Quito de acuerdo con plan de Jones Odriozola de 1942.

A nivel de obra pública a escala urbana, en el Laboratorio se encuentra la implantación a escala 1:250 del *parque infantil Hermano Miguel en el relleno de El Tejar* (1940, no construido)<sup>42</sup>. El plano muestra que la solución espacial articula motivos neoclásicos en el trazado de jardines y en la volumetría, pero también vocación por aprovechar las cotas del terreno y las visuales, con generosas y elegantes zonas de paseo. Este hallazgo presenta que, antes del plan de Jones, hubo la intención de dotar de un parque público con equipamiento cultural y religioso de primera calidad a la zona centro-occidental de Quito. Este proyecto, junto con el del Instituto *Municipal de Cultura* (1954) o a las tres versiones para el *Palacio Legislativo* (1956) provocan una reflexión sobre tres temas: 1) las intenciones urbanas que los motivaban, 2) el juego de intereses

<sup>42</sup> Véase: Gustavo Mortensen y Alejandro Guerra, "Contrato entre el Consejo de Quito y Kohn Kagan para trabajar los proyectos de parque infantil y una maqueta de conjunto con el monumento del Hermano Miguel para el relleno de El Tejar" (Quito, 26 de diciembre de 1939). Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo *Karl Kohn*, Carpeta 2016\_12\_diciembre\_documentos, 1939 | Consejo Municipal 1-2. jpg.

políticos y clientelares que determinaron que se contrataran y luego se desecharan y, 3) las otras miradas sobre la conformación de la ciudad y su planificación.

Kohn, desde su llegada, insistió en que el valor que tenía Quito era la trama urbana tejida en unas condiciones topográficas irregulares y subrayó el capital estético y cultural del centro de la ciudad por su arquitectura colonial y republicana:

[...] en el Ecuador se debe tener mucho cuidado para no destruir por ejemplo las calles de Quito, cuyas características son la tortuosidad y la estrechez, al tachar estas cualidades con construcciones modernas copiadas exactamente de las que se levantan en otros países, sería permitir que el periodo de transición en que vivimos, devore en pocos años de imprudencia, toda la belleza y armonía que el hombre de este país ha creado en varios siglos.<sup>43</sup>

En escritos personales y notas de prensa, recomendaba que se estudiara lo existente, evaluara, derrocaria las piezas carentes de valor y se dejara los espacios vacíos en condición de plazas, puntos de reunión de los que carecía la ciudad; insistía en que en ningún caso se insertara elementos en altura en el centro histórico de Quito. Esto le trajo desavenencias con figuras importantes en la toma de decisiones sobre la ciudad, como el arquitecto Sixto Durán Ballén quien sostenía la idea opuesta: modernización y crecimiento en vertical del centro histórico.

Para Kohn, el centro histórico era el baluarte que se debía mantener y activar para el turismo. Igual criterio le merecían los pueblos y las zonas rurales en las que valoraba –desde una postura romántica– lo bucólico del paisaje natural y humano<sup>44</sup>. La conjunción de estos criterios hace que en sus exposiciones sobre el tema posicione al turismo –hoy diríamos turismo cultural–, como la fuente de riqueza nacional, alternativa a la explotación y exportación de materias primas.

Es necesario interpretar a qué responde la identificación que Kohn hace de lo colonial y republicano como lo característico de Quito.

<sup>43</sup> Karl Kohn, “Desde mi llegada al Ecuador me sedujo la riqueza artística y arquitectónica de Quito, dice Dr. Carlos Kohn”, *El Comercio*, Quito, 26 de febrero de 1951. Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo *Karl Kohn*.

<sup>44</sup> Karl Kohn Kagan, “Baños podría ser centro turístico de altas perspectivas económicas”, periódico no identificado, 18 de febrero de 1942. Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo *Karl Kohn*.



**Ilustración 8:** Autor no identificado, *Karl Kohn en su estudio en Quito*, c. 1955, fotografía, 13x9 cm., Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo Karl Kohn. Digitalización de Shayarina Monard, 2007.

Es claro que en su condición de migrante –por lo menos en los primeros años– desconocía la historia y la situación sociocultural del país de acogida; no hay evidencia de que se hubiese interesado en estos temas pero sabemos por los elementos del núcleo *Textos* que a nivel ideológico, estético y político era cercano al movimiento de vanguardia checo de la primera mitad del siglo XX, movimiento que se cuestionaba sobre la identidad, la inferioridad/superioridad étnica, cultural y religiosa, la vinculación territorial-nacionalidad-autonomía política.

Sabemos también, por las huellas del archivo, que antes de su llegada a Ecuador poseía los libros *Mediterranean Domestic Architecture in the United States* (1928) y *Residential Architecture in Southern California* (1939) en los que se presentaban mansiones de la costa oeste con elementos de palacios y palacetes mediterráneos. A esto se sumó el criterio a favor del nexo colonial que defendían miembros reconocidos de la sociedad ecuatoriana, que eran sus clientes. En este punto, cabe señalar que los potentados de la sierra en Quito invirtieron en la construcción de edificios de renta modernos, pero sus residencias se mantuvieron neocoloniales hasta entrados los años setenta.

Las fotos congelan y reproducen tiempo y espacio. En una instantánea (Ilustración 8), de aproximadamente 1955, que se conserva en la casa Kohn-Schiller, el arquitecto aparece rodeado de su obra reciente en Quito, Guayaquil e Ibarra. Se pueden observar algunos de los planos que reposan en el Laboratorio como elementos decorativos de la oficina. Es la colección que en ese presente configuraba la memoria viva de lo logrado. Así, la fotografía interroga e invita a activar los materiales para aportar en la consolidación de la memoria de las ciudades en las que el personaje aportó con su obra.

### **Activar el archivo. Karl Kohn en Guayaquil 1944-1957. Modernidad y transformaciones**

Los fondos conservados en LIPADA se configuran como archivos tradicionales, pero se abren a múltiples usos en la medida en la que cualquier persona puede interpretar estos materiales como portadores de diferentes verdades y activarlos. Con esta intención durante el año 2017 se desarrolló una propuesta de activación del archivo personal Kohn a través de la exposición *Karl Kohn en Guayaquil 1944-1957. Modernidad y transformaciones*.

La activación es relativa a una curaduría que surgió por la inminente inauguración de la nueva biblioteca de la Universidad de las Artes en el edificio del ex Banco de Descuento (1952), catalogado en el Inventario Nacional de Bienes Patrimoniales Inmuebles del Instituto Nacional de Patrimonio Cultural, rehabilitado para albergar a la biblioteca. La edificación materializa principios de la arquitectura moderna de Guayaquil de la década de los cincuenta.

Para la curaduría se decidió reflexionar a partir de los materiales de archivo sobre el rol de la arquitectura en la ciudad y en la memoria. A nivel metodológico se procedió a: 1) la búsqueda de fuentes primarias y bibliográficas que registraran otros proyectos de Kohn además de los ya identificados, 2) la verificación de la construcción y, 3) la confirmación del registro de autoría en la bibliografía contemporánea.

En relación a la obra diseñada para Guayaquil se registra nueve proyectos arquitectónicos: *Hospital Militar de Guayaquil* (1944); *Edificio Calero* (1945); *Penthouse Cervecería Nacional* (1952); *Edificio Massuh* (1953); *Edificio Sociedad General*, también conocido como *Edificio Marcos* (1953); *Edificio Santiesteban* (1954); *Edificio INCA* (1951); *Banco de Descuento* (1952), y *Casa Tosi* (1957). De estos, en LIPADA se conserva 51 láminas que documentan siete proyectos. Para completar el grupo a exponer, se incluyó la *Casa Zunino* (1952-1953), en el barrio del Centenario, con fotografías y planos originales.<sup>45</sup>

Con respecto a los proyectos *Massuh*, y *Sociedad General* está en proceso de verificación la coincidencia entre el diseño de Kohn y lo existente. En el caso del *Edificio Compañía de Seguros La Unión*, las fuentes que le asignan la autoría a Kohn son trabajos de tesis<sup>46</sup> de la Facultad de arquitectura de la Universidad de Santiago de Guayaquil. La dificultad en la verificación de los datos se debe a la escasez de archivos que conservan planos de las edificaciones de la ciudad; y, a la poca valoración social que en esa época se tuvo de la profesión de arquitecto, cosa que se evidencia en detalles como la omisión de los nombres en las *Actas de las sesiones extraordinarias* del Consejo municipal de Guayaquil del día 9 de octubre, sesiones en las que este asignaba los Premio Ornato a nombre de los propietarios de las edificaciones.

Sobre la base de estos materiales, el guión curatorial reflexionó tanto sobre la memoria del edificio en relación con las propuestas arquitectónicas de Kohn en el contexto urbano moderno de Guayaquil, como sobre la resignificación que implicó su nuevo uso. Se estructuró en cuatro secciones: *Miradas*, *Los proyectos imaginados*, *Los proyectos construidos* y *Lo transformado*, que ordenaban los elementos expositivos en función de su materialización y rompían la tradicional lectura cronológica o tipológica.

*Miradas* fue la sección que presentaba la figura de Karl Kohn al espectador; su forma de ver y pensar la arquitectura en relación con un nuevo espacio de vida y de trabajo. La sección *Los proyectos imaginados* se construyó a partir del interés por estudiar el proyecto arquitectónico no realizado a través del

<sup>45</sup> Facilitados por Karin Schneewind.

<sup>46</sup> Gino Mera, Jessica Wong y Pilar Yu Lee, autores de la tesis "Inventario de la arquitectura de Guayaquil. 1940-1970" (1990), citan como fuente a la tesis de la misma Facultad titulada "Arquitectura de Guayaquil 1930-1960" (s/f) de Miriam Alcívar, Pablo Lee y Milton Rojas, así como entrevistas a Vera Schiller viuda de Kohn, al ingeniero Víctor Leone de Vanna, constructor de la edificación, y al gerente de la compañía Seguros la Unión, de quien no indican el nombre.

material de archivo que permitió ver lo que el autor imaginó para Guayaquil y que no pudo o no quiso construir. Esta categoría, se configuró casi exclusivamente de planos originales: *Hospital Militar, Edificio Calero, Penthouse Cervecería Nacional, Edificio Massuh, Edificio Sociedad General y Edificio Santisteban.*

La sección *Los proyectos construidos* mostró las edificaciones emblemáticas aún existentes: *Edificio INCA, Banco de Descuento, Casa Zunino*, edificio de la compañía *Seguros La Unión* y *Casa Tosi*. La última sección, *Lo transformado*, fue una mirada a través de la fotografía contemporánea de los edificios existentes y del entorno inmediato, con el fin de reflexionar sobre sus transformaciones y el reconocimiento de estas arquitecturas en la Guayaquil actual.

La exposición plantea su eje central en la visita al Edificio del ex Banco de Descuento. Invita al visitante a observar las cualidades espaciales, técnico-constructivas y formales del mismo.

Este guión curatorial resulta una de las tantas posibilidades de activar el archivo a través de eventos expositivos que responden a coyunturas específicas vinculadas al contenido de los materiales y que permiten evidenciar la vigencia del archivo personal como elemento de debate sobre la modernidad.

## Conclusiones

Los archivos privados, institucionales y personales llevan consigo las razones, las visiones y los códigos originales de las personas que los configuraron; evidencian las posibilidades de estudiar la historia del arte y de la arquitectura, facilitando nuevas lecturas y la exploración de la producción artística y arquitectónica con un particular enfoque en la obra y en el proceso. La integridad de los materiales de un archivo garantiza y amplía las variables de valoración e interpretación, así como la reconfiguración de los escenarios históricos con sus actores y eventos. Los fondos documentales, privados en su origen y públicos en su ubicación actual en LIPADA, son contenedores de memoria y productos culturales complejos, modernos en su sentido de trascendencia e interdisciplinarios en su configuración.

---

### Archivos consultados

- Archivo digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo Karl Kohn.
- Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo Karl Kohn.
- Laboratorio de Investigación sobre fondos documentales del Proyecto de Arquitectura, Diseño y Artes del Ecuador del Siglo XX (LIPADA), Fondo La Galería.

### Bibliografía

- Andrade Heymann, Jaime. "Obra mural y esculturas públicas de Jaime Andrade Moscoso". En *Quito 30 años de arquitectura moderna 1950 - 1980*, Inés del Pino (ed.). Quito: PUCE /Trama, 2009.
- Archivo Nacional de Chile, "¿Qué es un fondo documental?", <http://www.archivonacional.cl/sitio/Secciones/Fondos-Documentales/>. (Consultado: 04-03-16).
- Asamblea Nacional, Ley Orgánica de Cultura, Capítulo 6, De la forma de incorporar bienes y objetos al patrimonio cultural nacional, Artículo 54, Literal h. Registro Oficial Año IV – No. 913, 2016.
- Bergaglio, Carolina y Mónica Pené. "Memoria colectiva: su generación a partir de colecciones privadas". En María Mastropiero, *El por qué de los archivos privados*. Buenos Aires: Alfagrama Ediciones, 2007.
- Brunner, Karl H., *Manual de urbanismo. Primer Tomo. Síntesis - Las viviendas urbanas saneamiento*. Bogotá: Imprenta Municipal, 1939.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente*. 2.a ed. Madrid: Abada Editores, 2013.
- Espinosa, Antonio. "Los archivos personales: metodología para su planificación". En María Mastropiero. *El por qué de los archivos privados*. Buenos Aires: Alfagrama Ediciones, 2007.
- "Exposición auspiciada por la Asociación de Escritores y Artistas Independientes". *El Universo*, Guayaquil, 30 de agosto de 1939.

- Heiddeger, Martin. *Ser y Tiempo* [1927]. 2.a ed, Jorge Eduardo Rivera Cruchaga (prólogo). Madrid: Trotta, 2009.
- Kohn Kagan, Karl. "Baños podría ser centro turístico de altas perspectivas económicas". Periódico no identificado, 18 de febrero de 1942. Archivo Digital de Arquitectura Moderna de Quito (AAMQ), Fondo *Karl Kohn*.
- \_\_\_\_\_ "Desde mi llegada al Ecuador me sedujo la riqueza artística y arquitectónica de Quito, dice Dr. Carlos Kohn". *El Comercio*, Quito, 26 de febrero de 1951.
- \_\_\_\_\_ "Locución a los arquitectos", *El Universo*, Guayaquil, s.f.
- Kohn, Karl y Otto Kohn. *Architekten Ing. Otto und Karl Kohn*, Max Eisler (ed.). Prague, 1931.
- \_\_\_\_\_ *Kohn Architect Last Years Projects*. Otto Antscherl (ed.). Prague, 1939.
- Kunz, Fritz. *Der Hotelbau von Heute*, 1937.
- Lukeš, Zdeněk. *Praha Moderní II levý Břeh vltavy*. Praha: knihu Nakladatelství Paseka, 2013.
- Mastropiero, María. *El por qué de los archivos privados*. Buenos Aires: Alfagrama Ediciones, 2007.
- Mera, Gino, Jessica Wong y Pilar Yu Lee. "Inventario de la arquitectura de Guayaquil. 1940-1970". Tesis de grado de arquitectura, Universidad Católica de Guayaquil. 1990.
- Newcomb, Rexford. *Mediterranean Domestic Architecture in the United States*. Wellington: Acanthus Press, 1928.
- Probst, Emil. *Zementwaren und kunst-steinindustrie praxis und theorie*, 1922.
- Robinson Hunter, Paul y Walter L Reichardt (ed.). *Residential Architecture in Southern California*. Los Angeles: The American Institute of Architects, 1939.
- Society of American Archivists. *A Glossary for Archivists, Manuscript Curators and Records Manager*. Chicago: The Society of American Archivists. 1992.
- Stolper, Hans. *Bauen in Holz. Blockbau. Fachwerk. Plattenbau. Hallenbau*. Stuttgart: Julius Hoffmann Verlag, 1933.
- Traba, Marta. "El nuevo arte ecuatoriano", *Revista Diners* (Quito, febrero de 1968): 32-56.
- VVAA. *Resumen gráfico de construcciones 1958 – 1964*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1964.
-





**Las bienales de  
arquitectura y la  
conformación de una  
cultura arquitectónica  
'latinoamericana'  
en la década de 1970**

---

María Rosa Zambrano Torres

---

**María Rosa Zambrano Torres**

Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Quito

Candidata doctoral en Patrimonio Arquitectónico por la Universidad Politécnica de Madrid (2017-). Máster en Análisis, historia y teoría de la arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (2015). Especialista en Historia del Arte por la Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador (2013). Arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2011).

Docente a tiempo completo de la cátedra de historia y teoría de la arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de las Américas de Ecuador, UDLA. Líneas de investigación relacionadas a la historiografía de la arquitectura moderna en Ecuador y la construcción de las nociones de modernidad e identidad en el ámbito de la crítica arquitectónica en América Latina en la década de 1980.

Email: mariarosa\_zt196@hotmail.com

---

## RESUMEN

**E**sta investigación se centra en el análisis de las primeras ediciones de la Bienal de Arquitectura de São Paulo, la Bienal de Arquitectura de Chile y la Bienal de Arquitectura de Quito celebradas en 1972, 1977 y 1978, respectivamente. Se revisa el desarrollo de éstas, la manera en que fueron difundidas a través de las publicaciones periódicas de arquitectura en sus respectivos países, con énfasis en los circuitos de internacionalización que estos coloquios aspiraron, y lo que consiguieron construir a fines de los años setenta. Se exploran las motivaciones que existieron detrás del nacimiento de las bienales, plataformas críticas efectivas a la hora de crear espacios de diálogo “panamericano” que contribuyeron a consolidar una “cultura arquitectónica latinoamericana”, *hecha* en América Latina, en las postrimerías del siglo XX.

**Palabras clave:** bienales de arquitectura, Bienal de Arquitectura de San Pablo, Bienal de Arquitectura de Chile, Bienal de Arquitectura de Quito, publicaciones periódicas latinoamericanas, arquitectura latinoamericana

---

## Introducción

Desde la década de 1970 existió un interés creciente por el 'estado' de la arquitectura 'latinoamericana' desde una perspectiva regional. De ello da cuenta la publicación de una serie de investigaciones pioneras sobre el tema tales como *América Latina en su arquitectura* (1976) de Roberto Segre<sup>1</sup> o *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (1977) de Damián Bayón<sup>2</sup>, que fue editado por UNESCO y que pretendía ser una actualización de *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (1969) de Francisco Bullrich<sup>3</sup>. Además de estos trabajos puntuales, en la década de 1970 se inició la dinamización del debate arquitectónico regional liderado, en buena medida, por la creación y fortalecimiento de diversas plataformas de discusión crítica, entre ellas las bienales de arquitectura. En 1973 se instituyó la Bienal de Arquitectura de São Paulo, en 1977, la de Chile y en 1978 la de Quito. A excepción de la primera, interrumpida por el lapso de 20 años, estos eventos lograron continuidad; a ellos se sumaron nuevos espacios como la Bienal de Arquitectura Peruana en 1984 o la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires en 1985.

Por otro lado, de la mano de las bienales y otros coloquios de arquitectura,<sup>4</sup> la dimensión editorial regional también cobró impulso. Muchos de quienes estuvieron detrás de la organización de estos eventos -en calidad de anfitriones, jurados, ponentes o conferencistas-, fueron agentes activos de la puesta en marcha de diferentes publicaciones periódicas de arquitectura en sus respectivos países, con lo que estos medios impresos se convirtieron en "cajas de resonancia" de los debates que allí se producían.<sup>5</sup> En las publicaciones periódicas se seleccionaron los testimonios que se reprodujeron en estas citas, en muchos casos comentando de una u otra forma. Esta fuente documental tiene un valor no solo testimonial y descriptivo, sino que nos permite esbozar, desde la mirada editorial, ciertos niveles de recepción que tuvieron los diferentes temas y opiniones vertidas en estos eventos.

Si bien las dinámicas generadas al amparo de las bienales cobraron impulso en la década de 1980, esta investigación pretende indagar

<sup>1</sup> Roberto Segre, *América Latina en su arquitectura* (México: Editorial siglo XXI, 1975).

<sup>2</sup> Damián Bayón, *Panorámica de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1977).

<sup>3</sup> Francisco Bullrich, *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana* (Barcelona: Blume, 1969).

<sup>4</sup> Uno de los más relevantes fue los *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana*, popularmente conocidos como los SAL, que se iniciaron en 1985 de manera paralela a la I Bienal de Arquitectura de Buenos Aires. Véase: María Rosa Zambrano, "Debates arquitectónicos de la década de 1980. Los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana -SAL-", *Cuaderno de Notas 16* (Madrid, 2015): 39-53.

<sup>5</sup> Véase Patricia Méndez, "Los SAL y la convergencia de una dimensión editorial continental." En *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1985-2011*, Ramón Gutiérrez (ed.) (Buenos Aires: Cedodal, 2011): 54.

en la aparentemente árida década precedente, a través de las ediciones pioneras de las citadas bienales de Sao Paulo, Quito y Santiago de Chile, de la manera en cómo fueron difundidas por las publicaciones periódicas de arquitectura de sus respectivos países, con énfasis en los circuitos de internacionalización que estos eventos aspiraron. En esta década de 1970 no es posible hablar de agendas conjuntas, ni en el ámbito editorial de las publicaciones periódicas, ni en las temáticas propuestas por las bienales; sin embargo, sí es posible hallar convergencias, teorías o ideas que despertaron intereses compartidos a pesar de las particularidades de los contextos políticos, económicos y profesionales de cada uno de estos países.

### La Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo

Brasil fue el país pionero en América Latina en internacionalizar los foros de difusión nacionales. En junio de 1973 se organizó la Bienal Internacional de Arquitectura como un evento de carácter internacional e independiente de la Bienal de Artes Plásticas, que se celebraba en la ciudad de São Paulo desde la década de 1950. En palabras de Oswaldo Corrêa Gonçalves, coordinador de la muestra de arquitectura de la Bienal de Artes Plásticas, esta iniciativa venía a concretar un antiguo anhelo. Si hasta 1971 todos los trabajos de los arquitectos brasileños se exponían confinados a una cuarta parte de toda el área destinada a la Bienal de Artes Plásticas, “a partir de ese año, no solamente los brasileños sino todos los grandes nombres de la arquitectura mundial podrían usar, por primera vez, todo el espacio de una exposición: la I Bienal Internacional de Arquitectura”<sup>6</sup>.

Desde el ámbito editorial, cabe destacar que en la década de 1970 existían en Brasil aproximadamente una decena de publicaciones periódicas de arquitectura.<sup>7</sup> Varias de estas revistas difundieron artículos referentes a la bienal antedicha, pero la cobertura más detallada estuvo a cargo de las publicaciones de los colegios de arquitectos de Río de Janeiro y São Paulo, cuyas primeras ediciones coincidieron, precisamente, con el lanzamiento de la Bienal. Se trataba de la revista carioca *C.J Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* que se

<sup>6</sup> Oswaldo Corrêa Gonçalves y Francisco Matarrazzo, “Dois presidentes falam da bienal com entusiasmo”, *Arquiteto*, No. 8 (mayo de 1973):11.

<sup>7</sup> Véase Ramón Gutiérrez et al., *Revistas de arquitectura de América Latina: 1900-2000* (Puerto Rico: Nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001).

publicó entre los años de 1973 y 1978, y la paulista *Arquiteto*, editada desde 1972 y continuada desde 1978 con el nombre de *Projeto*. Ambas publicaciones dedicaron extensos artículos y números monográficos a cubrir este evento, a partir del cual es posible reconstruir los temas que generaron mayor interés al interior del Brasil (Ilustración 1).



**Ilustración 1:** Portada de la revista *C.J. Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* No.3 (noviembre-diciembre de 1974).

Los organizadores de la Bienal aspiraban ofrecer una visión de la producción arquitectónica internacional al público local pero, principalmente, ofrecer un balance crítico de la arquitectura del Brasil al resto mundo.<sup>8</sup> A fin de cuentas, la puesta en marcha de la Bienal en el año de 1973 coincidía con un álgido momento de desinterés por parte de la crítica internacional por la producción arquitectónica de este país, luego de la construcción de la ciudad de Brasilia en la década precedente y que había recibido amplias críticas.<sup>9</sup> El reconocido historiador del arte y arquitecto británico Nikolaus Pevsner, por ejemplo, había señalado el “deseo de novedad formal”, “manierismo” e “irresponsabilidad” de la modernidad brasileña.<sup>10</sup> Y el crítico británico Reyner Banham, poco tiempo después, sería aún más explícito en sus comentarios negativos cuando afirmaba que...

<sup>8</sup> Corrêa Gonçalves y Matarrazzo, “Dois presidentes falam da bienal com entusiasmo”.

<sup>9</sup> Véase Styliane Philippou, “El modernismo radical de Oscar Niemeyer”, *Arquitectura y Urbanismo* No.2 (La Habana, mayo-agosto de 2013): 6-7.

<sup>10</sup> Nikolaus Pevsner. *An Outline of European Architecture*. 7a ed. (Londres: Penguin, 1972), 425–31.

la elegancia con la que los brasileños, allá por los años cincuenta supieron encajar este estilo, (geometrías contrastadas regulares y curvas) era la envidia del mundo entero; en la actualidad viene a ser algo tan repetido como la manera que tienen los americanos de emplear el muro cortina...<sup>11</sup>

Así, en este escenario internacional de la crítica arquitectónica, los organizadores de I Bienal de Arquitectura de Brasil tenían la clara intención de ofrecer un panorama de su producción contemporánea que permitiese reparar el denostado prestigio de su arquitectura.

En clara sintonía con las aspiraciones internacionalistas del comité directivo de la Bienal, uno de los aspectos más difundidos en las publicaciones periódicas fue la participación de comitivas extranjeras.<sup>12</sup> En el número monográfico dedicado a la Bienal que fue publicado por la revista *Arquiteto* en 1977, el presidente de la Fundación Bienal, Francisco Matarazzo, preveía un éxito rotundo internacional gracias a la colaboración de los cuerpos diplomáticos brasileños en el exterior. Más que una simple exposición de proyectos, Matarazzo afirmaba optimistamente que la Bienal pretendía convertirse “en un espacio de intercambio de informaciones y experiencias entre profesionales y estudiantes nacionales y extranjeros”<sup>13</sup>. Así, una serie de artículos subrayaron la participación de países tan lejanos como Argelia, Polonia o Filipinas y la presencia de ponentes de la talla de Alvar Aalto, Luigi Nervi, Rafael de la Hoz, Louis Khan. Además, claro está, se destacó la participación de consagradas figuras nacionales como Burle Marx, Vilanova Artigas, Joaquim Guedes y Oscar Niemeyer, quien en aquel entonces residía en París.<sup>14</sup> En total, se consiguió la participación de veintidós países y veinticuatro escuelas de arquitectura de Polonia, Filipinas, Francia, Bélgica, Suiza, Japón, Estados Unidos, Israel, Italia, México, Finlandia, Gana, Atenas y Colombia.<sup>15</sup> Además de la participación de diecinueve de las veintitrés escuelas nacionales de arquitectura.

La temática propuesta en la primera edición fue ‘El ambiente que el hombre organiza. Sus conquistas y sus dificultades’. En palabras

<sup>11</sup> Reyner Banham, *Guía de la arquitectura moderna* (Barcelona: Blume, 1979), 149.

<sup>12</sup> Comité editorial, “Bienal: está todo pronto para o grande acontecimiento”, *Arquiteto* No. 7 (abril de 1973): 18.

<sup>13</sup> Corrêa Gonçalves y Matarazzo. “Dois presidentes falam da bienal com entusiasmo”, 11.

<sup>14</sup> Comité editorial, “Bienal: está todo pronto para o grande acontecimiento”, 18.

<sup>15</sup> Participaron en la I Bienal de Arquitectura de Sao Paulo: la Escuela Politécnica de Cracovia de Polonia, el Colegio de Arquitectura y Bellas Artes de Filipinas, el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Estrasburgo, Francia, el Instituto de Arquitectura de Bélgica, el Politécnico Federal de Zurich, el Instituto de Tecnología Masashi de Japón, la Iowa State Institute de Estados Unidos, la Facultad Técnica de Arquitectura de Haifa de Israel, el Instituto de Proyección de Arquitectura de Italia, Escuela de Arquitectura de Toluca, México, el Departamento de Arquitectura de la Universidad de Oulu, Finlandia, la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Ciencia y Tecnología de Gana, la Facultad de Arquitectura de la Universidad Técnica Nacional de Atenas, la Facultad de Arquitectura del Instituto de Urbanística de Italia, Colegio de Arquitectura y Planeamiento de Estados Unidos y la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Colombia.

del director del consejo director Oswaldo Correa Gonçalves, esta propuesta pretendía reflexionar sobre la organización y ocupación del espacio físico desde la perspectiva de la práctica profesional de la arquitectura y de los técnicos involucrados en el desarrollo de las ciudades.<sup>16</sup> En este sentido, hay que tener en cuenta los procesos de crecimiento y planificación urbana y territorial que habían cobrado relevancia en Brasil durante estos años. Al igual que en el resto de América Latina, este país experimentaba un periodo de auge económico que no se había traducido en una justa distribución de las rentas nacionales.<sup>17</sup> Todo lo contrario, las inequidades sociales se manifestaron en las ciudades, su deterioro era evidente: crecimientos horizontales explosivos, tugurización, pobreza, marginalidad, especulación inmobiliaria y elevados déficits habitacionales.<sup>18</sup> En el caso de Brasil, lo anotado transcurrió de la mano de una fuerte inversión estatal en el sector inmobiliario a partir de la adjudicación de créditos de vivienda y de la construcción de infraestructura y equipamiento público a lo largo del territorio nacional.

En este contexto socio económico, el rostro de la arquitectura moderna brasileña que se pretendía ofrecer al mundo fue un tema de intensa discusión entre los miembros del comité directivo de la Bienal que provenían de diferentes sectores. Y es que, a diferencia de otras bienales que se revisarán más adelante, la Bienal de Arquitectura de São Paulo fue posible gracias a la alianza entre instituciones gubernamentales y gremios profesionales: el Banco Nacional de Vivienda (BNH), la Fundación Bienal de São Paulo y el Instituto de Arquitectos Brasileños (IAB). A pesar de las divergencias, se procuró conciliar las opiniones de todos estos sectores agrupando a los proyectos participantes en las categorías de "Urbanismo", "Edificaciones", "Diseño industrial" y "Comunicación visual" que a su vez fueron organizados bajo tres exposiciones: *Internacional de proyectos*, *Internacional de escuelas de arquitectura*, *Simposio nacional de escuelas de arquitectura* y una exposición de *Proyectos nacionales* que incluiría obras construidas por entidades oficiales y empresas privadas y estatales. Sin embargo, las lecturas diametralmente opuestas sobre estos objetivos se tradujeron en que la *Exposición de proyectos nacionales* albergó una muestra

<sup>16</sup> Comité editorial, "Bienal: está todo pronto para o grande acontecimiento".

<sup>17</sup> Véase el número monográfico No. 39 de la revista ecuatoriana *Trama* publicado en febrero de 1986 publicado con motivo de la V Bienal de Chile de 1985. Este ejemplar estuvo dedicado a la vivienda de interés social en Latinoamérica y contó con colaboradores de especialistas de casi todos los países de la región.

<sup>18</sup> Véase Felipe Herrera, *Visión de América Latina (1974-1984)* (Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1985).

bastante disímil. Las fluidas líneas de los proyectos de Burle Marx o Vilanova Artigas convivieron con infraestructuras de ingeniería civil como metros, hidroeléctricas o la transamazónica del Brasil, símbolo del progreso desarrollista del régimen militar brasileño que llevaba las riendas del país desde 1964.<sup>19</sup>

En la revista *Arquiteto* se publicó numerosos artículos que evidenciaron estos desacuerdos. Según Mario Pinheiro, representante del BNH en el consejo director de la Bienal, la arquitectura producida por figuras como Lucio Costa, Oscar Niemeyer o Vilanova Artigas realizaba o proponía modelos que apenas un porcentaje mínimo de la población estaba en capacidad de producir. Para Pinheiro, los trabajos de estos arquitectos eran un claro ejemplo de una arquitectura que al estar vinculada al campo de las artes plásticas, “tendía a desvincular al arquitecto de su realidad profesional”, lo que convertía a la arquitectura en una práctica elitista y alienada de la realidad social del país.<sup>20</sup> En su opinión, continúan, “las grandes firmas de ingeniería, con iniciativas prácticas y concretas... tomando la delantera a los arquitectos en los procesos de desarrollo urbano”<sup>21</sup>. En el discurso inaugural de la Bienal, Miguel Alves Pereira, presidente del IAB, dedicó un amplio espacio a responder a estas críticas. Él sostenía que la actividad que venía realizando el BNH estaba centrada en resolver problemas de déficit de unidades, dejando de lado la calidad del espacio urbano y habitacional. Más aún, las inversiones económicas estatales no habían sido capaces de producir ningún tipo de investigación que generase “conocimiento propio” y acorde a las “condiciones culturales nacionales”, en lugar de importar tecnología extranjera.<sup>22</sup> Este comentario expresaba el rechazo por la contratación de firmas internacionales para la construcción de las obras emblemáticas del BNH, como la ya mencionada vía transamazónica o las líneas de metro de Río de Janeiro y el metro de São Paulo, infraestructuras que según Alves Pereira, representaban para el gobierno la “única imagen compatible con el receptáculo del progreso”<sup>23</sup>.

A pesar de estas diferencias, la Bienal albergó salas especiales que rindieron homenaje a los nombres más insignes de la arquitectura brasileña: Lucio Costa, Burle Marx, Vilanova Artigas y Joaquín

<sup>19</sup> Cabe señalar que desde la década de 1960 las tensiones y crisis políticas recorrían toda la región latinoamericana. En varios países se sucedieron golpes militares: en Brasil en 1964, en Argentina en 1968, en Chile y Uruguay en 1973. Las dictaduras habían impuesto políticas neoliberales y, con la relativa excepción de Brasil, se habían distanciado de las políticas desarrollistas impulsadas hasta entonces, a favor de una mayor subsidiariedad del Estado. Véase más en Enrique Browne, *La evolución de la arquitectura contemporánea en América Latina* (Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988).

<sup>20</sup> Rubens Costa. “A participação do BNH na mostra internacional”, *Arquiteto* No. 8 (mayo de 1973):12.

<sup>21</sup> Mario Pinheiro, “A atração dos arquitetos no processo urbano”, *Arquiteto* No. 8 (mayo de 1973):12.

<sup>22</sup> Miguel Alves Pereira, “A palavra do IAB”, *C.J Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* No.3 (noviembre-diciembre de 1974): 32.

<sup>23</sup> *Ibid.*

Cardoso. En un balance crítico sobre la Bienal, el que fuese recientemente reconocido con el Premio Pritzker, el arquitecto Paulo Méndez da Rocha, por aquel entonces director editorial de la revista *Arquiteto*, sostenía que la I Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo no había conseguido mejorar la imagen que el mundo tenía de la arquitectura brasileña. En su opinión, tal vez representaría inclusive un retroceso si se comparaba con esa brillante arquitectura del pasado. Después de todo, se interrogaba ¿qué de importante había ocurrido en Brasil después del advenimiento de Brasilia hace apenas 10 años? “Los visitantes de la Bienal tendrían la oportunidad de conocer la propia ciudad de San Pablo, oportuno ejemplo de la arquitectura contemporánea brasileña, apenas algunos centenares de proyectos de buena calidad, dispersos en un espacio urbano caótico”.<sup>24</sup>

Es posible situar la temática general de la Bienal de Brasil en consonancia con la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Humano celebrada en Estocolmo en 1972. Sin embargo, la propuesta brasileña, ‘O ambiente que o homem organiza’, tenía aguzados tintes locales. Para malestar de la directiva de la Bienal, el jurado internacional consideró que la participación de países extranjeros había sido bastante limitada y declaró desierto el *Concurso de proyectos*. A criterio del jurado, ninguna de las propuestas presentadas incorporaba consideraciones medioambientales. El espacio físico y su habitabilidad, de la manera como venía sucediendo en Brasil, tenía connotaciones diferentes de lo que pudiese haber sido conceptualizado por las Naciones Unidas en Estocolmo.<sup>25</sup> Sin embargo, se entregaron menciones especiales a los arquitectos colombianos Gabriel Largacha Manrique, Gabriel Serrano Camargo, Jaime de la Torre e Inés Vásquez por el edificio para *Servicios Distritales de Bogotá*, y a Harold Borrero por la obra *Pentágono Tiro Nápoles* ubicada en Cali, así como al yugoslavo Julije de Luca por el *Hotel Kristal* en Istra, Yugoslavia. En el ámbito nacional, siete arquitectos brasileños fueron también laureados con menciones especiales.

En el Brasil de la década de 1970 había costado bastante trabajo encontrar espacios de discusión y debate de la arquitectura inclusive a nivel nacional. El evento más destacado en el ámbito

<sup>24</sup> Rafael Méndez da Rocha, “Algunas análises sobre a importancia desta mostra”, *Arquiteto* No. 8 (mayo de 1973): 15.

<sup>25</sup> Oswaldo Gonçalves. “A palavra do presidente do Conselho director da Bienal de Arquitetura”, *C.J Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* No. 3 (noviembre-diciembre de 1974): 27.

local, el Congreso Nacional de Arquitectos organizado por el IAB fue interrumpido durante casi ocho años luego de la celebración de su VIII edición en la ciudad de Porto Alegre en 1969. Así, el IX Congreso Nacional de Arquitectos se reanudó finalmente en la ciudad de São Paulo en 1977, cuatro años después de la celebración de la I Bienal Internacional de Arquitectura. En el editorial de la revista CJ, la puesta en marcha del IX Congreso Nacional de Arquitectos había permitido restaurar, ya a las puertas de los años ochenta, “un debate libre y democrático” como no había existido en el Brasil desde los años sesenta. Los casi 900 profesionales y casi 5000 estudiantes de arquitectura que se dieron cita en ese Congreso en 1977 constituían una comunidad que superaba años de “silencio de temor y de miedo”<sup>26</sup>. En este escenario, tuvieron que pasar veinte años hasta que el diálogo con los demás países se pudiese restablecer al celebrarse la II Bienal Internacional de Arquitectura de São Paulo en el año de 1993.

### Bienal de Arquitectura de Chile

De pretensiones mucho menos internacionalistas que la Bienal de Arquitectura de São Paulo, la I Bienal de Chile se llevó a cabo en 1977 como un evento de convocatoria nacional. La segunda edición de 1979 planteó entre sus objetivos contar con participantes extranjeros, sin embargo, hubo que esperar hasta la IV edición, en 1983, para que esta Bienal manifestase interés en convertirse en un evento de escala latinoamericana e, inclusive, iberoamericana, tendencia que se mantuvo en las siguientes ediciones. En 1977, la I Bienal de Arquitectura de Chile fue organizada por el Colegio de Arquitectos conjuntamente con el Museo Nacional de Bellas Artes y en colaboración con las escuelas de arquitectura.<sup>27</sup> A diferencia de la Bienal de Sao Paulo, que fue financiada en gran medida por organismos gubernamentales, la Bienal de Chile estuvo liderada por instituciones asociadas a los gremios profesionales. Esto encauzó el contenido de las exposiciones y los debates que allí se llevaron desde la perspectiva de la práctica arquitectónica y no de la gubernamental, como había sido el caso de la Bienal de São Paulo.<sup>28</sup> Al respecto, un editorial de la revista chilena *Auca* publicada en 1978 afirmaba que podía haberse incorporado

<sup>26</sup> Editorial, “O Congresso o fim de uma etapa”, *C.J. Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* No.14 (1977): 9.

<sup>27</sup> Cristián Fernández Cox, “La Primera Bienal de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos de Chile”, *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 18 (junio de 1977): portada posterior.

<sup>28</sup> La primera comisión bienal estuvo conformada por Moisés Fassier, Gustavo Munizaga, Renato Parada, Jose Covacevich, Cristián Boza y Cristián Fernández Cox.

en la programación de la Bienal de Chile a las autoridades e instituciones estatales quienes, a fin de cuentas, eran las encargadas de definir las políticas gubernamentales del sector de la construcción. Después de todo, continuaba el editorial, la Bienal era “la presentación a la luz pública de un gremio cuyo papel es fundamental en el desarrollo productivo del país, aunque en este momento juegue un rol opaco en las decisiones que tienen que ver con su campo específico”<sup>29</sup>.

En cuanto al ámbito editorial, la I Bienal de Arquitectura de Chile contó con la colaboración de las dos publicaciones periódicas que existían en el país por aquel entonces, la revista *CA* y la mencionada *AUCA*, ambas fundadas en la década de 1960. En el caso de la primera, se trataba de la revista del Colegio de Arquitectos de Chile por lo que su vinculación al desarrollo de la Bienal fue evidente. En el caso de la revista *Auca*, a pesar de ser una publicación privada, estuvo estrechamente ligada a las iniciativas impulsadas por el Colegio de Arquitectos en aquellos años. Prueba de ello, este colegiado encomendó a la revista la tarea de cubrir la I Bienal de Arquitectura y producir el ejemplar monográfico que salió y circuló un año después, en 1978, y constituye el único registro escrito de lo que aconteció en esta Bienal. Por otro lado, los nexos entre las bienales y las revistas de arquitectura eran muy estrechos. Muchos de quienes fueron parte de los comités organizadores de las bienales de las cuatro primeras ediciones, 1977, 1978, 1981 y 1983 respectivamente, fueron también parte de los equipos editoriales de las publicaciones *CA* y *Auca*<sup>30</sup> (Ilustraciones 2 y 3).

El tema de la convocatoria de la I Bienal de Arquitectura de Chile fue “Patrimonio nacional” y estuvo organizado a partir de cuatro exposiciones: *Nuestro patrimonio arquitectónico*, *Concurso de arquitectura joven*, *Concurso de arquitectura*, en donde participarían producciones arquitectónicas construidas entre los años de 1975 y 1976. Y, finalmente, el *Encuentro nacional de arquitectos*. El arquitecto Cristián Fernández Cox, director de la comisión organizadora de la Bienal, resaltó que la temática propuesta había buscado crear un espacio de debate de los principales problemas en el ámbito nacional. En

<sup>29</sup> Comité editorial, “Recordando a la Bienal”, *Auca* No. 34 (1978): 18.

<sup>30</sup> José Covacevich actuaba como parte del comité de redacción de la revista *Auca* y fue parte de la I Bienal. Cristián Fernández fue parte del comité editorial de la *Revista Oficial del Colegio de Arquitectos, CA*, desde el número publicado en 1977; fue también el director de la I Bienal, y parte del comité organizador de la II Bienal. El director de la II Bienal de Arquitectura, Eduardo Cueva Valdez, fue parte del equipo editorial de la revista *Auca*.

**Ilustración 2:** Portada de la revista CA. *Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 24 (agosto de 1979).



**Ilustración 3:** Portada de la revista *Auca* No. 34 (1978).



su opinión, si bien los mayores desafíos en la década de 1970 hacían referencia al déficit de vivienda y al desarrollo explosivo de las urbes, se había decidido reflexionar sobre el ámbito de acción del arquitecto chileno, “su propio territorio”. En palabras de Fernández Cox, “una arquitectura más consciente de Chile, un Chile más consciente de su arquitectura”<sup>31</sup>. Hay que destacar que el arquitecto Cristián Fernández Cox cobró mucho protagonismo en el ámbito de la crítica arquitectónica en América Latina en los años siguientes gracias a su construcción teórica sobre la “modernidad apropiada”, propuesta de gran resonancia en publicaciones, bienales y otros encuentros de arquitectos a lo largo de las décadas de 1980 y 1990.<sup>32</sup> En ese sentido, es interesante anotar que en la temática de “lo patrimonial”, tal como lo planteaba Fernández Cox, existía un interés explícito por reflexionar sobre “lo propio”, “lo local”.

<sup>31</sup> Cristian Fernández Cox, “Primera Bial de Arquitectura de Chile”, *Auca* No. 34 (junio de 1978): 20.

<sup>32</sup> Véase Cristian Fernández Cox, “Universalidad y peculiaridad en la dimensión simbólica: un marco teórico” *ARS* No. 13 (mes de 1984): 13-16; y Cristian Fernández Cox, “Modernidad apropiada”, *Arquitecturas del Sur* No. 14 (1989): 2-5.

Conjuntamente con la exposición del *Concurso de la Bienal*, aquella sobre *Patrimonio arquitectónico* fue protagonista del evento. Esta incluyó muestras sobre arquitectura colonial y otras asociadas a lugares geográficos chilenos como: *La arquitectura del Altiplano*, *La arquitectura de Chiloé*, *La arquitectura de Iquique*, *La arquitectura de Valparaíso*, *La arquitectura de Santiago*. Un acápite aparte constituyó la sección dedicada a la arquitectura del siglo XIX, además de la exposición de reseñas sobre la historia de Chile y del arte del Reino de Chile.<sup>33</sup> De la misma manera en que trató a los arquitectos insignes del Brasil, la I Bienal de Arquitectura de Chile reconoció la trayectoria de Emilio Duhart con el Premio Nacional de Arquitectura del Colegio de Arquitectos.

Por otro lado, los proyectos participantes del *Concurso Bienal* estuvieron divididos en siete categorías que se agruparon bajo los temas de: “Vivienda”, “Equipamiento”, “Planificación urbana y regional”, “Historia y restauración”, “Teoría e investigación”, “Construcción y estructuras”. Finalmente, el *Encuentro Nacional de Arquitectos* propuso cuatro ejes temáticos de discusión: “El asentamiento en el territorio y el patrimonio arquitectónico”, “La ciudad de Santiago”, “El arquitecto y la calidad de vida”, la “Industrialización aplicada a la vivienda masiva” y “Técnicas y materiales constructivos con prefabricados”.<sup>34</sup> Así, a partir de las categorías propuestas en los encuentros, exposiciones y mesas de debate se puede afirmar que, si bien la Bienal pretendía abordar la cuestión patrimonial, existía una importante preocupación por dos grandes temas mencionados por Fernández Cox: el crecimiento urbano explosivo y la vivienda social. Precisamente éstas fueron las temáticas propuestas en las tres siguientes bienales de arquitectura y también las que fueron más profusamente analizadas por las revistas *Auca* y *CA* a lo largo los años de 1970.<sup>35</sup>

Sobre las publicaciones periódicas, el contenido de los 10 primeros años de la revista *Auca* había difundido ampliamente las políticas gubernamentales en materia de vivienda masiva. Desde aquellas de corte socialista emprendidas por el gobierno popular de Salvador Allende a inicios de la década, hasta aquellas de

<sup>33</sup> Comité editorial, “Patrimonio nacional”, *Auca* No.34 (1978):34.

<sup>34</sup> Comité editorial, “Encuentro”, *Auca* No. 34 (1978): 66-67.

<sup>35</sup> Véase Pablo Fuentes, “La revista *Auca*, 1965-1986: divulgación de la arquitectura y contribución disciplinar en el epílogo de la modernidad”, *Arquitectura* Vol. 7, No. 2 (julio-diciembre de 2011): 126-141.

tendencia liberal impuestas por el gobierno de la Junta Militar liderada por Augusto Pinochet, en plena marcha a fines de los años 70. En este punto es necesario recordar que el ascenso de Salvador Allende había impulsado la creación de una nueva Constitución Nacional que garantizaba el derecho a la vivienda. En ese contexto, entre las principales iniciativas estatales había figurado la implementación del Plan Habitacional del Gobierno Popular coordinado por el Ministerio de la Vivienda (MINVU) y financiado por el Sistema Nacional de Ahorros y Préstamos. Una serie de artículos y números monográficos de las revistas *Auca* y *CA* recogieron el accionar de estas instituciones, comentaron las políticas gubernamentales y difundieron diferentes posturas teóricas y experiencias prácticas desarrolladas en el ámbito de la vivienda social por parte de organismos profesionales, universitarios y del sector industrial.<sup>36</sup> Desde otra perspectiva, la revista del Colegio de Arquitectos en Chile, *CA*, también se preocupó por el tema de la vivienda social. Los artículos difundidos en esta revista hicieron continuo hincapié sobre el desarrollo de tecnologías, la investigación de procesos y materiales industrializados que pudiesen obtener eficiencia de costos y rapidez en la construcción y que posibilitaran paliar el agudo y progresivo déficit de vivienda en Chile. A fines de 1970, un número monográfico preparado por la comisión tecnológica del Colegio de Arquitectos titulado *Arquitectura y Tecnología*, recogió varias de las principales discusiones sobre el tema, publicadas en números anteriores.

Por otro lado, al igual que los representantes del Instituto de Arquitectos Brasileños, las discusiones de la primera Bienal de Chile hicieron hincapié en la importancia de que las inversiones estatales en materia de construcción se preocuparan en desarrollar una tecnología "propia" y dejaran de ser los principales promotores de la exportación de tecnologías del mundo "desarrollado".<sup>37</sup> Lo que los arquitectos brasileños llamaron entonces el fortalecimiento y desarrollo de "conocimiento propio" que debía ser uno de los principales pilares de la formación académica de las escuelas de arquitectura. En el caso de Chile, el editorial del mencionado número de la revista *CA*, "Arquitectura y tecnología", reproducía un deseo generalizado

<sup>36</sup> Comité editorial, "Proyecto de creación del Instituto de la Vivienda", *Auca* No. 20 (1971):16.

<sup>37</sup> L. Bravo Heitmann, "CPC y su aporte a la tecnología", *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 24 (agosto de 1979): iii.

de mirar hacia los países latinoamericanos en búsqueda de soluciones “propias” en lugar de consumir tecnología europea y estadounidense que, de acuerdo a la comisión tecnológica del Colegio de Arquitectos, “nos condenaba a una dependencia prolongada y sin fin”<sup>38</sup>. De acuerdo a lo publicado en este número, Chile había logrado avances con la exportación de unidades de vivienda hacia Guatemala, Bolivia y Venezuela.<sup>39</sup>

Finalmente, los balances críticos que aparecieron en las publicaciones chilenas luego de la finalización de la I Bienal de Arquitectura de Chile fueron menos optimistas que aquellas publicadas en las revistas brasileñas. Las principales confrontaciones en el caso del Brasil se dieron entre los gremios profesionales y los organismos estatales; en el caso de Chile, las principales divergencias sucedieron al interior del propio gremio profesional. En el ya mencionado número monográfico de la Bienal publicado por la revista *Auca* se dió cabida a varias voces críticas al evento. Principalmente, se cuestionaba la falta de inclusión de delegaciones nacionales. Varios arquitectos señalaron la escasa incidencia de las delegaciones provinciales en la toma de decisiones, la ausencia de la mayor parte de escuelas de arquitectura del país y que la casi totalidad de las obras expuestas y ganadoras de los concursos estuviesen concentradas en las ciudades de Santiago, Concepción y Valparaíso.

De esta manera, si la I Bienal de Chile aspiró a ser una plataforma de discusión nacional, el resultado fue bastante controvertido. La II Bienal de Chile, dirigida por Eduardo Cuevas y celebrada en 1979, propuso que se incluyese en la agenda un encuentro de arquitectos extranjeros en paralelo con el Encuentro Nacional de Arquitectos.<sup>40</sup> A esta convocatoria asistieron desde España los arquitectos Oriol Bohigas, Salvador Terragó, José Coderch y Jesús Bermejo; desde Estados Unidos los arquitectos Peter Eisenman y Michael Graves; Allan Colquhoun de Inglaterra y Nuno Portas de Portugal. De los países latinoamericanos, la principal delegación fue la argentina; acudieron los arquitectos Tony Díaz, Amancio Williams, Clorindo Testa y Justo Solzona. Además, Colombia fue representada por Germán Samper y Rogelio Salmons, Venezuela por Fernando Gonzalo y el Perú por Eduardo Orrego.

<sup>38</sup> Comisión tecnológica del Colegio de Arquitectos de Chile, “Análisis científico del futuro. Hablando de tecnología”, *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 24 (agosto de 1979): vii.

<sup>39</sup> Bravo Heitmann, “CPC y su aporte a la tecnología”, vi.

<sup>40</sup> WVA, “Encuentro extranjero de arquitectos”, *CA. Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 25 (junio de 1979): 55.

La inclusión de arquitectos extranjeros en la II Bial de Arquitectura de Chile no fue una iniciativa bien recibida por todos. La revista *Auca* publicó una encuesta de opinión sobre la pertinencia de convertir a la Bial en un evento internacional. La entrevista planteó la siguiente interrogante: “¿Prefiere Ud. una Bial Internacional, o le parece que la I Bial que se realizó entre arquitectos y estudiantes chilenos logró mejor sus objetivos?”.<sup>41</sup> El arquitecto Enrique Browne —que se convertiría junto con Cristian Fernández Cox en uno de los críticos más conocidos fuera del Chile en los años siguientes—, se manifestó favorable a la idea de una bial internacional, pero principalmente latinoamericana. En opinión de Browne, la participación internacional debía privilegiar a los países de América Latina porque ellos “tienen mucho en común en su historia, herencia arquitectónica y problemas actuales”. Así, continuaba, era conveniente mirar dentro del continente para buscar los referentes arquitectónicos contemporáneos.

Seis años después, Pedro Murinho, director de la IV bial celebrada en 1983, se pronunció en una tónica similar a la de Enrique Browne. Para esta edición, que retomó el tema de lo patrimonial con el título de “Patrimonio y presente: la recuperación crítica del pasado”, se mantuvo el *Encuentro Internacional de Arquitectos* instaurado desde la II Bial de 1979. Sin embargo, esta vez se habló de un evento de escala iberoamericana. El comité organizador liderado por Murinho declaró que se esperaba que esta Bial sirviese para reunir a algunos de los más relevantes arquitectos de América Latina, de España y Portugal, “dado que existe un especial interés para dar a esta bial una impronta claramente iberoamericana, hecho al cual asignamos un profundo significado cultural”.<sup>42</sup> Las miradas cruzadas a uno y otro lado del continente, entre España y América Latina, se reforzaron en el contexto de la celebración del V Centenario de la llegada de los españoles a América conmemorado en 1992.<sup>43</sup>

A pesar de las opiniones divergentes sobre la conveniencia de internacionalizar la Bial de Chile hacia el ámbito extranjero o netamente latinoamericano o iberoamericano, durante las

<sup>41</sup> Comité editorial, “Opiniones”, *Auca* No. 38 (diciembre de 1979): 29.

<sup>42</sup> Pedro Murinho, “La IV Bial en marcha”, *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 34 (marzo de 1983): 4.

<sup>43</sup> Véase Ana Esteban Maluenda, “De América Sur a Latin América (1988-2009). Dos décadas de evolución en el conocimiento y entendimiento de la arquitectura latinoamericana”. En *VVAA, Arquitectura y espacio urbano: memorias del futuro* (Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2014), 267-275.

cuatro primeras ediciones de la Bienal de Chile celebradas entre 1977 y 1983 participaron, además de los ya mencionados, los arquitectos Charles Moore, Francisco Sáenz Oiza, Antonio Fernández Alba, Rafael Moneo, Manuel Solá Morales, Paolo Portoghesi, Vittorio Gregotti, Álvaro Siza, entre otros menos conocidos. Desde Latinoamérica asistieron Rogelio Salmona, Ricardo Legorreta, Juvenal Baracco, Marina Waisman, Roberto Fernández, Jorge Glunberg, Mariano Arana. La presencia de delegaciones o conferencistas ecuatorianos fue poco significativa o casi nula. Sin embargo, hay una interesante consonancia entre las agendas propuestas por las bienales chilenas y ecuatorianas a lo largo de la década de 1980.

### **La Bienal de Quito**

La Bienal de Quito se llevó a cabo por primera vez en noviembre del año de 1978 por iniciativa del Colegio de Arquitectos del Ecuador en colaboración con la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, en Quito. Si la Bienal de São Paulo pretendía ser un encuentro internacional y la Bienal de Chile un evento nacional que paulatinamente se amplió hacia el ámbito latinoamericano, la Bienal de Quito, en sus dos primeras ediciones, aspiró a ser un espacio de encuentro de los países pertenecientes al Pacto Andino, alianza de orden económico surgida en los años de 1960 que incluía a Venezuela, Colombia, Perú, Chile y Ecuador. Este objetivo podría resultar peculiar si no se tiene en cuenta el grado de aceptación general que habían alcanzado los discursos de 'integración regional' promovidos por La Comisión Económica para América Latina, CEPAL. Esta organización impulsaba la política de sustitución de importaciones como la mejor alternativa para industrializar las economías de la región y una de las principales estrategias para conseguirlo consistía en la ampliación de los mercados de consumo a través de alianzas estratégicas como la del Pacto Andino. Muchas veces estas agendas de desarrollo regional crearon vínculos que excedieron el campo económico.

Así, entre los objetivos planteados por la I Bienal de Arquitectura de Quito figuraba la reafirmación de las políticas de integración

---

andina a partir del intercambio de conocimientos que favorecieran el desarrollo tecnológico.<sup>44</sup> Para los arquitectos ecuatorianos, al igual que sus pares brasileños y chilenos, un discurso recurrente de las bienales de arquitectura apelaba a la necesidad de implementar tecnología y conocimiento “propio” como un objetivo crucial para que los países tercermundistas alcanzaran el anhelado “desarrollo”. Con este objetivo en mente, la I Bienal de Arquitectura de Quito se consideraba un esfuerzo que se sumaba a otras iniciativas emprendidas en años pasados como las Reuniones de Arquitectos del Grupo Andino (RAGA), que venían celebrándose desde 1971 y cuya tercera edición se había llevado a cabo en la ciudad de Quito en 1975.<sup>45</sup>

En el ámbito editorial, la primera publicación periódica de arquitectura del Ecuador fue creada en el año de 1977. Los nexos entre el comité editorial de la revista *Trama* y el Colegio de Arquitectos de Pichincha son indiscutibles. Rómulo Moya y Evelia Peralta, directores de la revista *Trama*, recibieron el encargo de editar los dos catálogos de las dos primeras ediciones de la Bienal de Quito de 1978 y 1980. Estos arquitectos argentinos habían llegado a la ciudad en 1977 en calidad de exiliados de la dictadura militar argentina, sin embargo, el escenario político y social del Ecuador se encontraba igualmente definido por la inestabilidad política. En el año de 1976, el gobierno de la Junta Militar había iniciado un lento proceso de transición hacia la democracia que puso fin, en 1978, a un periodo de casi diez años de dictaduras civiles y militares.<sup>46</sup> Aquel año, que coincidía con la celebración de la I Bienal de Arquitectura de Quito, se cerraba

<sup>44</sup> WAA, “Primera Bienal de Arquitectura de Quito”, *Trama* No. 9 (1978): 73.

<sup>45</sup> Rubén Moreira, “Perspectivas de la Bienal”. En *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito* (Quito: Ediciones CAE, 1979), 303.

<sup>46</sup> Véase Juan Paz y Miño, “Ecuador: una democracia inestable”, *Historia Actual* No. 11 (Cádiz, 2009): 89-99.

**Ilustración 4:** Portada de la revista *Trama* No. 1 (Quito, mayo de 1977).



en un periodo de excepcional riqueza económica para el Ecuador, producto del incremento de las exportaciones petroleras, luego de que en 1972 fuesen descubiertos nuevos yacimientos petrolíferos en la Amazonía ecuatoriana (Ilustración 4).

Sin embargo, al igual que lo sucedido en el Brasil, la dinamización de la economía no se había traducido en un crecimiento económico y social equitativo. Quito y Guayaquil, los dos centros urbanos más importantes del Ecuador, desde los años setenta fueron desbordados por contingentes migratorios provenientes del campo con lo que estas urbes pasaron a convertirse en la imagen nacional de la marginalidad, la insuficiencia de las estructuras, la segregación espacial y la especulación inmobiliaria. Con todo ello, como afirmaría el urbanista Fernando Carrión en un número monográfico de la revista *Trama* sobre la vivienda en América Latina dice, “Quito había entrado a formar parte de la norma de la ciudad latinoamericana”<sup>47</sup>. En un artículo de prensa publicado años después, un reconocido catedrático de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador manifestaba, con cierta ironía, que “el hecho urbanístico más sobresaliente de la década dictatorial y del boom petrolero” había sido la consolidación del suburbio de Guayaquil y la “tugurización” y la emergencia de los barrios marginales en Quito.<sup>48</sup> El “precio pagado por el tan mentado desarrollo”, afirmaba, había sido la agudización de las contradicciones sociales, “la opulencia de los nuevos y antiguos ricos contrastada con el agravamiento de la pobreza popular”.<sup>49</sup> El boom desarrollista del Ecuador de los años setenta se cerró con la debacle de los precios del petróleo en el mercado internacional a inicios de la década de 1980 y el inicio del proceso de retorno a la democracia iniciado en 1978.

Así, la fiebre desarrollista y sus repercusiones en el ámbito urbano configuraban en gran medida el clima profesional que se vivía en el país en aquel entonces. El énfasis “andino” de las dos primeras bienales podría ser considerado como una estrategia para crear un espacio de socialización entre profesionales provenientes de un área geográfica común pero también como una estrategia de construcción de identidades que justificasen las alianzas de orden político y económico.

<sup>47</sup> Fernando Carrión, “La problemática de los asentamientos populares”, *Trama* No. 39 (enero-febrero de 1986): 50-51.

<sup>48</sup> Lenin Oña, “Los 70’s, el urbanismo y la arquitectura”, *Nueva Economía y Política* No. 1 (septiembre de 1982): 54-55.

<sup>49</sup> *Ibíd.*

La introducción del *libro de la Primera Bienal de Arquitectura* hacía referencia al área andina como “una misma identidad cultural, una misma realidad socioeconómica que afrontar, unas mismas limitaciones tecnológicas que superar”.<sup>50</sup> En términos similares, Agustín Patiño, presidente del Colegio de Arquitectos de Pichincha, hablaba de la región andina como un lugar con “semejanzas físicas, sociales e históricas, y problemas físicos espaciales comunes”.<sup>51</sup> Más aún, afirmaba que se podía hablar inclusive de una “unidad conceptual en la arquitectura del área andina” determinada por “condiciones económicas propias” y “una clara lucha desarrollista” que no conseguía un equilibrio socio-cultural.<sup>52</sup> En el repertorio discursivo de aquel entonces, “integración”, “tecnología” y “desarrollo” eran paradigmas que venían de la mano.

En consecuencia, con estos objetivos, la Bienal de Quito se organizó a partir de dos eventos principales, el “Ciclo de conferencias” y la “Exposición y confrontación de proyectos”, esta última dividida en tres áreas: Arquitectura, Producción teórica y Diseño industrial. Evidentemente, la categoría de Diseño industrial derivaba de la intención de promover la participación del arquitecto en el desarrollo nacional a partir de la implementación de procesos y materiales industriales. En palabras del comité organizacional de la I Bienal, la categoría de Diseño industrial pretendía “incentivar el desarrollo de tecnologías y uso de materiales propios que permitan un desarrollo cultural y tecnológico independiente”<sup>53</sup>. Sin embargo, a pesar de la importancia que se concedía al tema del desarrollo tecnológico e industrial, las dos primeras ediciones declararon desierta esta categoría.

Aunque se apuntaba al ámbito andino, los ciclos de conferencias contaron con expositores provenientes principalmente de países del Cono Sur: el uruguayo Eladio Dieste, el chileno Juan Downey, y los argentinos Marcos Winograd, Andrés García y Margarita Charrierre. Este hecho que podría ser explicado por el protagonismo que tuvieron los argentinos Peralta y Moya en la organización de la Bienal y también por la presencia cada vez más notoria de arquitectos provenientes de países del Cono

<sup>50</sup> Rolando Moya y Evelia Peralta, “Objetivos y contenidos”. En *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito* (Quito: Ediciones CAE, 1979), 9.

<sup>51</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>52</sup> Agustín Patiño, “Perspectivas”. En *Ibid.*, 302.

<sup>53</sup> *Ibid.*

Sur que se desplazaban hacia el Ecuador en donde se vivía un clima dictatorial menos represivo que el de aquellos países. Mientras tanto, los ganadores del "Concurso de proyectos" a nivel del área andina fueron arquitectos provenientes del Perú, Colombia y Chile. A nivel local, los ganadores fueron los arquitectos Diego Banderas, Juan Espinoza y Rubén Moreira por el proyecto del colegio francés *La Condamine* diseñado por concurso en 1972.

Finalmente, cabe preguntarse si el discurso integracionista era igualmente popular en el ámbito de la producción arquitectónica tanto como lo era en el de la crítica. En 1979, la revista *Trama* publicó una entrevista a los arquitectos ecuatorianos ganadores del "Concurso de proyectos" antes mencionado sobre las tendencias actuales de la arquitectura en el país. Precisamente, una de las interrogantes planteadas indagaba sobre la presunta existencia de expresiones de arquitectura nacionales o andinas. A pesar del aparente consenso en la organización de la Bienal sobre la pertinencia de esta categoría, los arquitectos Banderas y Espinoza calificaban la defensa de la existencia de arquitecturas nacionales como "errada" e, inclusive, "pretenciosa". Banderas, por ejemplo, opinaba que las raíces culturales o aspectos de orden espiritual, técnico, económico son factores determinantes, pero entendidos como un resultado y no como una búsqueda intencional.<sup>54</sup> Para Espinoza, no existía expresiones arquitectónicas que fuesen capaces de abarcar siquiera las tres principales regiones del país: costa, sierra y oriente, peor aún, podría existir algo tal que validase la existencia de una arquitectura andina. A su juicio, aquellos intentos de apostar por lo nacional se limitaban a aproximaciones formales con lecturas autóctonas e indigenistas.

Más allá de la existencia de lo "andino" en las producciones arquitectónicas del Ecuador, lo que sí prevaleció en los años siguientes fue un interés por consolidar espacios de encuentro entre arquitectos de la región. A partir de la III Bienal de Arquitectura de Quito, en 1982, se amplió la escala de este evento, de andina a latinoamericana.<sup>55</sup> De la misma manera que lo plantearon otras bienales de arquitectura, se deseaba facilitar canales de comunicación y transferencia de

<sup>54</sup> Diego Banderas, "Ensayos y comentarios. Primera Bienal de Arquitectura de Quito". *Trama*, No. 11 (Quito, abril 1979): 24.

<sup>55</sup> Rolando Moya y Evelia Peralta, "Primera Bienal de Arquitectura de Quito. Objetivos. Contenido" En *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito* (Quito: Ediciones CAE, 1979):7.

experiencias de arquitectos pertenecientes a medios afines, en los cuales, uno de los principales problemas era su condición de países subdesarrollados y dependientes.<sup>56</sup> Las bienales de Quito de la década de 1980 permitieron que visitasen el país arquitectos de prestigio emergente en el ámbito de América Latina como Fruto Vivas, Pedro Salinas, Ramón Gutiérrez, Marina Waisman, Roberto Segre, Jorge Glusberg, Rogelio Salmona, Enrique Browne, Cristián Boza, Alberto Pretina, Ernesto Alba, Germán Samper, Laureano Forero, Juvenal Baracco y Miguel Ángel Roca.

### **Bienales, coloquios, encuentros y seminarios. Plataformas latinoamericanistas en los años ochenta**

En el contexto internacional, los años de 1970 estuvieron marcados por un ánimo revisionista de la producción arquitectónica del siglo XX y por una búsqueda de los nuevos derroteros de la modernidad. En el caso de América Latina se podría hablar de una discusión por partida doble, una crítica a la arquitectura moderna en el advenimiento de las arquitecturas posmodernas y una revisión de la modernidad como categoría analítica aplicable a estas latitudes. Después de todo, no era posible hablar de una superación de la modernidad en una periferia que no había alcanzado siquiera esa condición. En este panorama, el mencionado interés por las lecturas críticas de la producción regional gravitó en muchos casos en torno a un "latinoamericanismo" que reivindicaba la existencia de una modernidad de carácter local que se opondría a los procesos de globalización mundial. Así, a vísperas de fin de siglo y comienzos de un nuevo milenio, los procesos democratizadores que experimentaron estos países definieron agendas políticas y planes económicos que esgrimieron una retórica "latinoamericanista" de alcance "regional", como una de las estrategias que les permitiría hacer frente a esos desafíos.

En formato de bienales, congresos, encuentros o seminarios, estas recientemente creadas plataformas de debate, permitieron conocer obras que hasta entonces eran prácticamente desconocidas fuera

<sup>56</sup> Patricio Villalba, *Libro de la Segunda Bienal de Arquitectura de Quito* (Quito: Editorial Fraga, 1982), 9.

de las fronteras nacionales. Se revisitaron obras canónicas, se incorporaron producciones arquitectónicas menos conocidas y se constituyeron nuevas voces autorizadas para discutir 'lo latinoamericano'. Si dejamos de lado a las bienales de la década de 1960 que fueron de carácter prioritariamente nacional, —como la Bienal de Colombia o la de Venezuela—, a manera de epílogo, es interesante hacer un recuento de las agendas temáticas de congresos, seminarios, encuentros y bienales de la década de 1980 que, conjuntamente con aquellas bienales de Quito, Chile y São Paulo, completaron el panorama de plataformas críticas llevadas a cabo en la región por aquellos años.

Cabe comenzar por el Congreso Panamericano de Arquitectura (CPA), los encuentros de más larga trayectoria en el ámbito continental que han sido llevados a cabo desde la década de 1920 hasta la actualidad. Entre los años de 1970 y 1980 se celebraron cuatro ediciones. En 1975, el XIV CPA en Paraguay y Brasil bajo el tema "Deterioro urbano"; el XV CPA titulado "El arquitecto en el desarrollo nacional"; el XVI CPA en 1984 sobre "El hábitat y sus condicionantes"; el XVII CPA en 1984 celebrado en Panamá que propuso la temática, "El estado de la arquitectura de las Américas". Resulta evidente que las principales preocupaciones en la agenda de los países americanos participantes en estos encuentros giraron en torno a las temáticas urbanas —crecimiento explosivo y deterioro de las condiciones de habitabilidad— junto con una preocupación por el 'estado' de la arquitectura en el continente.

Para el caso de la Bienal de Chile, las tres primeras ediciones de la Bienal tuvieron como eje temático "Patrimonio nacional", "Hacer ciudad" y "Vivienda", respectivamente. Ya en la década de 1980, la Bienal vuelve a temas similares a los de sus tres primeras ediciones para hacer una IV convocatoria en 1983 titulada "Patrimonio y presente: recuperación crítica del pasado" y una V edición en 1985 sobre "Arquitectura y calidad de vida: desafíos de la vivienda social". Las ediciones de 1987 y 1989 propusieron una mirada hacia el panorama futuro de la práctica arquitectónica con las agendas temáticas de las VI y VII ediciones: "Arquitectura y futuro: indagar el futuro para construir

el presente” y “Arquitectura y crítica”, respectivamente. En 1991, la VIII edición, de la misma manera que lo hizo el Congreso Panamericano de 1984, planteó una reflexión crítica sobre la arquitectura de la región: “Arquitectura latinoamericana: un camino propio”. Importante; además, tener en cuenta que en paralelo a esta edición, se llevó a cabo en Chile el V Seminario de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Estos seminarios, fueron en sus orígenes una de las plataformas más abiertamente latinoamericanistas de la década de 1980. Pretendieron ser un espacio de encuentro para arquitectos latinoamericanos, que respondiera al carácter internacionalista de la I Bienal de Buenos Aires celebrada en 1985. Las cinco primeras ediciones de los SAL fueron celebradas en 1985, 1986, 1987, 1989 y 1991, las dos primeras en Argentina, las siguientes en Colombia, México y Venezuela, respectivamente. Sin tener una temática particular para cada convocatoria, se llevaron a cabo liderados por la iniciativa del arquitecto Ramón Gutiérrez con el apoyo de universidades y colegios de arquitectura de los diferentes países sede. Su principal interés de reflexión fue el estado de la arquitectura de Latinoamérica.

Regresando al caso de las bienales, las tres primeras ediciones de la Bienal de Quito no se llevaron a cabo con una temática particular, sin embargo, las ediciones cuarta y quinta de 1984 y 1988 contaron con temas específicos de convocatoria: “La vivienda y la expansión de las ciudades” y “Urbanismo y medio ambiente frente al siglo XXI”, con lo que mantuvieron cierta consonancia con los temas de interés planteados en la Bienal de Chile y los Congresos Panamericanos de Arquitectura, la ciudad latinoamericana y su déficit habitacional. Por otro lado, sobre la cuestión del medio ambiente no hay que olvidar que la Bienal de São Paulo ya había propuesto esta temática en su primera edición de 1973, “El ambiente que el hombre organiza” y, veinte años después, la segunda edición retomó esta línea de interés y celebró la II Bienal Internacional de Arquitectura en 1993 con el tema “Arquitectura, medio ambiente, y desarrollo”.

A partir de diferentes artículos publicados en las revistas de arquitectura de la década de 1970, se pone en evidencia

que existieron ecos en la región de los temas tratados en la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio humano llevada a cabo en 1972 y la Declaración de Vancouver sobre los asentamientos urbanos, de 1976. Sin embargo, muchas veces este interés ambientalista precedía a la capacidad real de incorporarlos desde el ámbito de la práctica arquitectónica. Vale recordar que el jurado internacional había declarado desierto el "Concurso de proyectos" de la I Bienal Internacional de São Paulo de 1973. Lo mismo había ocurrido en 1988 en la VI Bienal de Quito que también propuso una temática ambientalista: "Ciudad y medio ambiente frente al siglo XXI". En ambos casos, los jurados declararon desiertos los concursos de proyectos porque concluyeron que ninguna de las propuestas incorporaba en el ámbito de la arquitectura las preocupaciones medio ambientales.

Las declaraciones integracionistas del ámbito económico tuvieron indiscutiblemente repercusiones en las plataformas críticas de arquitectura. Los arquitectos de los países miembros del Pacto Andino no fueron los únicos que propusieron coloquios para intercambiar ideas entre arquitectos pertenecientes a una comunidad internacional de interés económico, cosa similar hicieron los países del Cono Sur. En el caso de las Regionales de Arquitectos del Área Andina, las publicaciones periódicas de Ecuador, Chile y Colombia difundieron una variedad de anuncios, textos, crónicas y contenidos de conferencias y mesas redondas que permiten reconstruir parte de lo allí discutido. Las agendas versaron sobre temas como las "Renovaciones urbanas", "Desarrollo y planificación territorial", "La integración andina", "El rol de los arquitectos en el desarrollo nacional". Por otro lado, la III edición del Encuentro de Arquitectos de los Países del Cono Sur se celebró en Brasil en 1978 bajo la temática de "Hábitat" y la IV edición en Chile en 1979 en paralelo a la II Bienal de Arquitectura con la temática de la "Vivienda de interés social".

Dependencia, crisis económica, deuda externa, geografía común, memoria compartida de un pasado colonial y/o prehispánico, y un deseo de revalorización de lo propio eran discursos que se popularizaron en la década de 1980. La identidad latinoamericana debía ser el camino hacia donde mirar para encontrar las soluciones a los desafíos contemporáneos, y en donde subvertir la incómoda relación centro-periferia, en la

---

que América Latina parecía llevar la peor parte. Las nociones de *desarrollo*, *dependencia*, *industrialización*, *integración regional* fueron tópicos comunes detrás de la organización de las bienales y del afán generalizado por producir balances críticos de alcance regional desde fines de los años de 1970 y que se acentuarían a lo largo de toda la década de 1980.

### Repositorios consultados

Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, CEDODAL, Buenos Aires.

### Bibliografía

- Alves Pereira, Miguel. "A palavra do IAB". *C.J.\_Revista de Arquitetura, Planejamento Construção* No. 3 (noviembre-diciembre de 1974): 32.
- Banderas, Diego. "Ensayos y comentarios. Primera Bienal de Arquitectura de Quito". *Trama* No. 11 (abril de 1979): 24.
- Banham, Reyner. *Guía de la arquitectura moderna*. Barcelona: Blume, 1979.
- Bayón, Gaspar y Paolo Gasparini. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1977.
- Bravo Heitmann, Luis. "CPC y su aporte a la tecnología". *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 24 (agosto de 1979): iii.
- Browne, Enrique. *La evolución de la arquitectura contemporánea en América Latina*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile, 1988.
- Bullrich, Francisco. *Nuevos caminos de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume, 1969.
- Carrión, Fernando. "La problemática de los asentamientos populares". *Trama* No. 39 (enero-febrero de 1986): 50-51.
- Correa Gonçalves, Oswaldo. "A palavra do presidente do Conselho director da Bienal de Arquitetura". *C.J.\_Revista de Arquitetura, Planejamento e Construção* No. 3 (noviembre-diciembre de 1974): 27.
- Corrêa Gonçalves, Oswaldo y Francisco Matarrazzo. "Dois presidentes falam da bienal com entusiasmo". *Arquiteto* No.

- 8 (mayo de 1973): 11.
- Costa, Rubens. "A participação do BNH na mostra internacional". *Arquiteto* No. 8 (mayo de 1973): 12.
- Comisión Tecnológica del Colegio de Arquitectos de Chile. "Análisis científico del futuro. Hablando de tecnología". *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 24 (agosto de 1979): vii.
- Comité editorial. "Recordando a la Bienal". *Auca* No.34 (junio de 1978): 18.
- Comité editorial. "Opiniones". *Auca* No. 38 (1979): 29.
- Comité editorial. "Proyecto de creación del Instituto de la Vivienda". *Auca* No. 20 (1971): 16-17.
- Gutiérrez, Ramón et al. *Revistas de arquitectura de América Latina: 1900-2000*. San Juan de Puerto Rico: Nueva Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Puerto Rico, 2001.
- Fernández Cox, Cristián. "La Primera Bienal de Arquitectura y el Colegio de Arquitectos de Chile", *CA. Revista oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 18 (junio de 1977).
- \_\_\_\_\_. "Primera Bienal de Arquitectura de Chile". *Auca* No. 34 (1978): 20.
- \_\_\_\_\_. "Universalidad y peculiaridad en la dimensión simbólica: un marco teórico". *ARS* No. 13 (1984): 13-16.
- \_\_\_\_\_. "Modernidad apropiada." *Arquitecturas del Sur* No. 14 (1989): 2-5.
- Fuentes, Pablo. "La revista Auca, 1965-1986: divulgación de la arquitectura y contribución disciplinar en el epílogo de la modernidad.", *Arquitectura Revista* Vol. 7, No. 2 (julio-diciembre de 2011): 126-141.
- Esteban Maluenda, Ana. "De América Sur a Latin America (1988-2009). Dos décadas de evolución en el conocimiento y entendimiento de la arquitectura latinoamericana." En *VVAA. Arquitectura y espacio urbano: memorias del futuro*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2014: 267-275.
- Herrera, Felipe. *Visión de América Latina (1974-1984)*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, 1985.
- Méndez da Rocha, Rafael. "Algunas análisis sobre a importancia desta mostra". *Arquiteto* No. 8 (mayo de 1973): 15.
- Méndez, Patricia. "Los Sal y la convergencia de una dimensión editorial continental." En *Los Seminarios de Arquitectura*

- Latinoamericana (SAL). Haciendo camino al andar 1985-2011.* Ramón Gutiérrez (ed.). Buenos Aires: Cedodal, 2011: 53-58.
- Moreira, Rubén. "Perspectivas de la Bienal". En *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito*. Quito: Ediciones CAE, 1979: 303.
- Moya, Rolando y Evelia Peralta (ed.). *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito*. Quito: Ediciones CAE, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Libro de la Segunda Bienal de Arquitectura de Quito*. Quito: Editorial Fraga, 1982.
- Murtinho, Pedro. "La IV Bienal en marcha". *CA. Revista Oficial del Colegio de Arquitectos de Chile* No. 34 (marzo de 1983): 4.
- Oña, Lenin. "Los 70's y el urbanismo y la arquitectura". *Nueva Economía y Política* No. 1 (septiembre de 1982): 54-55.
- Patiño, Agustín. "Perspectivas". En *Libro de la Primera Bienal de Arquitectura de Quito*. Quito: Ediciones CAE, 1979.
- Paz y Miño, Juan. "Ecuador: Una democracia inestable". *Historia Actual* No. 11 (2009): 89-99.
- Pevsner, Nikolaus. *An Outline of European Architecture*. 7a ed. Londres: Penguin, 1972.
- Philippou, Styliane. "El modernismo radical del Oscar Niemeyer." *Arquitectura y Urbanismo* Vol. XXXIV, No. 2 (mayo-agosto de 2013): 5-26.
- Segre, Roberto. *América Latina en su arquitectura*. México: Editorial Siglo XXI, 1975.
- Zambrano Torres, María Rosa. "Debates arquitectónicos de la década de 1980. Los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana —SAL". *Cuaderno de Notas* No. 16 (2015): 39-53.



# **Vanguardia periodística estudiantil: la cultura arquitectónica fuera del canon**

---

Patricia Méndez

---

**Patricia Méndez**

Universidad del Bío Bío, Chile

Arquitecta por la Universidad de Buenos Aires; máster en Gestión Cultural (Universidad de Barcelona) y Ph.D. en Ciencias Sociales por FLACSO (Argentina). Investigadora independiente CONICET. Coordinadora técnica del Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana (CEDODAL), académica Universidad del Bío-Bío. Sus proyectos de investigación abordan la arquitectura latinoamericana a través de los medios de difusión del siglo XX, especialmente en publicaciones periódicas. Directora de la revista DANA, fundadora y miembro de la Asociación de Revistas de Arquitectura Latinoamericana (ARLA). Autora de artículos, capítulos de libros y ediciones completas, partícipe y conferencista en congresos internacionales, profesora de cursos de grado y de posgrado en distintas universidades argentinas y extranjeras. Tribunal en tesis doctorales, premios de investigación, miembro de consejos editoriales e integrante de proyectos de investigación a nivel internacional. Sus pesquisas fueron resultado de becas de AECI, The Getty Grant Program y del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), entre las cuales merecieron premios la de la VI° BIAU, la de Universidad de Belgrano y la de Legislatura de Buenos Aires. Email: patrimen@gmail.com

---

## RESUMEN

**L**a hemerografía latinoamericana sobre arquitectura del siglo XX roza, aproximadamente, unos quinientos títulos. Sin embargo, y aún con numerosos trabajos que abordan la temática, dentro de este escenario, no fue observado en detalle el colectivo que reúne aquellas revistas gestionadas, promocionadas y editadas por grupos estudiantiles de arquitectura centralizados en el Cono Sur del continente, tal como propone adelantar este texto. Luego de una revisión de más de cuarenta títulos, su análisis demuestra cómo, además de coexistir con publicaciones contemporáneas institucionales, sus páginas sostuvieron discursos (escritos y gráficos) progresistas dentro de áreas fundamentales de la arquitectura tales como la modernización de la enseñanza y la actualización del ejercicio profesional. La revisión de sus contenidos da cuenta de sus fortalezas aún fuera del *establishment*, anticipa la formación de una cultura arquitectónica regional y posiciona esta serie en una categoría editorial de vanguardia dentro de la prensa del siglo XX.

**Palabras claves:** publicaciones periódicas, estudiantes, arquitectura, vanguardia, Argentina, Chile, siglo XX

---

## Introducción

Este texto es el resultado de una investigación mayor dedicada a las revistas de arquitectura latinoamericana del siglo XX.<sup>1</sup> El trabajo surge luego de detectar algunas coincidencias de contenido, títulos y personajes, amén de otros detalles, en un conjunto de publicaciones con características particulares. Este grupo de revistas, lejos de asimilarse al medio de su tiempo, exhibe un espíritu diferente al resto y sus ediciones, al margen de las académicas, sembraron el inicio de una cultura arquitectónica fuera del canon.

Dentro de la literatura vigente, no es extraño confirmar que la hemerografía latinoamericana de nuestra disciplina roza la producción de, al menos, unos quinientos títulos durante el siglo XX. Tampoco es desconocido que son más que numerosas las investigaciones que se destinaron a esta temática. Estos trabajos –con excelentes resultados– permiten conocer las producciones concentradas en la trayectoria de publicaciones canónicas, otras en las revistas conducidas por líderes profesionales y también varias más que fueron capaces de observar los trasvases periodísticos y arquitectónicos emitidos desde latitudes muy distantes. Sin embargo, dentro de esta abrumadora y vigente miscelánea académica y editorial, el estudio sobre las revistas gestionadas, promocionadas y editadas por quienes configuraron grupos estudiantiles de arquitectura, resulta un renglón escasamente atendido.

Frente a este escenario editorial, la revisión de este tipo de publicaciones facilita el hallazgo de sincronías que, por ejemplo, superaron los límites geográficos mostrando proyectos casi idénticos o, nos entera de propuestas para obras no construidas, pero también, permite conocer algunas ediciones que presagiaron vanguardias y que, siendo más audaces aún, promovieron contemporáneamente la renovación de los sistemas académicos para, finalmente, delinear nuestra profesión tal como la entendemos hoy.

A este conjunto de publicaciones emitidas desde los estudiantes de las escuelas de arquitectura referirá esta investigación; el

<sup>1</sup> Este proyecto surge dentro del PICT 2014-0700, al que se suma el grupo de investigación en patrimonio GI 194901/VC de la Universidad del Bio Bio (Chile).

trabajo ha preferido, en los aspectos metodológicos, encuadrarse en los lineamientos propuestos por Marc Bloch<sup>2</sup> quien invita a profundizar y también a indagar en sujetos adscritos a series de naturaleza análoga y, en ese sentido, las revistas producidas desde las aulas de nuestra disciplina conforman un particular grupo periodístico de comunicación.

### Colectivos + vanguardia

Abordar la naturaleza editorial que engloba a las revistas de estudiantes de arquitectura es referirse a colecciones que, además de esta categorización y durante el siglo XX, han recibido otras denominaciones. Se las reconoce con designaciones colectivas diversas, tales como *fancines* o *revistas underground*, entre otras. Respecto de ellas, Beatriz Colomina optó por definir las de acuerdo al cometido que llevaron adelante y comenta que

... las pequeñas revistas jugaron un rol preponderante en la diseminación y la coordinación del disenso, mientras que también sirvieron como foros para debates ideológicos. En su mayor parte desde los márgenes, pero también desde la manipulación de estructuras disciplinares y profesionales, las pequeñas revistas redefinieron la responsabilidad del arquitecto...<sup>3</sup>

También, estas series responden a clasificaciones como las que determinara Hugo Mondragón quien las incluye dentro de las “revistas de vanguardia”, afirmando que ellas —a diferencia de las denominadas “modernizantes”— se perfilaron con una visión doctrinaria, rayando casi en los bordes estatutarios de un “manifiesto”.<sup>4</sup>

Las distintas categorizaciones que ha recibido este tipo editorial no hacen otra cosa que resaltar el espíritu que cada una sostuvo en su origen, máxime si entendemos que estas revistas fueron promocionadas desde los centros de estudiantes que albergaba cada facultad y justificaban su existir en un abanico ideológico y progresista que cubría todos los órdenes: el diseño, las renovaciones pedagógicas, hasta la más amplia diversidad de improvisaciones en la puesta gráfica de cada edición. A éstas se sumaban otras fortalezas como el tipo de contenido, bien

<sup>2</sup> Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio del historiador* (México D.F.: FCE, 2001), 86-88.

<sup>3</sup> Véase Beatriz Colomina, “Clip/stamp/fold. La arquitectura radical de las ‘pequeñas revistas’, 196X-197X”. En Fernando Portal y Pablo Brugnoli, *Editar para transformar. Publicaciones de arquitectura y diseño en Chile durante los años 60s y 70s, en el marco de la exposición Clip/Stamp/Fold* (Santiago: Capital Books, 2015), 27.

<sup>4</sup> Hugo Mondragón López, “El discurso de la arquitectura moderna: Chile, 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas” (tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica, sede Santiago de Chile, 2010), <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21362>.

distinto al de sus contemporáneas y no solo por las reflexiones de sus textos, sino también por la vehemencia sostenida en la habitual escasa vida editorial que transitaban.

Las ediciones estudiantiles reflejaron discursos que resultaron tan rupturistas como dignificantes, basándose en proclamas que innovarían en la enseñanza proyectual, en críticas al ejercicio profesional de la arquitectura y se distinguieron también por anticipar algunos modelos de vanguardia, con voces y proclamas distintas a las oficiales y con otro agregado relevante: muchos de aquellos protagonistas, quienes enarbolaban banderas de “lucha” sosteniendo estas ediciones, con el paso de los años, resultaron algunos de los líderes indiscutibles de la profesión.

También es válido afirmar que esta variante de prensa convivió y hasta compitió con otras publicaciones de índole académica, gremial o comercial;<sup>5</sup> sin embargo, el que sus equipos editoriales estuvieran, inicialmente, fuera del *establishment*, resultaron circunstancias que las favorecieron pues les permitió incrementar otras cualidades. Entre estos atributos, la elevada fragilidad que mostraba su soporte ofrecía al mismo tiempo la espontaneidad de los textos, sobre todo porque sus ejemplares estaban realizados en papeles débiles, tipeados a máquina o directamente planteados con una estilográfica, a los que se sumaba la destreza exhibida en el diseño gráfico con propuestas tan innovadoras como expresivas de su contenido.

### **La prensa estudiantil del Cono Sur latinoamericano**

Las publicaciones emitidas desde los centros estudiantiles constituyeron, si se quiere, lo que hoy se reconocen como “redes sociales” y allí reside otro de sus potenciales. Se trata de la misma independencia y autonomía que, en su momento, facilitaron las condiciones políticas y sociales de cada nación, en concordancia con el ambiente ideológico que se vivía puertas adentro de las aulas, permitiéndoles “la apertura de un ideario político, probablemente hasta ese momento impensado, siendo el movimiento estudiantil uno de los receptores más importantes y los espacios de la Universidad un terreno tan oportuno”<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Patricia Méndez, *Fases de la cultura arquitectónica y regional. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX*, Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte. Porto Alegre, 25-29 julho 2016 [recurso eletrônico] / Organização: Claudia Costa Cabral, Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre: PRO-PAR/UFRGS, 2016. [ISSN 2358-6214], <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s32-05-mendez-p.pdf>

<sup>6</sup> Martín Carranza, “Arquitectura, movimiento estudiantil y los espacios de la Universidad (1968-1973)”. Recuperado de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24361/Documento\\_completo.pdf?sequence=3](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24361/Documento_completo.pdf?sequence=3)

Algunos antecedentes en el Cono Sur latinoamericano nos invitan a echar un vistazo a los primeros ejemplos que, con estas características, se publicaron a inicios del siglo XX. En ese momento, en Argentina como en otros países del continente, los programas de arquitectura actuaban como una extensión de otras carreras – la de ingeniería o de ciencias exactas- y varios autores coinciden en que la primera revista de origen estudiantil (y cercana a nuestro quehacer) fue *La Línea Recta*, una publicación editada entre el 1º de septiembre de 1900 y 1936 por el Centro de Estudiantes de Ingeniería –una agrupación creada en 1894, en el seno de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Bastante tiempo después, en 1917, los alumnos de arquitectura<sup>7</sup> verían cristalizadas sus aspiraciones a través de la nueva *Revista de Arquitectura*; una publicación que surgió gracias al esfuerzo mancomunado entre el Centro de Estudiantes de Arquitectura y la Sociedad Central de Arquitectos de Buenos Aires que, con el correr de los años, fue absorbida totalmente por esta última institución y que -aún con variantes en su nombre-, continúa siendo el medio que representa a sus socios hasta la actualidad.

Así, y en coincidencia con la necesaria independencia de la carrera de arquitectura, el fenómeno se reiteraría en otros países sudamericanos y adquiriría mayor vigor a partir de la década del 30, en coincidencia con la creación de ateneos y agrupaciones defensoras de los derechos de los estudiantes que reclamaban libertades para la profesión.

Bajo estas premisas se expresaba el Centro de Estudiantes de Arquitectura de la Universidad de la República, que se comunicaba mensualmente a través de una única página que, desde 1929, le cedía la revista *Arquitectura* de la Sociedad de Arquitectos de Uruguay. La iniciativa vio sus frutos cuando el Centro logró su independencia editorial y publicó, en el mes de julio de 1932, su primera revista bajo el título CEDA. Con estas ediciones aspiraba a “formar un arquitecto capaz de escribir la historia de su época”<sup>8</sup>, promover cambios sustanciales y fortalecer la opinión acerca del dictado de las clases del taller de proyectos. Asimismo, cabe destacar que CEDA estuvo vigente como tal hasta 1970, luego fue continuada por otra publicación

<sup>7</sup> La carrera de arquitectura en la UBA no fue independiente sino hasta 1947.

<sup>8</sup> Tatiana Rimbaud Blengini, “Fuerzas de cambio. La revista del CEDA”. En WAA, *Cien años Facultad de Arquitectura, 1915-2015* (Montevideo: Universidad de la República, 2015), 65.

trascendental para el contexto charrúa bajo el nombre de *Trazo* la cual, pese a intermitencias editoriales, continúa publicándose hasta el día de hoy (Ilustración 1).



**Ilustración 1:** edición N°1 de *CEDA*, Montevideo (1932). Archivo CEDODAL, Bs. As.



**Ilustración 2:** Portada de *O Anteprojeto*, de Río de Janeiro. Archivo CEDODAL, Bs. As.

Otro rasgo que caracteriza el conjunto analizado es que, a menudo, estas ediciones argumentaron su existir basándose en la comunión entre los conceptos de modernidad y el compromiso político de izquierda. Tal es el caso de *O Anteprojeto*, revista promocionada desde la Escuela de Arquitectura de Río de Janeiro y vigente entre 1945 y 1948; su contenido se promocionaba con un cabezal que no solo adelantaba sus ideales con cartelas del tipo “La Unión nacional de los estudiantes es una premisa de la unión nacional del Pueblo”, sino que también consideraba relevante la adecuación a la modernidad tecnológica de la época postulando: “Nuestra admiración al mármol; nuestro respeto al granito; nuestra dedicación al hormigón”<sup>9</sup> (Ilustración 2).

<sup>9</sup> Traducción de la autora.

El panorama no resulta muy diferente en Chile, cuando encontramos que el Centro de Alumnos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile publicaba *Plinto*. La revista, si bien anunciaba en sus páginas que “contaba con tres ediciones casi listas para salir a la calle”, sólo fue publicada por única vez en octubre de 1947. Algunos de sus textos se destacan por pioneros para su época en tanto detectaban el valor y la importancia que posee una colección documental de arquitectura; su texto editorial es claro en este aspecto al alentar la necesaria consolidación de un “Archivo de proyectos finales de carrera” y esta intención, que no es menor para la época, instala un precedente notable para quienes intentamos trazar la historiografía de nuestra profesión a partir de fuentes originales (Ilustración 3).



**Ilustración 3:** Única edición de *Plinto*, Pontificia Universidad Católica, Chile (1947). Archivo CEDODAL, Bs. As.

Dentro de la misma Escuela, pero décadas después, en noviembre de 1980, se reunían estudiantes y profesores para publicar el primer número de *ARQ. Arquitectura, Diseño, Urbanismo*. El primer número fue llevado adelante por Montserrat Palmer junto con Alex Moreno, correspondiéndole a este último las innovaciones en el particular formato de la revista (resultante del cuidadoso plegado de un papel tabloide). También es de su autoría la estructura gráfica de las primeras ediciones.<sup>10</sup> Las palabras del arquitecto Jaime Garretón en aquel final de los años ochenta ya daban cuenta del espíritu que signaría la revista desde entonces, “[entender que] una escuela de arquitectura

<sup>10</sup> Entrevista personal de la autora al arquitecto Alex Moreno, Santiago de Chile, 17 de junio de 2017.

es distinta a otras escuelas; debe conformar un cuerpo, el contacto humano es necesario...<sup>11</sup> El contenido de *ARQ* cubrirá bajo este espíritu desde la promoción de nuevas metodologías de enseñanza en los diversos cursos y talleres, hasta *collages* e ironías que aventuraban sobre la arquitectura del momento. Más adelante en el tiempo un constante perfeccionamiento editorial y una incorporación al estrato institucional, le permitieron ampliar su vuelo hasta alcanzar una trascendencia al punto tal que, bajo el mismo nombre, la revista se sitúa como una de las más relevantes en el campo disciplinar actual trascendiendo las fronteras de su país (Ilustración 4).



**Ilustración 4:** Primer ejemplar de *ARQ* (1980) de la Pontificia Universidad Católica, Santiago. Archivo CEDODAL, Bs. As.

Por su parte, la Universidad de Chile, una institución pública, también ha sido fértil en el ámbito de la producción de ediciones estudiantiles que este texto aborda. Así, vemos que el Frente de Juventudes Populares presentaba a fines de 1940 su *Boletín Arquitectura* y desde él se alentaban principios reformistas, mismos que señalaron una época trascendental para la enseñanza pública de la arquitectura de ese país. En la misma institución, diez años después de aquella, se conoció *Nueva Visión* del Círculo de Estudiantes Comunistas de la Escuela de Arquitectura sostenida hasta 1954. Las siete ediciones alcanzadas anticipaban en sus textos lo que fueron las “nuevas tendencias” de la arquitectura, opinaban acerca de la modernidad, la importancia del rol social y los complementaban

<sup>11</sup> *ARQ* No. 1 (noviembre de 1980): 1.

con transcripciones de algunas conferencias dictadas por líderes de la arquitectura. Así, en su primera edición y con la intención de difundir textos que, con otro formato eran inalcanzables para los alumnos, sus páginas acercaron la conferencia que dictara Hannes Meyer en la Escuela Nacional de Arquitectura de la Academia de San Carlos, en México, el 29 de septiembre de 1938 titulada "La formación del arquitecto". En el siguiente número, intentando mantener el espíritu editorial inicial, se publicaba una entrevista al mismo profesional rotulada "El arquitecto en la lucha de clases sociales", en tanto las siguientes publicaciones se enfocaron en temáticas más nacionales tales como "El papel del artista en Chile", "La reforma del año 45" y otras expresiones que fundamentaban el necesario cambio en el plan de estudios de la Escuela (Ilustración 5).



**Ilustración 5:** *Nueva Visión*, en su versión chilena, editada por la Universidad de Chile (No. 1). Colección particular.

Esta revista, *Nueva Visión*, merece una especial dedicación en este conjunto. Por un lado, debido a los discursos polémicos vertidos en sus páginas y por las participaciones de su *staff* (los entonces estudiantes enrolados en sectores socialistas que descollarán años después, como Osvaldo Cáceres G. o Miguel Lawner, por citar solo a algunos profesionales de excelencia que integrarían, luego, el gobierno de Allende). Pero, además, porque se adelantó, con escaso margen temporal y un título homónimo, a otra revista argentina originada desde el ámbito profesional del diseño y que se publicó en Buenos Aires a partir de 1951: *Nueva Visión*, con Tomás Maldonado a la cabeza y los integrantes del grupo *Arte Concreto* pero que, salvo el apego común a las tendencias de la renovación artística, nada tuvo que ver con su par chileno.

Si se analizaran las ediciones estudiantiles desarrolladas en Argentina y en Chile, ambos países exhiben publicaciones que son coincidentes con momentos de agitación político-social y/o de cambio estructural en los sistemas académicos.<sup>12</sup> El caso chileno se vio fortalecido la década del 50 gracias a las avanzadas que se proponían para la reformulación educativa; en tanto en Argentina, la mayoría de los títulos se incrementaron en las décadas siguientes: durante los 60 y, con mayor fuerza, en coincidencia con la bien venida democracia de los años 80.

Un recuento del total de las ediciones de estudiantes de la segunda mitad del siglo XX entre estos dos países, encuentra apenas poco más de media docena de títulos originados en Chile y una cantidad cercana al doble en el país vecino.<sup>13</sup> Así, a los citados en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, deben agregarse la *Publicación Quincenal del Centro de Estudiantes de Arquitectura* (vigente desde el 8 de abril de 1953) cuyo guión acercaba noticias de la arquitectura en el extranjero, transcribiendo al español publicaciones internacionales traducidas. De esta serie solo se conoce el primer número, en el que se publicó un trabajo sobre arquitectura contemporánea, redactado en base a los apuntes de un alumno de quinto año que había asistido al claustro de historia del arte, desarrollado en 1952 por José Recaudo Morales. Su impresión fue rústica, casi manual, su interior se presentaba mecanografiada en páginas tamaño oficio y en su portada se destaca el diseño gráfico ejecutado sobre papel madera, con dibujos esgrafiados del modulator de Le Corbusier y coloreados con témpera.

Mucho más adelante en el tiempo, seguramente por una demora obligada gracias a los silencios gubernamentales impuestos, la edición de otra revista en la misma Escuela tuvo lugar entre 1985 y 1986, bajo el nombre de *Ágora*, del Centro de Alumnos de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile. La publicación se manifestó como órgano de expresión de todos los estudiantes, "con la finalidad de construir universidad por medio de la indagación, reflexión y discusión en torno a todos los contenidos valiosos para la formación de ciudadanos y arquitectos"<sup>14</sup>. Si bien al momento se desconoce tanto la fecha

<sup>12</sup> Méndez, *Fases de la cultura arquitectónica y regional*, 9.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 10.

<sup>14</sup> *Agora* No. 2 (Santiago, s/f).

exacta de la primera publicación como su frecuencia, se ha constatado que las ediciones 2 y 3 fueron presentadas durante los meses de septiembre y noviembre de 1986, respectivamente, y estuvieron a cargo del, entonces estudiante, Ricardo San Martín. Por la dinámica que había adquirido la profesión a estas alturas del siglo XX, su cuarta y última edición conocida y publicada en mayo de 1987, estuvo concentrada en la VIª Bienal de Arquitectura, realizada en la capital chilena. Ese mismo año y sus páginas dejaban planteada, además, la realización de un “Encuentro para dialogar sobre la enseñanza de la arquitectura” al que convergerían todas las escuelas de arquitectura del país de entonces, reuniendo con este fin y en la Universidad del Bío-Bío, en la ciudad de Concepción, a las universidades del Norte, la Católica de Valparaíso, y las de Chile y Católica radicadas en Santiago.

Por la cantidad de publicaciones periódicas producidas desde sus aulas, una dedicada observación merece la Escuela de Arquitectura ubicada en el norte del desierto chileno. En Antofagasta, desde la Universidad Católica del Norte, la generación del 84 publicaría ese mismo año *Treinta y Tres x 33 (ó 33 x 33)* bajo la dirección y producción de Juan Carlos Ponce, Héctor Neira y Juan Luis Flores; dos años después y bajo la conducción de este último surgió *Arqitema* revista de los estudiantes de arquitectura; también en 1989 se editaba *Perverso Polimorfo* y, finalmente, en 1996 encontramos el *Boletín Arqchipiélago. Una creación colectiva, espontánea e irracional* y cuyo subtítulo obliga a pasear la vista por el sinnúmero de opiniones con una apuesta gráfica que refleja la época y movimientos estudiantiles que sacudían a la escuela antofagastina de entonces.

En Argentina, luego de las ediciones inicialmente mencionadas, las revistas estudiantiles fueron presentándose de modo diferente. En la UBA, el *Boletín CEA* (del Centro de Estudiantes de Arquitectura) publicaba inestablemente desde antes de 1950. Había pasado por distintos formatos y variaciones en sus títulos al punto que, en virtud de las reiteradas interrupciones antidemocráticas, la edición de múltiples “Nº 1” fue algo habitual. No obstante, desde el mismo centro académico, otras ediciones perseveraron en el proceso alcanzando resultados de

interés; así, desde 1958 se editaba *Centro*, el órgano expresivo del Centro de Estudiantes de Arquitectura, también el *Boletín Informativo CEA*, publicado entre 1961 y 1963 y, casi en coincidencia con él hasta 1964, otra más, la revista del CEA que alcanzaría tres ediciones (Ilustración 6).



**Ilustración 6:** El CEA (Centro de estudiantes de Arquitectura de la FAU, UBA) y sus distintas versiones editoriales. Archivo CEDODAL, Bs. As.

Por su parte, *Los Noticieros de los Talleres* se editaron durante 1969 y, en el prelude del gobierno democrático, entre 1981 y 1982, se encuentran las páginas de la revista *Azul*. A este listado continuará otra publicación que logró dar un giro editorial por su magnitud, su discurso y su persistencia, así como el mantenimiento en el tiempo: *Replanteo* (editada inicialmente por la Comisión pro Centro de Estudiantes de Arquitectura desde octubre de 1982 hasta 1990). Esta alcanzó doce ediciones y con ello consolidó, sino el mejor, el único sistema comunicativo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la UBA y que, hasta el momento, nunca fue reemplazado. El juego de palabras al que animaba su nombre, promovía —y alentaba— sobre la libertad de expresión del estudiantado, invitaba a considerar nuevamente el desarrollo de la profesión de cara a las nuevas exigencias, también del “Taller Total” como alternativa promovida desde Córdoba. En noviembre de 1983 alcanzaban su tercer número editado y el grupo que la llevó adelante entonces lo conformaron, entre otros, Martín Gaité, Eduardo Hagopian, Carlos Rabinovich (a cargo de la diagramación), Vivian Acuña, Martín Marcos,

además de contar con colaboradores especiales como Jorge Mele, Ricardo Blanco, Norberto Chávez y Guillermo González Ruiz.<sup>15</sup> Dada la envergadura que *Replanteo* presenta frente a otras ediciones promovidas desde centros estudiantiles, sus páginas son merecedoras de investigaciones en profundidad, su contenido no solo muestra la convergencia con el contexto local, sino que también la refleja como embajadora activa ante otras escuelas de arquitectura y ediciones similares de países vecinos,



**Ilustración 7:** Portada de *Taller de Arquitectura*, 1986, La Plata (Argentina). Archivo CEDODAL, Bs. As.



**Ilustración 8:** Portadas de ediciones argentinas, *Azul*, *Andamio* y *Replanteo*. Archivo CEDODAL, Bs. As.

demostrando a lo largo de toda su edición gran coherencia con sus ideales planteados en el inicio (Ilustraciones 7 y 8).

<sup>15</sup> Tanto Blanco como Chávez y González Ruiz, serán los impulsores de la carrera de diseño gráfico que se abrirá en la misma facultad poco tiempo después.

Otra escuela de arquitectura, instalada en la ciudad de La Plata, también contó con revistas dignas de estudio. Una de

las precursoras fue *Quonset*, editada por el "Taller 115" desde 1961 aunque sólo publicó dos números. Desde la agrupación AREA (Agrupación Reformista Estudiantes de Arquitectura) se editó *Tarea* que inició en 1965 y alcanzó, al menos, cuatro números. A ellas se sumaron *Facultad*, con una única edición dedicada a Le Corbusier, publicada por el Partido Reformista de Arquitectura (PARA) en 1965; *Andamio* promovida por el MAU (Movimiento Arquitectura y Urbanismo) y sostenida por la cooperativa estudiantil de esa casa de estudios publicó entre 1970 y 1971, editando sólo un número y dos separatas. Finalmente, encontramos a la más fuerte y también homónima de una publicación estudiantil venezolana, la revista *Taller de Arquitectura*, publicada desde el Centro de Estudiantes de Arquitectura y Urbanismo entre 1986 y 1993, con siete ediciones. La publicación incluyó especiales, como *Tallercito de Arquitectura* y sus páginas contaron hasta con la participación del guionista y humorista Roberto Fontanarrosa.

Desde la ciudad de Mar del Plata se suman otros títulos como *Esquicio*, con una única edición en 1968 (originada en la Secretaría de Cultura junto con la de Prensa del Centro de Estudiantes de Arquitectura Marplatense) e *Ideas de Arquitectura y Diseño* vigente desde septiembre de 1993. En este repaso, no puede estar ausente otro prestigioso centro académico como la Universidad de Rosario (en la provincia de Santa Fe); de sus aulas surgieron *Entrega* que sufrió variantes de formato en numerosas ocasiones a lo largo de sus ocho ediciones (entre 1981 y 1985) y que, además, incluyó una ampliación en su nombre: *Entrega de Arquitectura*. Casi en simultáneo, otra publicación con mayor prolongación en el tiempo, fue la *Revista del Taller*, editada durante cinco años a partir de 1982.

Este escenario de estudio, que se ha intentado observar desde la perspectiva de la prensa estudiantil, es vasto y al dejar vacantes otros ámbitos geográficos no ha sido completado en su registro más amplio. Aún quedan pendientes la revisión de dos casos bien importantes para el contexto argentino: aquellas ediciones que fueran producidas desde la Universidad de Córdoba y las de Tucumán. Pero, también es sintomático que desde estos

lugares no se encuentre —al menos fácilmente— material documental que complemente esta investigación, sobre todo si consideramos que esa documentación está vinculada a registros estudiantiles. Es que la política y la arquitectura, a menudo van de la mano y respecto de estas carencias (se espera, por ahora, momentáneas), viene a la memoria la infeliz coincidencia que ambas instituciones fueron tanto sedes académicas de excelencia como focos de algunos de los más grandes centros clandestinos de desaparición de personas que deshonran la historia de Argentina en los años de dictadura (1976-1983). Estos son algunos de los motivos que demoran resultados más precisos para este trabajo, entendidos bajo el supuesto que mucha de la documentación de esa época, también, fuera velada.

### **Ediciones fuera del canon**

Considerando el conjunto editorial analizado se detectan puntos comunes que van más allá del país editorial de origen. En primer lugar, la escasa originalidad que los arquitectos poseemos para bautizar y denominar nuestras ediciones, con el consecuente galimatías que surge al momento de establecer relaciones entre títulos y centros productores. En segundo término, es destacable —en atención a los recursos financieros casi inexistentes de estas ediciones—, el vuelo que dieron al diseño gráfico en sus páginas. Sus interiores pese a que fueron habitualmente monocromáticos, incluyeron ilustraciones a mano alzada donde los saberes artísticos exhibieron tanta originalidad como potencia al momento de expresar discursos de vanguardia; en mucho de ello tiene que ver la paleta de colores primarios que resulta una constante y, más aún, la preponderancia del uso del rojo, muchas veces ligado a los intereses políticos socialistas de sus promotores. Y dado que la revistas se confeccionaban casi artesanalmente, se suman a estos atributos, las cualidades de sus portadas que mostraban habilidad plástica en la composición y en la materialización de las mismas, a través de croquis a mano alzada o *collages* que, seguramente, con el paso de los años se transformaron en obras codiciadas por coleccionistas.

Más allá de los aspectos formales que exhiben las revistas de otrora, el guión pregnante de sus textos intensifica y mantiene aún vivas las posibilidades de comunicación que ofrece la arquitectura y que se cruzan, si se quiere, con lo proyectado y construido. Así al menos lo aventuran nuevas gestas editoriales, y solo a modo de ejemplo, valga mencionarse la revista *REA* cuyo nombre no es otra cosa que el acrónimo de su promotora chilena, la Red de Estudiantes de Arquitectura, y *NEArq* que, desde el norte argentino, nuclea a estudiantes con una perspectiva interdisciplinaria en arquitectura, en arte y en diseño.

A partir de esta breve revisión podría adelantarse que las revistas estudiantiles constituyeron la tarima ideal para plasmar las rebeliones en textos escritos y que, desde las aulas, emergieron contra estatutos y estructuras institucionalmente consideradas obsoletas. Al mismo tiempo, resultaron los canales más atinados para llevar a cabo esa misión, y lo hicieron cual motores que promovieron mejores condiciones para el desarrollo de nuestra profesión durante el siglo XX. Sus propuestas asertivas en los modos de entender los programas académicos facilitaron su perfeccionamiento y emanciparon a la arquitectura de otras disciplinas y, gracias a ellas, hoy la entendemos como ciencia independiente.

Cada uno de los ejemplares revisados es, sin lugar a dudas, merecedor de investigaciones individuales y escapan, por ahora, a un análisis mayor que el presentado en esta ocasión. Sin embargo, es posible sostener que hubo, en estas revistas, un espíritu auténtico que superaba el lugar de edición, empapado de propósitos de equipo humano, de ideas fuerza, de vanguardia y sostenido por el engrandecimiento de la arquitectura. Estas ideas coinciden con aquellas que el curador de la revista *Rassegna*, en su edición número doce, se planteara acerca de los elementos que conforman la vanguardia en arquitectura, y argumentara que "... la respuesta es de la misma y de la mínima naturaleza: se necesita de un grupo de trabajo y de un órgano de publicación".<sup>16</sup>

Las series de revistas estudiantiles abrazaron la vanguardia tanto por sus contenidos innovadores, como por insurrectos y comparten particularidades tanto de forma como de fondo, pero

<sup>16</sup> Jacques Gubler (coord.), *Rassegna. Problemi de Architettura dell' Ambiente* No.12 (Milan, 1979): 41.

fundamentalmente nos demuestran que sus ideas prevalecieron más allá de su origen y de su época. Sus páginas estuvieron impregnadas de proyectos ideológicos que anhelaban la consolidación profesional en contextos que, por entonces, adolecían de carencias en cuanto al actuar profesional que hoy consideramos tan natural.

Fueron anticipos que, aún en su fragilidad material y con bastante de "a-sistematicidad", las posiciona en una categoría editorial provocativa y, a la vez, tan vanguardista como ineludible al momento de construir, desde todas las miradas, nuestra historiografía latinoamericana del siglo XX.

## Repositorios consultados

- Asociación Revistas Latinoamericanas de Arquitectura, ARLA. [http://arla.ubiobio.cl/index.php?r=catalogo-historico%2Frevistas\\_historicas](http://arla.ubiobio.cl/index.php?r=catalogo-historico%2Frevistas_historicas)
- Biblioteca "Claudio Francisco Brunet de Baines", Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Biblioteca "Hilario Hernández Gurruchaga", Universidad del Bio Bio, sede Concepción.
- Biblioteca "Lo Contador", Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CEDODAL Argentina (Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana), Buenos Aires.

## Bibliografía

- Bloch, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: FCE, 2001.
- Bustelo, Natalia Viviana. "La reforma universitaria desde sus grupos y revistas: una reconstrucción de los proyectos y las disputas del movimiento estudiantil porteño de las primeras décadas del siglo XX (1914-1928)". Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2015.
- Carranza, Martín. "Arquitectura, movimiento estudiantil y los espacios de la Universidad (1968-1973)". Recuperado de [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24361/Documento\\_completo.pdf?sequence=3](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/24361/Documento_completo.pdf?sequence=3)
- Coronado Martín, Jesús Ángel, Vivian Ojeda La Serna y Julia Fontenla Pedreira. "La arquitectura en medios especializados impresos y online", *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* Vol. 23, No.2 (noviembre de 2017): 1057-1070.
- Gubler, Jacques (coord). *Rassegna. Problemi de Architettura dell'Ambiente* No. 12 (Milan, 1979).
- Longoni, René, Virginia Galcerán, Juan Carlos Molteni et al. "El Departamento de Arquitectura UNLP. Primeros egresados. Primeras obras". La Plata: Jornadas de Investigación, 2009.

- 
- “La carrera de arquitectura en la Universidad Nacional de La Plata (1952-1963)”, *Revista del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Buenos Aires* (CAPBA) No. 4 (2010).
- Méndez, Patricia. “Fases de la cultura arquitectónica y regional. Lecturas, metodologías y perspectivas comparadas entre revistas de arquitectura chilenas y argentinas de la segunda mitad del siglo XX”. Anais do IV ENANPARQ, Estado da Arte. Porto Alegre, 25-29 julho 2016 [recurso electrónico] / Organización: Claudia Costa Cabral, Carlos Eduardo Comas. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2016. [ISSN 2358-6214], <https://enanparq2016.files.wordpress.com/2016/09/s32-05-mendez-p.pdf>
- Mondragón López, Hugo. “El discurso de la arquitectura moderna: Chile, 1930-1950. Una construcción desde las publicaciones periódicas”. Tesis de doctorado, Pontificia Universidad Católica, sede Santiago de Chile, 2010). <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21362>
- Portal, Fernando y Pablo Brugnoli. *Editar para transformar. Publicaciones de arquitectura y diseño en Chile durante los años 60s y 70s, en el marco de la exposición Clip/Stamp/Fold*. Santiago: Capital Books, 2015.
- Rimbaud Blengini, Tatiana. “Fuerzas de cambio. La revista del CEDA”. En VVAA. *Cien años Facultad de Arquitectura, 1915-2015*. Montevideo: Universidad de la República, 2015.
-



















ISBN: 978-9978-14-437-4



9 789978 144374

Esta obra recoge las memorias de las II Jornadas de Historia del Arte y Arquitectura (HISTAA) desarrolladas en la Universidad de Cuenca en el 2017. Destacados académicos nacionales y extranjeros presentaron sugestivas ponencias en las que se indagaba y debatía sobre la construcción de modernidades y vanguardias latinoamericanas entre los años 30 y 70 del siglo XX, un período aún poco estudiado. Y lo hicieron desde sesudas reflexiones teóricas que nos animan a pensar en la formulación de nuevas teorías para nombrarnos o para debatir sobre la denominada falla moderna; las intersecciones entre arte, arquitectura, urbanismo y paisajismo, y las problemáticas cada vez más acuciantes de la migración campo-ciudad y la necesidad de nuevas formas de habitar; o el de la modernidad excluyente al momento de analizar la obra de artistas vernaculares y cosmopolitas ligados a una matriz educativa aún incapaz de dar respuesta a las problemáticas que acarrea este período de transición, aunque plena en nuevas formas de circulación de las ideas modernas a través de la aparición de galerías, manifiestos, salones, revistas, bienales de arquitectura o de un coleccionismo perspicaz e imaginativo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA



cuenca  
ALCALDÍA

DIRECCIÓN GENERAL DE  
CULTURA, RECREACIÓN  
Y CONOCIMIENTO

200 CUENCA  
Bicentenario