

INVESTIGACIONES | DCTS
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD

EXPRESIONES DE LA MODERNIDAD
Y POSMODERNIDAD EN LA
ARQUITECTURA DE QUITO.

ESTUDIOS DE CASO EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

ERICK SANTIAGO CAMACHO AGUIRRE

PRÓLOGO

MARCO MEDINA ORTEGA



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño



INVESTIGACIONES | DCTS
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD

EXPRESIONES DE LA MODERNIDAD
Y POSMODERNIDAD EN LA
ARQUITECTURA DE QUITO.

ESTUDIOS DE CASO EN LA
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

ERICK SANTIAGO CAMACHO AGUIRRE

PRÓLOGO
MARCO MEDINA ORTEGA



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Este libro está basado en la tesis doctoral: *Expresiones de la modernidad y posmodernidad en la arquitectura de Quito. Estudios de caso en la segunda mitad del Siglo XX* y fue editada con los recursos financieros del programa de Doctorado en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad [DCTS] del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara [México].

EXPRESIONES DE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA DE QUITO.

ESTUDIOS DE CASO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

Erick Santiago Camacho Aguirre

Diseño de colección e interiores: Estudio Tangente, SC

Primera edición

D.R. © 2022 Universidad de Guadalajara

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Universidad de Guadalajara

Av. Juárez 976, Centro, CP 44100,

Guadalajara, Jalisco, México.

ISBN: 978-607-571-809-5

Editado en México

Edited in Mexico

COMITÉ EDITORIAL 2020-2022

editorial@cuaad.udg.mx

www.cuaad.udg.mx

Índice

7 Prólogo por Marco Medina Ortega

9 Introducción

CAPÍTULO I

12 Modernidad y posmodernidad

26 Primeras expresiones de la arquitectura moderna de Quito.
Modernidad importada

37 Modernidad local. Modernidad apropiada

48 Expresiones del alto moderno

58 Posmodernidad en Quito

CAPÍTULO 2

65 Semiótica y producción simbólica

69 Precisiones acerca de la función del símbolo en el sistema
de producción

77 Sobre el estudio de los símbolos en arquitectura

CAPÍTULO 3

82 Metodología

87 Conclusiones de producción simbólica

CAPÍTULO 4

- 89 Estudio de casos
- 90 Edificios institucionales
- 97 Edificios de vivienda colectiva
- 103 Edificios memoriales

CONCLUSIONES

- 112 Modernidad y posmodernidad en la arquitectura de Quito
- 118 Estudios de caso

- 120 BIBLIOGRAFÍA

Prólogo

Marco Medina Ortega

El trabajo que hoy nos presenta Santiago Camacho Aguirre viene a culminar un esfuerzo y dedicación a un tema que le apasiona desde hace bastante tiempo, sin lugar a dudas las interminables horas de trabajo que le ha dedicado por fin rinden uno de sus principales logros a través de esta obra. A quienes nos preciamos de conocerlo, sabemos de su pasión por el tema de la modernidad y posmodernidad en el ámbito de la arquitectura y precisamente inicia su obra preguntándose: ¿Qué es la modernidad? Para dar respuesta a la interrogante se auxilia de autores como Bolívar Echeverría y Cristian Fernández Cox, quienes coinciden en ver la modernidad en Latinoamérica como un proceso ligado al mestizaje, sus referentes son más amplios e incluyen a David Harvey, Jürgen Habermas, Marshall Berman, Néstor García Canclini, entre otros más, que le permiten definir un marco de entendimiento en el que se identifica a la urbanización y, por consiguiente, a los objetos arquitectónicos como una manifestación de la modernidad. Santiago Camacho nos precisa que para comprender la modernidad también hay que entender qué significa la posmodernidad, para el autor estos

conceptos van de la mano y se entrelazan en el tiempo y espacio como lo es para la ciudad de Quito, Ecuador, como estudio de caso que le permite tener un referente empírico para aterrizar, para contrastar, los aspectos teórico-conceptuales ligados a los dos conceptos anteriormente señalados. En congruencia con lo anterior, esto es, para analizar algunas de las principales obras arquitectónicas en Quito, hace uso de la semiótica y por medio de esta establece un marco de entendimiento para el análisis de los símbolos en la arquitectura quiteña; acción que realiza de una manera profunda, detallada y precisa en los casos seleccionados para dejarnos ver que la ciudad de Quito ofrece una diversidad que va más allá de edificaciones ya reconocidas como patrimonio arquitectónico, que le permiten ser considerada como patrimonio cultural de la humanidad, para ofrecer una mirada más diversa y comprensible de la ciudad y hacernos ver la necesidad de analizar objetos arquitectónicos que, desde la perspectiva del autor, deben ser valorados a través de una mirada o posicionamiento crítico que nos permita observar objetos arquitectónicos que se corresponden con las etapas de la modernidad y posmodernidad, y que también deberían ser reconocidos como parte del patrimonio cultural de una ciudad como Quito, que ya de por sí es muy rica en expresiones arquitectónicas, sin lugar a dudas su contribución sentará las bases más allá del ámbito reflexivo y se constituirá en una herramienta crítica para la valorización de objetos arquitectónicos que requieren ser catalogados y preservados. Por último, he de confesar una deuda intencional en estas líneas y es que si Usted, amable lector, desea conocer cómo el autor define a la modernidad y a la posmodernidad, va a requerir leer la obra, y en ese sentido reciba una cordial invitación.

Introducción

Esta investigación estudia las expresiones materiales e inmateriales en la arquitectura de Quito en la etapa de la modernidad y la posmodernidad, con el fin de explicar sus particularidades y cómo se materializaron. Para el desarrollo de la explicación se propone una herramienta de análisis de objetos arquitectónicos basados en la teoría de la semiótica y los conceptos de la producción simbólica. La necesidad se establece en la carencia bibliográfica de estudios teóricos e históricos durante esta etapa en la arquitectura de la ciudad. Las entidades encargadas de la administración y salvaguardia del patrimonio local, que se encuentran construyendo las fichas de catalogación y valoración de los bienes modernos con el fin de identificarlos y protegerlos, aceptan la falta de bases teóricas que permitan categorizar a la arquitectura moderna local. Por tanto, la investigación se justifica en el aporte teórico del marco referencial y el aporte metodológico de la herramienta de análisis crítico.

El estudio plantea un acercamiento teórico que explica las particularidades de la modernidad y posmodernidad en la ciudad de Quito. De esta manera, se desarrolla un marco referencial histórico, limitado temporalmente desde los inicios del siglo xx hasta inicios de la década

de los noventa, abarcando los principios de la modernidad hasta los de la posmodernidad. El marco teórico hace una revisión de la teoría de la semiótica para definir los elementos del lenguaje de la arquitectura, y los conceptos que permitan hacer una lectura fenomenológica del hecho arquitectónico, y, posteriormente, interpretarlo a nivel de representación mediante los conceptos de la producción simbólica. Se proponen tres niveles de aproximación al conocimiento: a nivel estructural, a nivel fenomenológico y a nivel de representación. Así, se desarrolla una herramienta de análisis crítico que permita el estudio de objetos arquitectónicos con el fin de identificar las evidencias materiales e inmateriales mediante elementos significativos, mensajes codificados y elementos simbólicos.

Como planteamiento metodológico, se crea una herramienta de análisis sobre la base metodológica de la *Genealogía de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton (2015) pero que amplía los campos de análisis, tanto en los elementos del lenguaje como en el alcance del ámbito contextual, con la incorporación de tres elementos adicionales a su propuesta: 1) una revisión más amplia del lenguaje de la arquitectura, 2) el análisis denotativo con información directa del autor de la obra, y 3) el análisis de representación mediante la teoría de la Producción Simbólica. El primer nivel de análisis estructural se realiza mediante la teoría de los sistemas, relación señal-signo, que estudia al objeto arquitectónico, en segunda instancia se analizan los códigos mediante la interpretación denotativa y connotativa, en el tercer nivel se interrelaciona la obra con las fuentes de poder para llegar a nivel de representación.

Para la aplicación de la herramienta de análisis se realizan estudios de caso mediante tres tipologías funcionales: Edificios de Instituciones Financieras, Edificios de Vivienda Multifamiliar y Edificios Memoriales. Cada obra seleccionada se analiza mediante esquemas bidimen-

sionales, que desarrollan los elementos del lenguaje arquitectónico. Además, se analizan las entrevistas realizadas a los autores de las obras a fin de obtener información que permita encontrar las intenciones denotativas del diseñador e interpretarlas connotativamente. Esta información se correlaciona con el desarrollo histórico del marco referencial histórico y, así, se concluye con una explicación representativa de cada obra, en lo ideológico, lo político, lo económico y lo social.

Finalmente, se comparan entre otras de similar tipología funcional, pero de diferente época, y así obtener resultados sintácticos, semánticos, pragmáticos, para concluir con la explicación de producción simbólica.

CAPÍTULO 1
MODERNIDAD Y
POSMODERNIDAD



El presente trabajo se enmarca en un periodo temporal que analiza la transición de la modernidad a la posmodernidad en la arquitectura de la ciudad de Quito.

¿Qué es la modernidad? es la premisa con la que Bolívar Echeverría (2009) intenta explicar con su famoso ensayo, en el que afirma que “la modernidad es la característica determinante de un conjunto de comportamientos...” (p. 7) que, como él mismo afirma, intentan sustituir los comportamientos tradicionales de una sociedad. De esta manera, Echeverría continúa:

Tomados así, como un conjunto en el que todos ellos se complementan y fortalecen entre sí, ya de entrada estos fenómenos modernos presentan su modernidad como una tendencia civilizatoria dotada de un nuevo principio unitario de coherencia o estructuración para la vida social civilizada y para el mundo correspondiente a esa vida; de una nueva “lógica” que se encontraría en proceso de sustituir al principio organizador ancestral, y desde la que éste se percibe como obsoleto y se tolera como “tradicional” (2009, p. 8).

Coincidente con esta explicación se puede tomar cómo Sigmund Freud explica la modernidad y lo analiza Bauman (1997) cuando afirmaba que la modernidad es una cuestión de belleza, limpieza y orden, pero desde una visión unificadora que obligue al ser humano a que adopte, bajo esta premisa, comportamientos únicos que ponen en cuestión a los tradicionales. Echeverría amplía su explicación con una descripción de las características de la modernidad en tres puntos principales: la técnica científica, la secularización de lo político y el individualismo, temas que abordarán más adelante.

Por otro lado, Echeverría (2009) afirma que la modernidad está ligada al proceso de mestizaje, en lo que coincide con Cristian Fernández Cox (1991), es decir, que las primeras manifestaciones modernistas se producen posterior a la Conquista, cuando Latinoamérica sufre la imposición cultural por parte de los países europeos, principalmente de España. Tiene sentido esta afirmación ya que, en principio, los pueblos indígenas americanos fueron sometidos a un proceso de unificación que abarcó todos los niveles de estructura social, política y económica, sin considerar las condiciones existentes. En su libro *América Latina en su arquitectura*, Roberto Segre (1975) cita a Fernando Chueca, afirmando que la arquitectura es uno de los tres grandes legados que se heredó de España en el proceso de la colonia. De todas maneras, es importante entender que no todo lo producido desde la época de la Conquista debe ser entendido como expresión moderna. Al menos, no en el caso de la arquitectura. La afirmación de Echeverría y Fernández Cox se refiere al proceso mismo de modernidad como estructura de pensamiento, mas no como expresión modernista.

El pensamiento moderno, por tanto, podría dividirse en tres etapas, tomando como principio los sucesos desde el Renacimiento (Treviño Moreno, 2000), dentro de los cuales, en Latinoamérica, están marcados por la Conquista, como lo afirman Echeverría y Fernández

Cox. La primera etapa empieza con el rompimiento del pensamiento medieval, marcando grandes cambios sobre todo en lo humanístico con la introducción de los textos de la cultura griega y latina. Dentro de esta primera etapa, de más de un siglo de duración, se deben mencionar los cambios políticos producidos por las propuestas reformistas de Lutero que marcan el inicio de la independencia, al menos en Europa, de la hegemonía del catolicismo. Tal vez el impacto más importante del pensamiento fue en lo científico, aunque demoró en materializarse, pero se cambia el modelo puramente metafísico dando paso a un mundo regido por la química-física-biología. Y en lo cultural, la etapa de la Conquista y colonización de otros continentes por parte de las monarquías europeas marca la consolidación de estos Estados monárquicos de la mano de la explotación de las materias primas de los territorios conquistados.

En la segunda etapa se consolida el pensamiento racional de la mano de los postulados de René Descartes (1586-1650) y otros filósofos, y surge como lo que conocemos como la Ilustración. En este surgimiento se profundiza el método científico que dio paso al aporte de otros grandes pensadores como Spinoza o Leibniz, y llegando a su punto más alto un siglo después con los aportes al conocimiento de Isaac Newton. Sin embargo, es con Kant que el pensamiento empírico y el racional encuentran un punto de encuentro, unificando el pensamiento occidental de modo tal que, a partir de este punto, se podría decir que se ha consolidado una nueva cultura de la modernidad (Treviño Moreno, 2000). En lo político se consolidó el Estado monárquico absoluto del matrimonio nacido entre la aristocracia y la Iglesia, hecho que se profundizó en los territorios conquistados, especialmente en América. De todas maneras, este desarrollo de conocimiento racional se extiende por todos los territorios dando paso, por un lado, a la extensión del conocimiento en todos sus niveles y que será la base de construcción

de la etapa industrial, y por otro, a la secularización de la sociedad, poniendo como centro del pensamiento a la razón por sobre la fe (Treviño Moreno, 2000), que fue la base del pensamiento utópico propio de la Ilustración.

La tercera etapa está marcada por varios hechos que marcaron el nacimiento del Estado moderno con fundamento en los pensamientos de Hegel o Marx, posteriormente, y que dieron paso a las grandes revoluciones sociales, particularmente la francesa, que marca el inicio del fin de las monarquías y la separación de la Iglesia de los Estados. Aun cuando varias monarquías europeas se restablecieron durante todo el siglo XIX, la base de pensamiento en la que se asentaban estaba ya desgastada y terminaron de extinguirse hacia la Primera Guerra Mundial con la Revolución bolchevique. Es así como el aparato industrial europeo, alimentado por la explotación de recursos primarios de los territorios conquistados, consolida el modelo del capital y de poder burgués a lo largo de todo el siglo XIX y que provocó el crecimiento de las grandes urbes. Grandes urbes que nacieron precisamente en el cambio de modelo de intercambio entre el campo y la urbe, y que llevó al surgimiento del establecimiento de nuevas necesidades sociales y de infraestructura, que es en donde nace la ciudad industrial (Aymonino, 1972). Se establece de esta manera el pensamiento de progreso dentro de la maquinaria social, soportada principalmente en la ciencia y la tecnología (Treviño Moreno, 2000).

Ya en términos propios de expresión moderna, David Harvey (1990) hace un análisis de la modernidad partiendo de cómo Charles Baudelaire lo definió ya en 1863: “la modernidad es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno y lo inmutable” (p. 25). Para Harvey, el concepto de la destrucción creadora es fundamental para el entendimiento de la modernidad, desde los principios de Nietzsche a los desarrollados por Schumpeter,

en donde la figura del capital como motor de los hechos económicos y sociales es la base fundamental de la producción cultural.

Por lo tanto, es importante tener en cuenta que el modernismo que apareció antes de la Primera Guerra Mundial fue más una reacción a las nuevas condiciones de producción (la máquina, la fábrica, la urbanización), circulación (los nuevos sistemas de transporte y comunicaciones) y consumo (el auge de los mercados masivos, la publicidad y la moda masiva) que un pionero en la producción de esos cambios (Harvey, 1990, p. 39).

De esta manera se identifica a la urbanización (y por consiguiente a todos sus componentes, entre ellos los objetos arquitectónicos) como una de las manifestaciones de la modernidad en respuesta a los nuevos modos de producción¹ (Aymonino, 1972), resulta imprescindible identificar cuándo estos cambios se produjeron en el país como premisa de la modernización de la ciudad y, por tanto, identificar las primeras manifestaciones modernas. Está claro que estas influencias y transferencias se produjeron siempre de manera tardía en nuestro país, siempre en respuesta natural a la velocidad en que la información, la tecnología y el conocimiento mismo llegaron al Ecuador.

Resulta pertinente hacer una breve revisión de la situación de la arquitectura en la ciudad de Quito en el siglo xx con reflexiones que permitan establecer, por un lado, cuál es el enfoque y el interés de este estudio, y, por el otro, desarrollar un marco referencial dentro

¹ En su libro *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna* (1972), C. Aymonino hace un análisis de la ciudad industrial y establece como una de las principales razones la disolución de las antiguas relaciones económicas de propiedad de uso del suelo, provocada principalmente por la influencia de la industria en el campo más que en la urbe, sobre todo por la modernización de las actividades agrícolas. Si bien este efecto no fue el mismo en todos los países, sí provocó nuevos intercambios comerciales en todos y en todas las urbes.

de un contexto básico del estado actual de la situación de la arquitectura en la ciudad.

El proceso de colonización y conquista española provocó en toda Latinoamérica el inicio de una nueva interpretación y adaptación de todas las manifestaciones culturales, tanto de las tradiciones originarias de América como de las introducidas por los conquistadores españoles. Este proceso de sincretismo se hizo evidente desde las primeras construcciones coloniales y tiene expresiones propias en cada una de las regiones. En el caso del Ecuador, se encuentran muchos elementos y símbolos tradicionales en las construcciones desde la época de la colonia.

Con el paso del tiempo, la expresión y particularidades morfológicas y funcionales fueron modificándose con base en la evolución y las cambiantes necesidades socioeconómicas de la sociedad ecuatoriana, propias de la historia. Asimismo, siempre la arquitectura en el Ecuador ha recibido influencias externas motivo de los movimientos y teorías propias de la práctica, que, aun de forma tardía, siempre trascendieron en la historia misma de la arquitectura ecuatoriana

Cuando Zygmunt Bauman (1997) revisa a Freud, define una de las características de la posmodernidad con la aceptación del ser humano de renunciar a la seguridad que la modernidad ofrece, con el fin de ganar más libertad que el proyecto moderno arrebató a la civilización en la búsqueda de uniformidad y limpieza. Pero esa búsqueda de uniformidad universal se construyó sobre una promesa ilusoria e inacabada que alcanzó a los niveles más profundos de la sociedad (Echeverría, 1995; Habermas, 1997) y se rebeló contra sí misma.

Dicha visión inacabada, que Habermas afirma, tiene una base profunda en la manera en la que la modernidad misma se expresa a través de lo que Lyotard (1986) llama los metarrelatos que la marcaron:

Emancipación progresiva de la razón y de la libertad, emancipación progresiva o catastrófica del trabajo (fuente de valor alineado en el capitalismo), enriquecimiento de toda la humanidad a través del progreso de la tecnociencia capitalista, e incluso, si se cuenta al cristianismo dentro de la modernidad (opuesto, por tanto, al clasicismo antiguo), salvación de las creaturas por medio de la conservación de las almas vía del relato crítico del amor mártir (p. 29).

Lyotard, además, explica que el concepto de relato, tal como lo categoriza, no es un mito en sí derivado del concepto de fábula que, aunque igualmente pretende legitimar a las instituciones, no es un acto de legitimar una idea original como lo hacen las fábulas cristianas, sino más bien en el sentido de una idea a realizar, lo cual fundamenta la idea de Habermas del pensamiento moderno del proyecto. A su vez, Harvey (1990) correlaciona la actitud moderna a la definición de modernidad de Baudelaire con respecto a lo veloz, lo efímero y lo contingente, como categorías en las que se enmarcaría la modernidad.

Marshall Berman (1988) acusaba a la modernidad como aquella que “amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos” (p. 1). Modernidad que atraviesa toda cultura, toda etnia, de cualquier clase o nacionalidad, o religión e ideología. Describe a la modernidad como aquella forma de pensamiento que, de alguna manera, une a la humanidad. Es en el pensamiento posmoderno en donde, precisamente, el ser humano ha encontrado una forma de resistencia y salida a aquella destrucción anunciada por Berman.

Latinoamérica tuvo su forma particular de desarrollar la modernidad en la que los límites hacia la posmodernidad son, posiblemente, más difusos en su expresión pero tal vez más claros desde lo político. Farías (2000) cita a Luis Brito y explica lo siguiente:

...racionalidad, universalidad y progreso son puestos al servicio irracional, particular y retrógrado de intereses clasistas e imperiales. Los viejos metarrelatos (cultura tradicional, nacionalismo) son recuperados para beneficio del poder trasnacional que los niega. Como sucede en los países desarrollados, contraculturas domesticadas son utilizadas para consolidar el poder contra el cual se sublevaron. De ellas sólo queda lo accidental, lo externo: la señal, y no el signo. El populismo, y no lo popular (p. 168).

Así, explica el fenómeno posmoderno de Latinoamérica como un fenómeno de dominación imperial que aportó a la región múltiples rasgos, científicos y tecnológicos, propios de la modernidad, pero que rechazaron definitivamente la dependencia política y económica. Además, de los marcados estatus discriminatorios y de disgregación total de las estructuras sociales y culturales; la crítica a la modernidad partió reconociendo que los latinoamericanos nunca abandonaron su estructura cultural, que pretendió, y sigue pretendiendo, ser destruida. Al mismo tiempo, acepta Farías que, si bien la estructura moderna no resolvió los problemas sociales y culturales de la región, la crítica posmoderna no ha avanzado más allá dando paso a pensamientos neoliberales como forma de escape y de permanente acomodo del modelo moderno.

De todas maneras, Farías hace una reflexión de la realidad moderna latinoamericana desde la mirada de García Canclini en su libro *Culturas Híbridas* que pretende relacionar las transformaciones y manifestaciones de los ochenta como modernidades diversas o desiguales, complejas. Así, compone el concepto de posmodernidad no como un ejercicio crítico de reemplazo a esta modernidad inacabada y permanente, sino como un modelo que permite explicar las diferencias entre lo culto, lo popular y lo masivo. Aquellos temas que fueron fuer-

temente criticados en América Latina a la pretensión moderna de uniformizar el sistema complejo de culturas y realidades sociales, que son parte de la región.

Así, las mismas razones por las que nació la modernidad son las que provocaron resistencia, de tal manera que podría entenderse como un movimiento antimoderno. Esta reacción alcanzó casi todos los niveles en los que se pueda analizar. Sobre la posmodernidad, David Harvey dice lo siguiente:

Las prácticas estéticas y culturales son especialmente susceptibles a la transformación de la experiencia del espacio y el tiempo, por el hecho de que suponen la construcción de representaciones y artefactos espaciales que surgen del flujo de la experiencia humana (1990, p. 359).

Además, el mismo Harvey desarrolla el tema de la expresión posmoderna en el campo de la arquitectura y el diseño urbano separándolo de las características modernas, como el del despojo de los ornamentos propio de las superficies funcionalistas y del estilo internacional. Con más precisión, lo describe de la siguiente manera: "...el posmodernismo cultiva una concepción del tejido urbano necesariamente fragmentada, un palimpsesto de formas del pasado supuestas unas a otras..." (Harvey, 1990, p. 85).

La posmodernidad no se convierte en un punto de inicio de una nueva era o de pensamiento unificador y universal, cosa que sí sucedió con la modernidad, más bien, puede considerarse como un momento crítico que intentó resolver una crisis identitaria y cultural que provocaba el modernismo que pretendió imponer nuevas formas de pensamiento y comportamiento y, por otro lado, dar una respuesta puntual a un modelo controlador que sometió, económica y políticamente, a una región que se entregó al poder globalizador del capital a lo largo

de los años sesenta y setenta, como fue el caso de América Latina. Es así que una de las manifestaciones fundamentales del pensamiento posmoderno latinoamericano, sin que esto signifique un punto de partida puntual y absoluto, se evidenció en la lucha de todos los países de la región por consolidar modelos políticos que se liberen de la hegemonía económica que estructuraron los regímenes dictatoriales de los años sesenta y setenta.

Finalmente, resultan muy acertadas las aproximaciones a la posmodernidad de Lyotard cuando describe el fin de los metarrelatos y que, a su vez, desnudan o develan lo impresentable de la modernidad, aquella actitud que no quiere regirse a normas establecidas buscando establecer de lo que podría ser:

Un artista, un escritor posmoderno, están en la situación de un filósofo: el texto que escriben, la obra que llevan a cabo, en principio no están gobernados por reglas ya establecidas, y no pueden ser juzgados por medio de un juicio determinante, por la aplicación a este texto, a esta obra, de categorías conocidas. Estas reglas y estas categorías son lo que la obra o el texto investigan. El artista y el escritor trabajan sin reglas para establecer las reglas de aquello que habrá sido hecho. De ahí que la obra y el texto tengan las propiedades del acontecimiento; de ahí también que lleguen demasiado tarde para su autor, o, lo que viene a ser lo mismo, que su puesta en obra comience siempre demasiado pronto. Posmoderno será comprender según la paradoja del futuro anterior (1986, p. 28).

Charles Jenks (1981) declaraba que la arquitectura moderna murió en San Luis, Missouri, Estados Unidos, el 15 de julio de 1972 a las 15h32 con la demolición del infame proyecto de vivienda Pruitt-Igoe. Este hecho tiene mucha importancia en el estudio de la posmodernidad en arquitectura, en concordancia con los cambios espaciotemporales

que afectan a las prácticas estéticas, como lo propone Harvey. Es entonces la arquitectura una de las manifestaciones culturales más visibles del cambio de pensamiento y resistencia a la modernidad (Jameson, 1997). Más aun, podría entenderse como una crítica directa a las expresiones del alto moderno, que es donde la arquitectura moderna se expresa con mayor vigor.

Sin embargo, más allá de las precisiones de Jencks, los esteticismos de Harvey, o las críticas normativas de Lyotard, la posmodernidad plantea un cambio de pensamiento y actitud frente a los rasgos que culturalmente resultaron negativos, que define Lyotard como impresentables, de la modernidad; pero acoge los que, en contraparte, influyeron positivamente o, más bien dicho, los que son irreversibles. Posiblemente, la característica más influyente, y que al mismo tiempo es efímera, contingente e inmutable como lo describió Baudelaire, es la de la técnica científica. Los cambios tecnológicos que ha producido la modernidad, su impacto en el desarrollo de la ciencia, industria, educación, y en sí en el día a día cotidiano y de todos los modos de producción, cambió definitivamente el modo de vida del ser humano y, por tanto, a todas sus manifestaciones culturales.

Para el caso de la arquitectura, el impacto de la técnica científica fue definitivo con el cambio de la técnica constructiva provocada por los nuevos materiales. Entonces, la crítica a la modernidad que hacen los teóricos posmodernos de la arquitectura, tiene relación con los efectos estéticos que el cambio de tecnología produjo en la arquitectura, mas no negar la utilidad de esta en los procesos de concepción o de conceptualización de los objetos arquitectónicos. Sin embargo, una de las críticas más importantes la formuló Robert Venturi (1974) en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, al acusar la visión racional de la modernidad de pasar de la búsqueda de simplificación y unidad, al encuentro del simplismo y hasta el aburrimiento.

Venturi proponía que la arquitectura debe evitar el simplismo al entender el válido proceso de simplificar los procesos que serán siempre complejos, y muchas veces contradictorios e, inclusive, reaccionar contra la banalidad que producía la arquitectura moderna. Al respecto dice lo siguiente:

Primero, el medio de la arquitectura debe ser reexaminado si debe expresarse tanto el campo de acción mayor de nuestra arquitectura como la complejidad de sus objetivos. Las formas simplificadas o superficialmente complejas no funcionarán. En su lugar, debe ser una vez más reconocida y utilizada la variedad inherente a la ambigüedad de la percepción visual (1974, p. 32).

Así, Venturi correlaciona la complejidad de los sistemas arquitectónicos con las relaciones programáticas de estos, que son lo que hacen que sean contradictorios, como él los define, ambiguos, pero intrínsecos, porque, recalca: “el aspecto de complejidad y contradicción que son resultado del medio más que del programa del edificio” (p. 63). De esta manera, el objeto arquitectónico se enriquece de significado más que clarificarlo. Entonces, la propuesta de Venturi con respecto a su crítica arquitectónica a la modernidad tiene un trasfondo más amplio que el simple hecho formal o estético.

Todos los autores coinciden en que definir a la posmodernidad como una reacción a la modernidad y no como una etapa única, no es sí un cambio fundamental de pensamiento o de época, más bien se la entiende como un proceso paralelo dentro de la modernidad que se actualiza y se genera a la par de los cambios que la misma modernidad lo hace.

La historia de la arquitectura ecuatoriana, al igual que en todos los países, se ha visto influenciada por factores externos e internos.

Los factores externos vienen principalmente por tres vías: la situación económica mundial, el desarrollo tecnológico, y las tendencias teóricas o de pensamiento del momento. Las influencias internas son más variadas y más complejas, pero generalmente se las puede identificar con base en la situación sociopolítica del momento de estudio y las etapas de desarrollo económico que definitivamente afectaron en el modo de producción del país. Es importante el análisis de los modos de producción porque la explotación y disponibilidad de materias primas afecta definitiva y constantemente a la producción material y formal de la arquitectura.

Se pueden establecer claramente grandes etapas de influencia en relación directa con los grandes eventos culturales de la humanidad. Es el caso de la introducción de las nuevas tecnologías y materiales, como el acero y el hormigón, que tardíamente ingresaron al país ya en el siglo xx, época en la cual en la nación aún se producían edificios de influencia neoclásica (Benavides Solís, 1995). Con la introducción de las nuevas tecnologías, los cambios morfológicos en la arquitectura se hicieron evidentes y las influencias externas cada vez más se evidenciaban alejándose de las manifestaciones tradicionales o locales.

Para la periodización temporal se analizó la bibliografía regional sobre historia de la arquitectura latinoamericana y contextos similares tales como *América Latina en su arquitectura* de Roberto Segre² (1975), *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina*

² Segre explica cómo las influencias externas del movimiento moderno se relacionan con la realidad existente y el desarrollo de las ciudades en el territorio, el proceso urbano, y cómo este afectó a la arquitectura, tanto en sus significados como en la respuesta a las influencias. Finalmente, analiza las relaciones con la realidad industrial y tecnológica de la ciudad, la arquitectura y el medio ambiente, que provocó en las grandes ciudades latinoamericanas.

moderna de Silvia Arango³ (2012), entre otros. En conclusión, del estudio de dichos textos se puede afirmar que la realidad de los países analizados y sus grandes ciudades no es coincidente con los momentos históricos de la ciudad de Quito, lo que ayuda a explicar la necesidad de una temporización particular para el caso de estudio. Así, una vez realizada la investigación se propone el siguiente estudio temporal:

- Primeras expresiones de la arquitectura moderna de Quito. Modernidad importada
- Modernidad local. Modernidad apropiada
- Expresiones del alto moderno
- Posmodernidad en Quito

Primeras expresiones de la arquitectura moderna de Quito. Modernidad importada

Las décadas de los años treinta e inicios de los cuarenta fueron de gran agitación e inestabilidad política en el Ecuador, producto de la crisis económica de los años veinte que debilitó al modelo agroexportador costeño, sobre todo, por el descalabro de la producción y exportación cacaotera (Ayala Mora, 2008; Salgado, 2016). Debido a ese debilitamiento se provocó una gran migración interna hacia las grandes ciudades, principalmente Quito y Guayaquil, que fueron testigos de la caída del proyecto

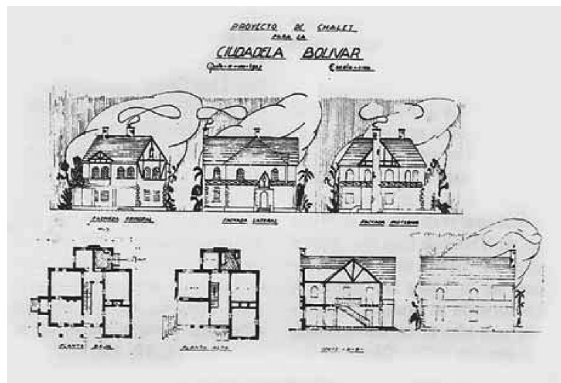
³ Silvia Arango propone seis momentos que cuentan la historia de la modernidad relacionando grandes ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, México, Río de Janeiro, Santiago de Chile, Bogotá, entre otras. Las generaciones propuestas por Arango transcurren cada quince años y son las siguientes: la cientificista (1885-1900), la pragmática (1900-1915), la modernista (1915-1930), la panamericana (1930-1945), la progresista (1945-1960) y la técnica (1960-1975).

liberal que intentó mantener el poder de la mano de la burguesía creada por la revolución y que no tuvo respuestas para la crisis económica producida por la caída de la producción y exportación cacaotera.

El crecimiento de la población urbana de la ciudad de Quito, producto de la nueva dinámica social y económica generada por la llegada del ferrocarril, ejerció presión sobre la ciudad histórica que no tenía la capacidad, ni la infraestructura suficiente, para soportar la cantidad de nuevos pobladores. Esta presión no fue solucionada inmediatamente en favor de las clases populares, más bien, provocó que los sectores pudientes empezaran a reubicarse, aprovechando la creación de los nuevos barrios como la Mariscal, la Magdalena y el barrio América. Benavides Solís lo describe de esta manera:

...la preocupación por la vivienda, sin embargo, no obedeció al hacinamiento de la población, sino a la presión de los sectores sociales altos e incluso medios, interesados en seguir disfrutando, como antaño, de las casas unifamiliares pero modernas (Benavides Solís, 1995, p. 54).

Imagen 1. Vivienda para el barrio La Mariscal ofrecida por la Caja de Pensiones, 1935-1945



Fuente: Ponce (2011, p. 92).

Mientras el país se debatía entre diferentes fuerzas políticas que luchaban por el poder, ya con el apareamiento en escena de Velasco Ibarra, la ciudad luchaba por lograr higienizar los nuevos asentamientos urbanos que se expandían solo con fines comerciales y en beneficio de los antiguos dueños de las haciendas. Es solo hasta el año 1940 que el alcalde Carlos Andrade Marín caracteriza el problema del crecimiento desordenado de la ciudad y empieza un programa de compra de terrenos para futuras expansiones con el fin de controlar la especulación de terrenos y promover obras en beneficio de todos (Achig, 1983).

Imagen 2. Edificio del Banco la Previsora, posteriormente Hotel Humboldt



Este crecimiento agresivo de la ciudad solo evidenció el cambio de implantación de las edificaciones que acogió la morfología de las ciudades jardín europeas, como sucedió en el barrio La Mariscal.

Aun cuando desde 1926 empezó a fabricarse cemento nacional y la utilización de hormigón armado se hizo cada vez más frecuente, esta técnica constructiva no era realmente conocida y se usaba en elementos puntuales como dinteles, algunas columnas⁴ o en escaleras. Los arquitectos de la época, tanto los ecuatorianos como los extranjeros, estaban más familiarizados con la tecnología constructiva de tierra (Benavides Solís, 1995), de tal manera que es en el año 1937 que se empieza a construir el primer edificio con estructura total de hormigón armado de la ciudad, el Banco la Previsora, terminando su construcción en el año 1939, proyecto realizado por la firma Hopkins y Dentz de Estados Unidos (IMAGEN 2) y construido por el ingeniero ecuatoriano Alberto Mena Caamaño. Esta nueva técnica constructiva trajo consigo también un cambio en la morfología arquitectónica, tanto en tamaño y altura, como en la conformación de las aberturas de fachada, cambiando radicalmente el “estilo” con el que se edificaba (Moreira, 1993).

Así, la ciudad crecía principalmente hacia el norte, consolidando el barrio La Mariscal en un barrio residencial, y los nuevos asentamientos adquiridos por el Municipio para crecer planificadamente se centraban en solucionar el problema de las clases económicas más pudientes, tal como lo presentara en su informe el Ing. Eduardo Pólit Moreno, entonces concejal de la ciudad y presidente de la Comisión de Obras: “que para la venta no estarían al alcance de bajas y medianas fortunas, creando la posibilidad de crear barriadas modestas. En otros sectores

⁴ Una de las primeras construcciones de la ciudad de Quito en usar elementos de hormigón fue el Palacio de la Exposición Nacional de 1909, que se construyó con columnas de hormigón armado para sostener la cúpula que posteriormente se derrumbaría (Luzuriaga, 1993).

de la ciudad” (Achig, 1983, p. 57). Entre 1928 y 1940 se construyeron tres mil ciento cuarenta y seis casas que, por las condiciones de crecimiento de la ciudad, no contaban con los servicios básicos necesarios (Benavides Solís, 1995), de tal manera que la presión por la realización de un plan regulador para la ciudad era evidente.

En el año 1932 las autoridades de la Universidad Central del Ecuador resolvieron la creación de una Escuela de Arquitectura, sin embargo, esta tardó en establecerse. En el año 1940 visitó el Ecuador el arquitecto Armando Costa y Lara, decano de la Facultad de Arquitectura de Montevideo, quien realizó varias disertaciones, una de ellas para el Concejo Municipal, en la que se resuelve la necesidad de contratar un profesional extranjero para la realización de la planificación de la ciudad (Benavides Solís, 1995; Maldonado, 1993). En el año 1941 llega al Ecuador el arquitecto uruguayo Guillermo Jones Odriozola, quien realizaba un extenso viaje de estudios por Sudamérica. Tal como él mismo lo cuenta, en la entrevista realizada por Walter Domingo Díaz,⁵ su contratación fue una suerte de varios aspectos circunstanciales. Así, el 19 de enero de 1942, bajo la administración municipal de Humberto Albornoz, se contrata el plan regulador de la ciudad (Achig, 1983). El plan se estructuró en cuatro zonas:

- a. La zona fabril del sur.
- b. La zona mixta de la ciudad vieja en el Centro Histórico.
- c. La zona mixta central entre la Alameda y el Ejido.
- d. La zona residencial del norte, desde el Ejido hacia el norte.

⁵ Dicha entrevista fue publicada en la *Revista Trama* No. 56, en la que J. Odriozola cuenta cómo se realizó el plan regulador de Quito, tanto desde la mirada cronológica como la de los conceptos usados para su realización, sus colaboradores y, finalmente, una revisión realizada por él mismo décadas después de su ejecución.

Por problemas de salud, Odriozola debe viajar a Estados Unidos y se asocia con Gilberto Gatto Sobral, también uruguayo, para la culminación y presentación del proyecto final del plan para Quito. Aprovechando la presencia de Odriozola y Gatto Sobral, las autoridades de la Universidad Central proceden a la formación de la Escuela de Arquitectura, que había identificado su necesidad en las investigaciones de Gabriel Navarro y las disertaciones académicas realizadas por Armando Acosta sobre la importancia del urbanismo y el arte, y la enseñanza de la arquitectura. En 1946 empieza a funcionar la Escuela como un anexo a la Facultad de Ingeniería bajo el pensum de estudios propuesto por Gatto Sobral (Benavides Solís, 1995; Maldonado, 1993).

El primer programa de estudios aprobado por el Consejo Universitario evidenciaba claras influencias del programa de la escuela de Montevideo, que a su vez se había organizado bajo el esquema de la Escuela de Bellas Artes de París y que “privilegiaba el diseño, la experiencia estética, el dominio de las categorías formales comprometidas con la industria⁶ (Benavides Solís, 1995, p. 69). Para esa época ya se había planteado el esquema educativo de la arquitectura bajo los postulados de la Bauhaus, razón por la cual Benavides acierta al afirmar que el pensum relacionaba la enseñanza de la disciplina con la industria. En el año 1944 había dejado el poder Carlos Arroyo del Río, quien enfrentó varios retos en su gobierno, por un lado, el conflicto bélico

⁶ Según lo detalla Benavides Solís, este era el primer programa de estudios de la Facultad de Arquitectura:

Primer año: Matemáticas, Estática gráfica, Teoría de la Arquitectura, Acuarela, Croquis, Modelado.

Segundo año: Mecánica aplicada, Ensayo de materiales, Construcción, Topografía, Teoría de la arquitectura, Proyectos, Composición decorativa I.

Tercer año: Mecánica, Construcción, Higiene e instalaciones, Historia del arte, Composición decorativa II, Proyectos.

Cuarto año: Mecánica, Práctica profesional, Urbanismo, Arquitectura legal, Historia del arte.

Quito año: Urbanismo, Teoría y filosofía del arte, Economía política y sociología, Proyectos, Composición y decoración III.

con el Perú, con su consecuente firma del tratado de Río de Janeiro en 1941, y la crisis mundial producto de la Segunda Guerra Mundial. Como lo describe Ayala Mora:

Después de la derrota, el gobierno de Arroyo acentuó su carácter represivo, tornándose una estéril dictadura constitucional que no quiso ni supo aprovechar la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial para promover el desarrollo industrial y el crecimiento económico, como otros regímenes de América Latina (2008, p. 35).

El modelo económico del Ecuador siguió basado en la agroexportación, principalmente de cacao y seguía con una marcada inestabilidad política y la creciente institucionalización del Estado. En 1942 se creó la Sociedad de Arquitectos del Ecuador; en 1945, la Confederación de Trabajadores del Ecuador, y la Casa de la Cultura, entre otros.

Desde la misma declaración del CIAM de 1928 se identificaba la estrecha relación de la producción económica con la arquitectura en algunos de sus numerales: “4. Las consecuencias de la producción económicamente eficaz son la racionalización y la estandarización. Estas tienen una influencia decisiva sobre el trabajo de la arquitectura actual (Frampton, 2012, p. 273). Por tanto, la búsqueda propia de la arquitectura moderna es la de la racionalización, que se transformó como tal en un uso funcional de sus elementos estructurantes y conformantes. La respuesta natural a la racionalización y estandarización constructiva tuvo una respuesta no solo dimensional sino también espacial, por tanto funcional, relacionada directamente con el modo racionalizado de producción y la industrialización de la economía. Habermas (1997) concuerda con esta visión al describir los desafíos que enfrentó la arquitectura moderna como el primer y único estilo unificador desde la época del clasicismo, mediante el uso de las nuevas

técnicas constructivas y materiales, tales como el hormigón, el acero y el vidrio (Benavides Solís, 1995).

Como lo afirma Benavides, el desarrollo de la arquitectura de Quito entre guerras y durante la Segunda Guerra Mundial se encontraba en un punto de crisis por la falta de respuestas ante el nuevo orden mundial, debido a las nuevas economías industrializadas y las nuevas técnicas constructivas que se introdujeron en el todo el orbe. Quienes ejercían la profesión en la ciudad de Quito eran principalmente extranjeros que llegaron en una etapa anterior y de una escuela clásica, tales como Antonio Russo, Pedro Brüning, Lorenzo y Francisco Durini, Giacomo Radiconcini, entre otros. Así, los llamados arquitectos discípulos de Radiconcini⁷ eran, propiamente, decoradores y dibujantes (Benavides Solís, 1995; del Pino, 1993; Maldonado, 1993). Por tanto, el conocimiento de las teorías modernas de la arquitectura no estaba presente en la escena de la ciudad ni en la enseñanza de esta.

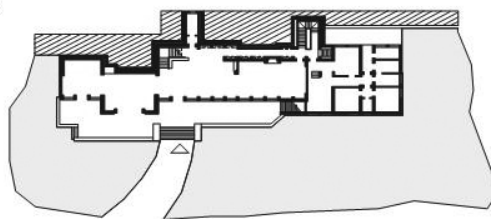
Debido a la masiva migración europea producto del conflicto mundial, arriban al Ecuador varios arquitectos europeos, quienes empiezan a trabajar en Quito. Con educación formal en arquitectura de escuelas europeas en las que ya estudiaban los principios de la modernidad, personajes como Karl Kohn, Oscar Etwanick, Otto Glas, Max Ehrensberger, Giovanni Rotta,⁸ entre otros, y, junto a Jones Odriozola y Gilberto Gatto Sobral, empiezan a construirse edificaciones propiamente modernas en la ciudad. Benavides Solís hace un recuento de la predominancia

⁷ Giacommo Radiconcini era parte del curso de Arquitectura que se dictaba en la Escuela de Bellas Artes que tenía por fin enseñar sobre dibujo y decoración (Maldonado, 1993).

⁸ Giovanni Rotta, además, formó parte de la planta docente de la Escuela de Arquitectura durante la dirección de Gatto Sobral, a quienes se les renueva el contrato de profesores de la Universidad como consta en las actas del Honorable Consejo Universitario con fecha de 8 de febrero de 1949.

de arquitectos extranjeros que trabajaron y ejercieron en la ciudad entre los años 1945 a 1955.

Imagen 3. Planta Casa Tous, J. Odriozola, 1949



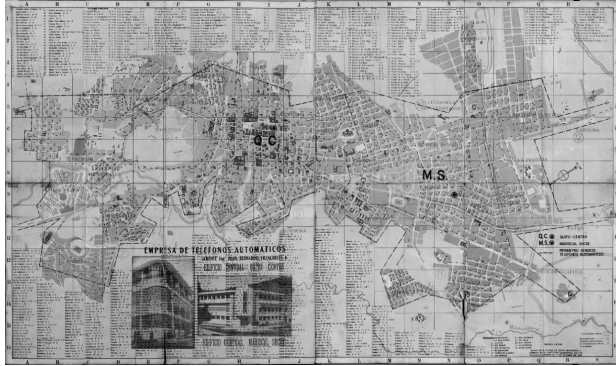
Fuente: Ortiz (2004, p. 240).

La morfología de los objetos arquitectónicos cambió radicalmente, tanto en su concepción estructural, como material, formal y, finalmente, funcional. A partir de finales de los años 40 se edifican las primeras manifestaciones propiamente modernas en la ciudad, como la casa Tous, diseñada por Jones Odriozola en 1949. El proyecto introduce cambios significativos a la morfología tradicional de las viviendas clásicas apoyada en las nuevas técnicas constructivas. La planta baja se libera ampliamente en espacios más grandes y libres de paramentos y columnas.

Más allá de la arquitectura de residencias unifamiliares, en las que predominaba aún la arquitectura de principios clásicos y figuras destacadas como la Alfonso Calderón Moreno (Moreira & Álvarez, 2004), quien construía en la ciudad muchos de los edificios más importantes de la ciudad, como la Casa de la Cultura (1947) y el edificio del Cuerpo de Bomberos; es importante señalar la figura del quiteño Leonardo Arcos Córdova, que, como Moreira y Álvarez lo describen, aporta con una visión más bien de influencia Art Decó que se alejaba totalmente del neoclásico quiteño predominante de Calderón Moreno.

Evidencia de esto se puede encontrar en varias de sus obras y principalmente en la casa Pérez Pallares⁹ del año 1934.

Imagen 4. Mapa de Quito, 1949



Fuente: I. Municipio de Quito (2017), <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico>

El impacto del plan regulador de Odriozola se evidenció rápidamente en la ciudad, sobre todo en puntos clave, como se puede ver en el mapa de la ciudad de 1949, en el que aparece la ciudadela universitaria, el barrio La Villaflores al sur de la ciudad, y la proyección del parque La Carolina.

Finalmente, el desarrollo de la arquitectura moderna en la ciudad se consolida con la llegada de Sixto Durán Ballén (1921-2016), quien estudió arquitectura en la Universidad de Columbia, Nueva York, Estados Unidos. El 15 de noviembre de 1949, el Honorable Consejo Universitario¹⁰ de la Universidad Central del Ecuador lo nombra profesor principal por decisión unánime para dictar la clase de materiales, donde

⁹ Actualmente en esta edificación funciona el Colegio de Abogados de Pichincha

¹⁰ Dicho nombramiento consta en el libro de actas del H. Consejo Universitario que reposa en el Archivo General de la Universidad Central.

introduce el conocimiento de la construcción con hormigones. Posteriormente se hace cargo de la dirección de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central en el año 1951 (Benavides Solís, 1995). Durán Ballén se propone consolidar el proyecto educativo de elevar a nivel de Facultad a la Escuela y separarla de la Facultad de Ingeniería.¹¹ A partir de 1948, en la presidencia de Galo Plaza Lasso, empieza una nueva etapa de estabilidad política y económica en el país, coincidente con el nuevo orden mundial de posguerra que trajo consigo la hegemonía de Estados Unidos. Asimismo, la base agroproductiva del país empieza su diversificación gracias al crecimiento de la exportación de banano (Ayala Mora, 2008). Esta estabilidad económica fue fundamental para el desarrollo económico del país y, por tanto, facilitó que tanto los emigrantes europeos, como los profesionales ecuatorianos que estudiaron en el extranjero y los nuevos graduados arquitectos, pudieran desarrollar la profesión durante los años cincuenta.

Si bien los resultados que la Escuela de Arquitectura produjo a través de sus primeros graduados se verán a finales de la década, resulta importante señalar el aporte de Jaime Dávalos, quien también llegó de Columbia a ejercer la profesión y a sumarse a la planta docente a mediados de los años cincuenta (Benavides Solís, 1995). Según las actas del H. Consejo Universitario, Dávalos es incorporado a la Universidad Central como asesor de construcciones de la Ciudad Universitaria el 13 de mayo de 1958, y su trabajo posterior le llevó a ser incorporado a la planta docente de la Escuela de Arquitectura.

Sin embargo, el desarrollo de la arquitectura moderna en estos primeros años, desde la fundación de la Escuela de Arquitectura, tuvo como principales representantes, en su mayoría, a arquitectos euro-

¹¹ La Facultad de Arquitectura nace finalmente en el año 1959, pero el proyecto e impulso nació de la visión y aporte de Sixto Durán Ballén (Benavides Solís, *Arquitectura del siglo xx en Quito*, 1995),

peos tales como Giovanni Rotta, Karl Kohn, Oscar Etwanick, Otto Glass y Max Ehrensberger, y los uruguayos Jones Odriozola, quien se encarga del Plan Quito, y Gilberto Gatto Sobral (Moreira & Álvarez, 2004), quien además sería el director de la Escuela de Arquitectura entre los años 1946 y 1951 (Urbanismo, 1997).

Modernidad local. Modernidad apropiada

Se identifica este tercer periodo como una etapa de transición entre los principios de la modernidad importada, introducida por los arquitectos que migraron a la ciudad, y la expresión propia de la modernidad local que se verá más adelante. Además, los conocimientos y la técnica moderna también se instalaron en la academia, es precisamente el resultado de esta influencia lo que se analiza en este periodo que empieza a manifestar expresiones propias.

En el IV Congreso de Arquitectura Latinoamericana en Tlaxcala, México, de 1989, Cristian Fernández Cox y Marina Waismann (1991) coinciden en una aproximación y definición de apropiación para explicar las manifestaciones propias y locales de la modernidad latinoamericana, reconociendo los valores locales y particulares de cada realidad localizada. Se acoge esta definición para el desarrollo etapa que recoge a las expresiones producto de autores que son formados enteramente, y por vez primera, en la recién formada Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del Ecuador. Finalmente, los profesionales de la ciudad recurren a la búsqueda de soluciones propias, con tecnología y mano de obra local, y se centran en problemáticas nacionales dejando de lado, brevemente, las influencias externas.

Enrique Ayala Mora hace un breve resumen de esta etapa histórica del país, narrando sobre el modo de vida de la sociedad ecuatoriana:

En la primera mitad del siglo xx también la sociedad y la vida cotidiana experimentaron sensibles transformaciones. Ciertos elementos de modernidad permearon las rígidas normas tradicionales. El cine, las vistas como se lo llamó al principio, se popularizó muy pronto. Los automotores fueron llegando a las ciudades. Los teléfonos eran utilizados cada vez por más gente. En los cambios, tuvieron mucha influencia los medios de comunicación. Los periódicos regularizaron su publicación y desde las primeras décadas circularon diarios en varias ciudades del país. Hasta mediados de siglo, ya la radiodifusión cubría las urbes. Por estas vías la influencia cultural foránea y la dependencia adquirieron nuevas dimensiones (2008, p. 36).

Durante este periodo se producen innumerables manifestaciones culturales locales que irrumpen las expresiones románticas, llevándolas hacia la modernidad de la mano de artistas que, a través de varios movimientos, destacaron y trascendieron en la historia local, sobre todo en la pintura. Estas manifestaciones tienen un antecedente sólido en la generación decapitada¹² de los años veinte, la expresión pictórica tuvo un impacto relevante en la sociedad con autores como Víctor Mideros, Osvaldo Guayasamín y Eduardo Kingman, que trascendieron con sus obras en el ámbito regional e, incluso, llevaron a una época muy fuerte de relación entre el arte y la arquitectura. Es así que en el año de 1944, el entonces presidente Velasco Ibarra crea la Casa de la Cultura con la pretensión de reivindicar el sentido nacional en respuesta a la derrota sufrida en el conflicto armado de 1941 con el Perú (Ecuadoriana, 2019).

La influencia de Durán Ballén y Jaime Dávalos en la formación académica provoca la separación definitiva de la Escuela de Arquitec-

¹² Se conoce como la Generación de los Decapitados a Medardo Ángel Silva, Arturo Borja, Ernesto Noboa Caamaño, Humberto Fierro, quienes en la década de 1920 se suicidaron dejando un gran legado de poemas considerados modernos por la historia ecuatoriana.

tura de la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas, resultando en la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

Finalmente, después la creación de la Escuela y la dirección de Gatto Sobral, durante cinco años, entre 1946 y 1951, Sixto Durán asume la dirección de la escuela de 1951 hasta 1956; posteriormente, cedió el mando a Jaime Dávalos, de 1956 a 1959 (Urbanismo, 1997). El 6 de octubre de 1959, como reza en el acta que reposa en los libros del Honorable Consejo Universitario, se acepta que la Escuela de Arquitectura y Urbanismo ha alcanzado la madurez suficiente para ser elevada a categoría de Facultad. De esta manera, se ratifica el inicio de sus funciones el 1 de octubre de 1959, firmado por el decano encargado del rector, el Dr. Manuel Agustín Aguirre. Posteriormente, y una vez creada la junta de profesores, en la nueva facultad se posesiona como el primer decano de Facultad al Arq. Jaime Dávalos, el 27 de octubre de 1959, tal como consta en las actas del H. Consejo Universitario.

Inmediatamente, empieza la revisión del plan académico vigente de la Escuela y se presenta el 24 de noviembre del mismo año. Esta primera reforma al plan académico es finalmente aprobada el 19 de diciembre de 1959.¹³ Así, se da un giro definitivo de la visión de la enseñanza de la arquitectura ligada a las Bellas Artes, suprimiendo algunas materias como Composición, que pasa a fundirse con Teoría de la Arquitectura, e Historia del Arte, que pasa a especializarse como Historia de la Arquitectura. Asimismo, se hace aumentar la carga horaria de Construcciones¹⁴ y se hace hincapié en la visión objetual del ob-

¹³ Esta información consta en el Archivo General de la Universidad Central pero por políticas internas de la Universidad no se pueden registrar fotográficamente las actas, por tanto, la referencia solo puede ser anotada, mas no correctamente referenciada.

¹⁴ Sixto Durán Ballén es el principal impulsor de estas reformas. Ingresó a la planta académica como profesor de construcciones, especializando la cátedra en el uso de hormigones, de tal manera que propuso reforzar este conocimiento con mayor carga horaria.

jeto arquitectónico, se introduce la materia de Escultura en reemplazo de Modelado.

El país vivía una época de estabilidad y bonanza económica de la mano de la exportación de banano que dinamizó el comercio nacional y promovió el fortalecimiento de varias instituciones y partidos políticos. Además, esta estabilidad impulsó gobiernos que lograron un crecimiento económico, tales como los de Camilo Ponce Enríquez y Galo Plaza Lasso, quienes llevaron a un nuevo proceso de modernización del Estado. Ayala Mora lo describe de la siguiente manera:

La producción y exportación de un nuevo producto tropical, el banano, dio a la economía ecuatoriana una posibilidad de expansión que se reflejó no solo en la dinamización del comercio internacional, sino también en la apertura de nuevas fronteras agrícolas, el ascenso de grupos medios vinculados a la producción y comercialización bananeras, así como al servicio público y el comercio. El crecimiento robusteció a los sectores vinculados al auge bananero y llegó también a otros ámbitos, inclusive a sectores de trabajadores que vieron elevarse sus ingresos. Para muchos, el país por fin había hallado la vía del desarrollo (2008, p. 35).

Impulsado por este auge, en el año 1954 la ciudad de Quito fue designada sede de la XI Conferencia Interamericana a realizarse en 1959, conferencia que venía realizándose periódicamente desde 1889 y que principalmente trataba sobre los intereses y problemáticas comunes de los países de América, en temas económicos, técnicos, culturales, militares, etc. Se creó la Oficina de Construcciones de la XI Conferencia en dependencia del Ministerio de Obras Públicas. Se planificaron varios edificios de infraestructura que darían soporte a la conferencia, tales como el Palacio Legislativo, el Edificio de la Cancillería, la Terminal

Aérea de Quito, un Hotel para Quito,¹⁵ el Palacio Municipal de Quito, un Hotel para el Lago San Pablo,¹⁶ y subvención para otras obras de infraestructura requeridas por el Municipio de la Ciudad (Monard, 2015).

En este momento el presidente de la República era Camilo Ponce Enríquez, y Sixto Durán Ballén era el ministro de Obras Públicas. Se designó como director de la Oficina de Construcciones de la XI Conferencia al arquitecto Alfredo León Cevallos. Sobre la relación e influencia de Sixto Durán y Alfredo León, Shayarina Monard describe lo siguiente:

El arquitecto León regresó a Ecuador junto con su esposa, la arquitecta Ethel Arias (Uruguaya), al completar sus estudios de postgrado en la Escuela de Arquitectura de Montevideo, en 1953 y se reincorporó a Arquin (Arquitectos e Ingenieros Asociados), compañía constructora formada por el Arquitecto Sixto Durán Ballén y los ingenieros Luis Pérez Arteta, Oswaldo Arroyo Páez y José María Andrade Alvear. Arquin desde 1948 se dedicó a urbanizar zonas periféricas al norte de la ciudad y al diseño y construcción de vivienda unifamiliar, edificios de oficinas y equipamiento de Salud. A esta empresa se integraron varios alumnos de la Escuela de Arquitectura, de la que Durán Ballén era profesor de proyectos y Director, entre ellos Alfredo León, Milton Barragán Dumet, Oswaldo de la Torre Villacreces, y otros estudiantes de arquitectura e ingeniería. Este contingente humano se integró a trabajar en la Oficina de Construcciones, bajo la guía de Alfredo León (p. 48).

¹⁵ El financiamiento y promoción del Hotel Quito nació como un proyecto en beneficio de los pensionistas de la Caja del Seguro y por esa misma causa pasó a ser prioritario y promovido por la Oficina de Construcciones de la XI Conferencia.

¹⁶ San Pablo está ubicado aproximadamente a 120 kilómetros de la ciudad, pero por su situación geográfica se volvió otra prioridad para promover el turismo a fin de aprovechar la conferencia.

Producto de esta relación, se construyeron varias de estas obras emblemáticas. El Palacio Legislativo realizado por el mismo Alfredo León, el Ministerio de Relaciones Exteriores por Milton Barragán, y el proyecto del Palacio Presidencial de Ethel Arias.¹⁷ Para la realización del Hotel Quito se contrató al arquitecto estadounidense Charles F. McKirahan Sr., que era parte de un paquete de financiación para la construcción del hotel, que estuvo a cargo de Oswaldo de la Torre, quien también fue parte de ARQUIN (Monard, 2015). El único edificio que fue realizado bajo la modalidad de concurso fue el del Palacio Municipal, proyecto que fue adjudicado a Oswaldo Muñoz Mariño.¹⁸ La particularidad en la ejecución de todas estas construcciones, como lo señala Monard (2015), es que todos los contratistas fueron nacionales, pero la mayoría de los materiales, incluyendo los necesarios para la ejecución de la obra civil, de ingeniería, de instalaciones, e inclusive los de revestimiento y otros acabados, fueron importados.

Imagen 5. Mapa de Quito, 1960



Fuente: I. Municipio de Quito (2017), <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico>

¹⁷ Ethel Arias fue esposa de Alfredo León.

¹⁸ La propuesta de Oswaldo Muñoz Mariño contemplaba una torre vidriada de oficinas de dieciséis pisos. Posteriormente, la propuesta fue desechada y se escogió el diseño realizado por Diego Banderas y Juan Espinoza, que se construyó en el año 1978, edificio que funciona hasta el día de hoy.

La XI Conferencia no se realizó, sin embargo, el impulso económico de las obras realizadas en la ciudad se puede evidenciar en el mapa de Quito de 1960, donde se ve el crecimiento de la ciudad hacia el norte, cumpliendo lo planificado por el cabildo en los años cuarenta, que adquirió las antiguas haciendas para urbanizarlas y venderlas. Se pueden apreciar las diagonales viales del plan regulador de Odriozola, así como el parque La Carolina, o barrios como el Quito Tenis. Asimismo, aparece ya en el plano de la ciudad la Terminal Aérea internacional y llega a integrarse inclusive el pueblo de Cotacollao al norte. Además, empieza a materializarse la segregación espacial, tal como se planificó por Odriozola, que dejó en segundo plano el desarrollo urbano del sur de la ciudad que, como se ve en el plano, empieza a trascender los límites más allá del barrio La Magdalena.

En el año 1962 se realiza la primera conferencia de Facultades de Arquitectura del país, con la participación de las tres existentes de las siguientes universidades: la Universidad Central de Quito, la Universidad de Guayaquil y la Universidad de Cuenca. En este congreso se expone el primer plan académico unificado de las facultades que pone en evidencia la predominancia de las materias técnicas por encima de las proyectuales, de esta manera, se exponen cuatro ejes formativos, que son: Proyectos con 50 horas de carga horaria, Técnicas con 57 horas de carga horaria, Artísticas con 21 horas de carga horaria, y Humanísticas con apenas ocho horas de carga horaria.

Asimismo, la temática principal de esta conferencia estuvo centrada en el déficit de vivienda provocado precisamente por la fuerte migración interna producto del cambio sociopolítico del país. Así, entre otros, la Conferencia Nacional consideraba en sus enunciados lo siguiente:

- Que las Facultades de Arquitectura y Urbanismo, en su normal desarrollo de actividades, se relacionan íntimamente con la vivienda en sus diferentes aspectos;
- Que estas Facultades, pueden disponer de la eficiente colaboración de otras Facultades y organismos Universitarios con el fin de efectuar la investigación más completa sobre la vivienda;
- Que las Universidades además de disponer de los Laboratorios y equipos para verificar estos trabajos de investigación cuentan con el valioso aporte de profesores y alumnos que en muchos años con solo una conveniente orientación normales pueden realizar un eficiente trabajo sobre la vivienda... (Arquitectura, 1962, p. 25).

Y entre otros recomienda:

- Que se establezca un plan de acción conjunto entre los diversos Institutos de Investigación sobre la Vivienda;
- Que los Institutos de Investigación sobre la Vivienda se hallen debidamente representados en el Instituto Nacional de la Vivienda (Arquitectura, 1962, p. 26).

Los objetivos de la enseñanza de la arquitectura en los años sesenta respondieron a la necesidad nacional provocada por el déficit de vivienda. Es así que el 26 de mayo de 1961 se crea el Banco Ecuatoriano de la Vivienda, durante una de las presidencias de José María Velasco Ibarra, mediante decreto de emergencia No. 23 y publicado en el Registro Oficial No. 223. De esta manera, se puede evidenciar cómo la influencia en la formación de los arquitectos en la Facultad de Arquitectura y el desarrollo masivo de programas de vivienda en la ciudad se resaltan en la producción arquitectónica. Tanto Jorge Bena-

vides (1995), como en el libro *100 años del Premio Ornato*,¹⁹ evidencian cómo, a partir de 1961, dicho premio reconoció principalmente a los arquitectos ecuatorianos graduados de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central, iniciando con el reconocimiento a Luis Oleas y a Agustín Patiño.²⁰

Imagen 6. Mural del edificio de administración central de la Universidad Central del Ecuador, Quito. Jaime Andrade Moscoso, 1949



Fuente: Propia, 2020.

La influencia de las artes en la arquitectura local resultó trascendental, no solo al incorporarse como uno de los ejes formativos de la ca-

¹⁹ Este libro fue editado y publicado por el I. Municipio de Quito en el año 2014 para conmemorar el centenario de la creación del Premio Ornato, cuya Ordenanza fue sancionada el 19 de mayo de 1913 con el fin de “estimular el ornato de la ciudad...” (imdmq, 2014, p. 11).

²⁰ Dichos reconocimientos fueron por obras de residencias particulares, previo a la década de los sesenta la mayor parte de reconocimientos son a obras de infraestructura de varias tipologías y en su mayoría a arquitectos extranjeros o ecuatorianos que estudiaron en el extranjero.

rrera, lo que llevó a que el Sr. Jaime Andrade Moscoso fuera nombrado decano de la Facultad; fue un afamado escultor local que incorporó sendos murales en varias obras destacadas de arquitectura local. Posiblemente, su obra más reconocida es el mural escultórico ubicado en la parte posterior del volumen del Teatro Universitario del edificio de administración central de la Universidad Central del Ecuador (IMAGEN 6).

La incorporación de obras pictóricas y escultóricas a los objetos arquitectónicos fue una práctica común en esta etapa de la arquitectura local, sobre todo en edificios institucionales, tanto gubernamentales como privados, y esta práctica se extendió hasta los años setenta.

Durante estos años, se producía una crisis económica por la baja de las exportaciones bananeras, lo que generó grandes cambios políticos y económicos en el Ecuador:

El cambio gestado en el agro, junto a un proceso de desarrollo industrial y el robustecimiento del capital financiero, marcaron la tónica del período. Un nuevo cuadro de ubicaciones, contradicciones y alianzas de los sectores sociales se iba configurando. Y en el plano más estrictamente político se dio una expansión sin precedentes del ámbito del Estado junto con el resquebrajamiento de los tradicionales frentes y organizaciones políticas. Las Fuerzas Armadas, a tono con el proceso de modernización y complejización del Estado, fueron desarrollando cierto espacio de autonomía en su acción política, que se expresó en sus dictaduras (Ayala Mora, 2008, p. 37).

De esta manera, la situación política cambiaba dramáticamente y en el año 1963 se instalaba la primera junta militar, la cual, con clara influencia anticomunista, intentaba reformar el Estado con el afán de readecuar al país, y a sus facciones más tradicionales, al nuevo modelo capitalista impuesto en toda la región por Estados Unidos. De esta

manera, el 11 de julio de 1964 se expide la Ley de Reforma Agraria y Colonización

...que en palabras del presidente de la Junta Militar de Gobierno, buscaba: cerrar el paso al comunismo, impulsar la producción, mejorar las condiciones de vida del trabajador agrícola y por justicia completar el proceso de liberación del hombre (El Universo, 2016).

El impacto en el crecimiento poblacional en el país fue alto, principalmente rural, debido a las nuevas dinámicas económicas que la reforma impuso. De esta manera se produce el mayor índice de crecimiento poblacional rural de la historia del Ecuador, llegando a un 3.30 % a escala nacional y a un 2.61 % en la región Costa (Gondard & Mazurek, 2001).

Si bien el crecimiento demográfico como efecto de la Reforma Agraria tuvo un impacto inicial en el área rural, la mala distribución de las tierras agrícolas y la lucha política para la mantención de estos territorios provocó que los campesinos fueran desplazados a las urbes, de tal manera que las grandes urbes, principalmente Quito y Guayaquil, empezaron a absorber el crecimiento demográfico. Es así que la población de la ciudad de Quito creció de 209,664 habitantes, según el Censo de Población de 1950, a 368,338 habitantes en el año 1962, lo que representa un crecimiento de casi el 76 % en doce años o, lo que es lo mismo, un 6.3 % anual (Moya & Peralta, 1984).

El deterioro de las condiciones socioeconómicas del campo marcó el inicio de la migración interna más grande del país, lo que provocó una nueva desestabilización política, llevando por quinta vez al poder a Velasco Ibarra, quien promulgó la ley de Abolición del Precarismo en 1970 en un intento de mejorar las condiciones del campesinado (Gondard & Mazurek, 2001). Sin embargo, ni sus políticas tuvieron

el efecto deseado ni la promulgación de la ley fue oportuna. Adicionalmente, se empieza la producción petrolera, coyuntura que fue aprovechada por el poder militar para instalar el Gobierno Nacionalista y Revolucionario presidido por el general Guillermo Rodríguez Lara en el año de 1972 (Ayala Mora, 2008).

Los cambios en la estructura del Estado, provocados por la Junta Militar, y de las condiciones migratorias, producidos por la reforma agraria, tuvieron un fuerte impacto en el crecimiento de las ciudades, principalmente en Quito, Guayaquil y Cuenca. Principalmente, se producen cambios en la estructura general de la economía y las relaciones socioeconómicas impulsados por la bonanza de la producción petrolera, provocando una pugna de poderes entre el poder civil y el militar pero, sobre todo, se crean nuevas fuentes de empleo que por primera vez generan dinámicas alrededor de una ya no tan incipiente industria nacional. Esta nueva realidad lleva a la revisión de los contenidos de estudio en la universidad y de los planes de estudio, que se alinearon al rechazo que los regímenes militares produjeron en toda América Latina.

Expresiones del alto moderno

Esta etapa de estudio se identifica en concordancia con las definiciones hechas por Fredric Jameson (1997), quien define al alto moderno como aquella etapa de la modernidad en la que se destruye el tejido tradicional de la ciudad tradicional y su cultura, materializando el autoritarismo del movimiento moderno desde el poder que se expresa sin remordimientos: “Al alto modernismo se le atribuye la destrucción del tejido de la ciudad tradicional y su cultura de vecindario más antigua” (Jameson, 1997, p. 238).

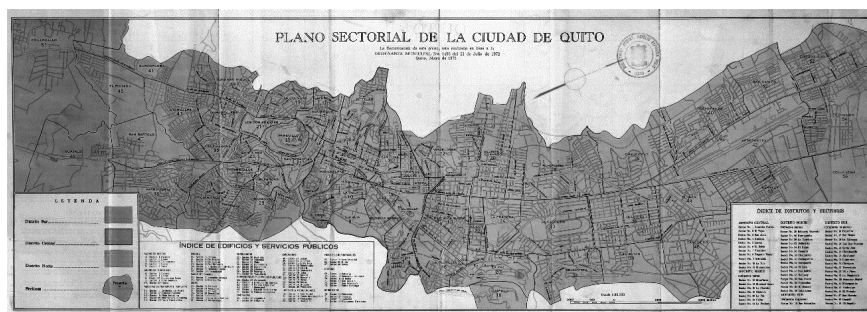
Las condiciones socioeconómicas y políticas del Ecuador cambian radicalmente con el inicio de la explotación petrolera que terminó con la crisis provocada por la caída de los precios del banano durante los años sesenta. Latinoamérica se debatía entre la integración regional, el cambio de las relaciones de dependencia y la influencia del poder estadounidense. Así, la década de los años setenta empezó con la autodeclaración de dictador del entonces presidente Velasco Ibarra que, entre otras cosas, derivó en el cierre de la Universidad Central, cierre que duró hasta el año 1971 (Ayala Mora, 2008; Urbanismo, 1997).

El momento latinoamericano era convulso y los países se debatían, por un lado, entre la influencia de los principios socialistas impulsados desde Cuba a partir de la subida al poder de Fidel Castro y, por otro lado, la influencia estadounidense que impulsó dictaduras en casi todos los países de la región. Es así que la intención reconstitucionalizadora de Velasco Ibarra derivó en un segundo régimen militar en el país en el año 1972 con la subida del Gobierno Nacionalista y Revolucionario de las fuerzas armadas presidido por el general Guillermo Rodríguez Lara (Ayala Mora, 2008). Adicionalmente, este régimen coincide con el inicio de la explotación petrolera que trae consigo el auge económico más grande del Ecuador de todo el siglo xx. Este impulso y la visión progresista de Rodríguez llevaron a una nueva etapa de modernización y robustecimiento del Estado.

El país se enfrentaba al descontrolado crecimiento de las urbes, principalmente Quito y Guayaquil, provocado por la masiva migración interna como se ve en el mapa de Quito de 1975 (IMAGEN 7), que pone en evidencia el masivo crecimiento de la ciudad hacia el sur, la consolidación del norte de la ciudad y su crecimiento principalmente hacia las laderas, toda vez que el crecimiento alrededor de la terminal aérea ya había copado prácticamente toda la parte baja de la ciudad. Todos estos asentamientos, alrededor de la terminal, se conformaron como

barrios legalmente establecidos, y los que se asentaron hacia las laderas eran considerados ilegales donde principalmente se asentaron los barrios populares y de trabajadores que daban su servicio, precisamente, a los formales. Es así que el crecimiento poblacional pasó de 368,338 habitantes en 1962 a 599,828 en el año de 1974, y llegó a 789,000 habitantes en el año de 1979, lo que significa un incremento de hasta el 64 % o, lo que es lo mismo, un 5.4 % anual (Moya & Peralta, 1984).

Imagen 7. Mapa de Quito, 1975



Fuente: I. Municipio de Quito (2017), <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico>

Entre los años 1964 y 1978, tanto hacia el norte como hacia el sur de la ciudad se construyeron muchos planes de vivienda financiados por el Banco Ecuatoriano de la Vivienda y por el Instituto Ecuatoriano de Seguridad Social. El BEV llegó a planificar 40 barrios, y el IESS, 25, la mayoría de los cuales se concentraron hacia el sur de la ciudad, principalmente planes de interés social. La ubicación de todos estos barrios sobrepasó la planificación del plan Quito de 1942 de Odriozola, extendiendo los límites de la ciudad planificada, provocando que el cabildo perdiese el control sobre el crecimiento urbano.

Si bien existió un plan de ordenamiento impulsado por la municipalidad, este no cumplió con el objetivo de controlar el crecimiento masivo de la ciudad. Al respecto, Moya y Peralta (1984) lo describen de la siguiente manera:

El plan de 1967 enfrenta el crecimiento acelerado que se le da a partir de la década del 50; el proceso de modernización del Estado y la concentración de servicios e inversión en los dos polos (Quito y Guayaquil). La articulación del país a nivel internacional por el auge de la explotación petrolera; la intervención masiva del capital extranjero; el impulso y desarrollo del mutualismo y cooperativismo, el desarrollo reciente de la industria y pequeña industria; la canalización del excedente hacia la construcción; la concentración administrativa; la generación del empleo en construcción, industria, comercio y servicios y el deterioro de la estructura agraria, son las principales características de las últimas dos décadas (p. 4).

Ese abrupto crecimiento y la inestabilidad política provocada por la abundante inversión económica impidieron que los planes de 1967 y de 1973²¹ controlasen los nuevos asentamientos urbanos, tanto los formales como los informales. Es recién en 1980 que la municipalidad logra aprobar un plan integral urbano, como se verá más adelante. En términos de superficie, el crecimiento de la ciudad fue, asimismo, exponencial entre los años 1964, ocupando un área urbana de 1,834 hectáreas, y 1979, ocupando un área urbana de 9,389 hectáreas (Moya & Peralta, 1984).

La llegada de la era petrolera trae un impulso y crecimiento económico muy marcado al país que conlleva al crecimiento del Estado

²¹ El plan director no llegó a aprobarse por el Consejo Municipal, sin embargo, fue una guía y base para el plan de ordenamiento de los siguientes años (Moreira & Álvarez, 2004).

y la creación de muchas instituciones estatales, tal como se relata en los antecedentes del libro *Empresas Públicas y Planificación* publicado por la Secretaría Nacional de Planificación y Desarrollo en el año 2013:

Posteriormente, en los años setenta, con el inicio de la explotación petrolera a gran escala, la creación de empresas públicas estuvo vinculada con la inversión estatal en grandes proyectos hidrocarburíferos y el despliegue de las redes para los servicios de electricidad y telecomunicaciones. Entre estos proyectos se destacan: la construcción del Oleoducto Transecuatoriano, la Refinería Estatal de Esmeraldas, así como la construcción y operación de las Centrales Hidroeléctricas de Paute y Agoyán lideradas por el Inecel (p. 25).

Todas las nuevas entidades estatales requirieron de nuevas edificaciones que se ejecutaron mediante numerosos concursos de anteproyectos de arquitectura impulsados por el Estado y que dinamizaron la práctica arquitectónica de la ciudad (Moreira & Álvarez, 2004). Entre los numerosos concursos que se realizaron se destacan al menos tres: Edificio Matriz de la Corporación Financiera Nacional, Edificio Matriz de la Corporación Estatal Petrolera Ecuatoriana y Ministerio de Agricultura. Estos proyectos destacaron por su importancia mediática y posterior difusión, además, por su emplazamiento estratégico dentro de la ciudad que denotaba la intención de convertirse en proyectos icónicos. El concurso del Edificio Matriz de la Corporación Financiera Nacional fue ganado por el equipo liderado por Ovidio Wappenstein en colaboración con Ramiro Jácome, obra que se analizará más adelante.

De esta manera, también hubo un crecimiento importante en el la infraestructura estatal de la mano de esta nueva modernización del Estado, así como en el crecimiento en las viviendas unifamiliares impulsadas particularmente por el Instituto de Seguridad Social,

que creó líneas de crédito hipotecario para la construcción de viviendas unifamiliares para sus afiliados.

En el año 1977 se publica el primer número de la revista *TRAMA* fundada por Rómulo Moya y Evelia Peralta, revista que se transforma en el único medio de difusión especializado de la profesión que contó con la colaboración de varios profesionales destacados de la época. A través de esta revista se publicaron, por primera vez, datos relacionados a la profesión tales como normativas, proyectos, concursos, artículos especializados sobre teoría, historia, etc. La importancia de *TRAMA* es localmente reconocida como uno de los pocos fondos documentales de arquitectura con los que la ciudad cuenta. Y su fundación coincide con un momento muy importante del país.

Sobre la situación política de media década, Ayala Mora dice lo siguiente:

En 1976, Rodríguez Lara fue sustituido por un Consejo Supremo de Gobierno que continuó el régimen militar, limitando sus políticas progresistas y llevando adelante actos de represión de los trabajadores, como el que devino en la masacre de los obreros del ingenio aztra en 1977. Al mismo tiempo, el gobierno contrajo agresivamente deudas externas que gravitarían en la economía nacional en años subsiguientes. El Consejo Supremo estableció un “Plan de Reestructuración Jurídica” para volver al régimen legal, mediante el sometimiento de dos proyectos de Constitución a referéndum, uno de los cuales fue adaptado para entrar en vigencia desde 1979. En las elecciones de 1978 y 1979 triunfó sorpresivamente el binomio Jaime Roldós-Osvaldo Hurtado, de la alianza CFP-Democracia Popular (p. 38).

Este cambio de estructura del gobierno que dio paso a la democracia marcó un punto de inflexión en la vida del país, en donde se fortale-

cieron los grupos industriales creados por la época petrolera, llevando al país a adoptar un modelo más liberal que redujo la intervención estatal y promovió el impulso de la empresa privada y la banca. Es así que a partir de la nueva etapa democrática el aparato estatal se redujo en comparación con el crecimiento del sector privado que principalmente tuvo un impulso en el sistema financiero privado.

Durante esta década, la enseñanza de la arquitectura en la ciudad sufría una transformación producto de la lucha entre la influencia de la izquierda socialista que se dispersó por toda Latinoamérica, y el dogma político de lucha anticomunista instaurado en el poder de las dictaduras (Benavides Solís, 1995). Mientras la arquitectura de Quito se edificaba de la mano del poder militar en un esfuerzo de homogenizar y modernizar el Estado, se intentaba controlar el pensamiento y la producción académica universitaria que no sintonizaba con los ideales hegemónicos.

Entre el 21 y el 26 de marzo de 1975 se celebró la VII Conferencia Latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura con sede en Quito. Esta conferencia evidencia claramente la irrupción del pensamiento socialista, tal como lo enunciaba Fernando Salinas,²² y que consta en el libro *VII CLEFA MEMORIA* (1975) en su capítulo “La Arquitectura y la problemática específica de América Latina”:

La arquitectura y el urbanismo los contemplamos desde la perspectiva, y la escala de valores, de un pueblo en revolución socialista, que construye con esfuerzos y entusiasmos los nuevos ambientes sociales y humanos de su porvenir. El proceso de nuestras experiencias concretas, nos ha revelado muy crudamente a veces, aquellas duras y verdaderas realida-

²² Fernando Salinas, arquitecto, fue profesor de Diseño y Urbanismo de la Universidad de la Habana y fue el encargado de escribir la Introducción del Comentario Oficial de la VII conferencia.

des que se encontraban en la raíz de nuestros problemas de desarrollo nacional, incluyendo el urbanismo y la arquitectura: la acción transnacional del imperialismo contemporáneo, y el sistema del capitalismo; impidiéndolo, retardándolo o tergiversándolo intencionalmente para satisfacer sus intereses neocoloniales, utilizando para ello todos los medios a su alcance, incluyendo el enmascaramiento de su real filosofía social clasista y de injusticia estructural, a través de la manipulación de sus sistema de valores, que se reflejan implacablemente materializados, en la problemática urbana y arquitectónica que lo caracteriza (Latina, 1975, pp. 99-100).

El pensamiento social provocó una profunda reforma en enseñanza de la arquitectura local, como se puede ver en el plan académico de los años setenta, en donde se abandona a las artes como uno de los ejes formativos, fortaleciendo las otras áreas y creando departamentos de Humanidades, Diseño y Tecnológico. Se introdujeron nuevas áreas y asignaturas como: Introducción a la Arquitectura, Teoría de la Arquitectura, y se amplió a cuatro años Historia de la Arquitectura, y a cinco años las Ciencias Sociales.

El crecimiento económico del país impulsó también la demanda académica que promulgaba el libre ingreso, provocando que se incrementase el número de estudiantes de la universidad. En el informe realizado por la Dirección de Escuela de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Central del año 1997, se presenta un cuadro cronológico del número de estudiantes de la facultad en la que se tienen los siguientes datos:

- La escuela de arquitectura inició con 38 alumnos matriculados en el año 1946.
- En 1959, cuando se creó la Facultad, había 261 matriculados.

- Entre los años 1969-1970, previo al cierre de la universidad por el presidente Velasco, había 831 estudiantes.
- En la reapertura de 1971 se matricularon 1,010 estudiantes.
- El año 1973 empieza un ingreso masivo de estudiantes matriculados en un número de 1,767, llegando a su máximo histórico de 4,386 en el año 1981.
- El número de estudiantes se mantuvo sobre cuatro mil hasta 1984 y sobre tres mil hasta 1986.
- A partir de ese año, el número se fue reduciendo hasta 1,545 estudiantes en el año 1996, cuando termina el informe.

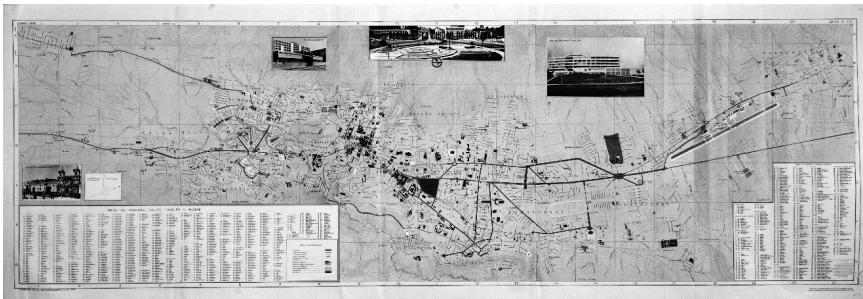
Adicionalmente, la producción de los profesionales arquitectos graduados de la escuela de arquitectura, que ya lleva 25 años de vida, encuentra una plataforma ideal para la materialización de los principios y conceptos que la escuela misma ha enseñado durante más de dos décadas. De esta etapa, posiblemente las más proliferas de la historia de la arquitectura moderna ecuatoriana, se pueden identificar varios elementos distintivos como el uso desarrollado y técnico del hormigón, tanto como elemento estructural como material de acabado. Sin embargo, aun cuando las manifestaciones y evidencias de esta etapa de la producción arquitectónica nacional son claras, la influencia del movimiento moderno lleva a la generación de propuestas que ponen en peligro la existencia misma del Centro Histórico de Quito.

Coyunturalmente a la creación de ICOMOS²³ en el año 1964, como la organización que empieza a promover la conservación del patrimonio edificado avalado e impulsado por la UNESCO, en septiembre del año 1978 se declara a la ciudad de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad debido a la riqueza urbana y arquitectónica de su Centro Histórico (Moreira & Álvarez, 2004). Esta declaración llegó durante

²³ International Council on Monuments and Sites.

la Alcaldía de Álvaro Pérez, que heredaba una administración de Sixto Durán Ballén, quien emprendió un plan agresivo de construcción de vías para la conexión del norte con el sur de la ciudad. Inclusive, parte del plan contemplaba la intervención de grandes vías vehiculares que atravesaban el Centro Histórico. El proyecto quedó ejecutado parcialmente con la construcción de la vía Occidental, que seccionó al barrio de San Roque, y la construcción de la avenida Pichincha, como extensión de la avenida 10 de Agosto hacia la Marín (IMAGEN 8). La declaración patrimonial, por parte de la UNESCO, finalmente impidió que cualquier otra intervención se realizara.

Imagen 8. Mapa de Quito, 1979



Fuente: I. Municipio de Quito (2017), <http://sthv.quito.gov.ec/archivo-historico>

Sin embargo, el impulso económico surgió y se evidenció en otros sectores de la ciudad que elevaban dramáticamente su altura de edificación, como sucedió alrededor del Parque de El Ejido, en donde la normativa municipal permitió la construcción de hasta veinte 20 pisos de altura²⁴ limitando la altura máxima debido al cono de aproximación aeronáutico planteado por la Dirección de Aviación Civil para el ate-

²⁴ El edificio de la CFN, que es parte de los casos de estudio de este documento, llegó a los 22 pisos de altura por pedido de las autoridades gubernamentales.

rrizaje de los aviones en el aeropuerto. Asimismo, la ciudad se extendió hacia el norte hasta anexar a su perímetro urbano a la población de Cotocollao.

Posmodernidad en Quito

En el Ecuador se produjo un brusco cambio de modelo entre los años setenta y los ochenta que impactó a todos los niveles de la sociedad. En el año 1979, es elegido presidente Jaime Roldós Aguilera, quien promovía un modelo progresista autónomo de las políticas internacionales, sin embargo, su plan no pudo ejecutarse debido al abultado endeudamiento externo heredado del Régimen Militar previo. Adicionalmente, se enfrentó a un Estado que había privilegiado la acumulación de poder alrededor de la nueva clase industrial, fortalecida con la producción petrolera, y que acumuló el capital alrededor de la banca privada, principalmente controlada por empresarios de la costa (Ayala Mora, 2008).

Si bien resulta inútil poner una fecha de inicio a la etapa del pensamiento posmoderno en la ciudad de Quito, como lo hace Jencks, sí es posible identificar un momento clave de cambio de la estructura socio-política del país con el fin del triunvirato militar y el regreso a la democracia en el país. Con el ascenso al poder de Roldós en 1979, empieza una nueva etapa política cuya estructura se fue deteriorando durante toda la década de los ochenta. Roldós impulsó un gobierno de ideas progresistas que pretendía la autonomía del Estado de los entes internacionales, propuesta que no logró concretar debido a la intensa oposición política en el Congreso. En el año 1981 muere Roldós en un accidente aéreo y asume el gobierno Jaime Hurtado, quien afronta la primera gran crisis de la baja de los precios del petróleo y la afecta-

ción de varios fenómenos naturales, lo que provocó la sucretización²⁵ de la deuda pública, minando las bases financieras de varias instituciones estatales como el IESS, el Banco de Fomento, el Banco Ecuatoriano de la Vivienda, etcétera; así, las instituciones financieras privadas y todo el aparato privado pasaron a tener el control económico de la nación, deteriorando la estructura estatal (Ayala Mora, 2008).

En el año de 1980 se aprueba el Plan Urbano de Quito que pretendía organizar, tardíamente, el gran crecimiento no planificado de la ciudad. Se hace finalmente un plan integral que abarca la situación de la urbe en sus relaciones dimensionales desde la situación dentro de la nación, la región y la ciudad misma. Entre los principales objetivos se pueden mencionar, entre otros:

- Propender a la racionalización de un espacio unitario entre Quito y su Micro-región, posibilitando el desarrollo armónico de las diferentes partes.
- Propender a la racionalización del funcionamiento de la ciudad en sus diferentes actividades, y su distribución espacial.
- Propender a la conservación y preservación de áreas históricas, conjunto y monumentos.
- Propender a la preservación de la imagen urbana, de partes significativas de la estructura urbana, o elementos que sin ser históricos forman parte de la imagen de Quito (Moya & Peralta, 1984).

Asimismo, los objetivos particulares hacen énfasis en la necesidad de racionalizar temas específicos relacionados a la vivienda, el transporte, los equipamientos, la industria, las áreas de preservación y los

²⁵ El recurso de la sucretización significó que todos los acreedores internos que tasaban su capital en dólares, lo cual significaba que sus valores no se devaluasen, terminaron resignando el valor de su acreencia, ya que el sucre, moneda oficial del Ecuador en este tiempo, devaluaba su precio constantemente frente al dólar.

asentamientos espontáneos. Dentro del Plan se desarrolló la Normativa General de Ordenamiento y Uso del Suelo, la definición del sistema vial básico, la tipificación de las zonas de ocupación, la determinación de densidades, la calificación de las zonas de asentamiento espontáneo, la elaboración de planes distritales, la normalización de un Estatuto Urbano y otros planes de acción municipal (Moya & Peralta, 1984).

El Plan tenía la tarea de intentar dar una imagen de conjunto a la ciudad, como consta en uno de sus objetivos. Durante las décadas anteriores, desde que la ciudad superó los límites del Centro Histórico, el tejido urbano creció conformando barrios y urbanizaciones, contruidos de fondos privados y estatales, pero que no respondieron a una planificación integral. El sistema vial se construyó sobre el trazado de vías antiguas que atravesaban la ciudad norte-sur, vías que, a medida que crecía la ciudad, se extendieron provocando que los espacios intermedios se parcelasen, llenando el vacío urbano resultante.

Imagen 9. Mapa de Quito, 1983



Fuente: I. Municipio de Quito (2017), <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico>

Debido al Plan Quito de 1942 de Odriozola y a la construcción de la terminal aérea, la ciudad creció con relativo orden hacia el norte,

que organizaba su crecimiento por las dos vías que delimitaban el espacio de la terminal, sin embargo, al sur solo existía una vía que conectaba hacia el sur del país, siendo la estación del ferrocarril su único referente espacial. Es solo con la planificación vial, concebida en la administración de Sixto Durán Ballén (1970-1978) y ejecutada parcialmente en la Alcaldía de Álvaro Pérez (1978-1982), que la ciudad logra tener un anillo vial que ordene la ciudad (IMAGEN 9)

En la década de los ochenta, en la ciudad se generaron muchas dinámicas sociales resultado del crecimiento urbano de las décadas anteriores. Sin embargo, el Plan ordenador de la municipalidad tuvo muchos inconvenientes debido a la inestabilidad económica nacional, que llevaron a un desarrollo muy irregular en el campo de la arquitectura. Moreira y Álvarez (2004) lo describen de la siguiente manera:

En arquitectura como en otros ámbitos de la cultura, se reconoce a la década de 1980 como la *Década Perdida*, en el ámbito latinoamericano, esto obedece al proceso de recuperación de la democracia y la redefinición política de muchos de los países de la zona. En Ecuador se suman factores como la debilitada formación universitaria y el carácter masivo que adquirió la formación del arquitecto, la Universidad Central entregó cientos de profesionales, que han actuado de forma heterogénea y se distingue solo en casos excepcionales un sustento conceptual de la producción arquitectónica (p. 203).

Así, en el año 1984 e impulsado por los movimientos de derecha, asume el poder León Febres Cordero, quien implementó fuertes medidas de corte neoliberal en el país, dando un impulso mayor a la banca privada y al sector exportador. Dio una apertura indiscriminada a la inversión extranjera que no tuvo un efecto positivo en el país, provocando fuertes recortes en la inversión pública (Ayala Mora, 2008).

Estas medidas tuvieron un fuerte impacto en el sistema de educación superior que mantuvo el libre ingreso, provocando la masificación estudiantil, llevando a que la infraestructura universitaria se deteriorase gravemente.

La estructura académica no tuvo muchos cambios desde la década de los setenta en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central, como se puede evidenciar en el plan académico de 1985, en el cual el peso de las Áreas de Humanidades y Tecnológica tienen gran importancia aun cuando sigue siendo el eje central el Departamento de Diseño y Urbanismo en la formación profesional. La materia de Ciencias Sociales consta de cinco años seguidos, abarcando diferentes asignaturas tales como Problemas del Mundo Contemporáneo, Antropología, Semiótica, Metodología y Técnicas de la Investigación, Economía Política, Sociología y Legislación Urbana. En la clase de Historia de la Arquitectura se estudian temas como el imperialismo y la Revolución cubana. Además, se evidencia claramente cómo se hace énfasis en el conocimiento del Área Tecnológica. Debido a la gran cantidad de estudiantes y profesores, en esos años se crearon dieciséis coordinaciones académicas de área correspondientes a las diferentes materias.

La facultad llegó a tener 4,386 estudiantes en el año 1981 y 303 profesores en el año 1984, y la cifra récord de graduados por año fue de 655 en el año 1988, cifras que evidencian la enorme sobrepoblación de estudiantes por aula, que llegó a contar con más de cien por profesor en algunas materias (Urbanismo, 1997).

En el campo de la arquitectura, en la revista TRAMA 31/32 de mayo de 1984, Rubén Moreira publica un artículo titulado “Acerca de la arquitectura posmoderna”, donde acusaba el momento que se vivía en la práctica profesional local. Si bien en su artículo no recurre a ningún ejemplo de arquitectura local, hace un análisis tomando como punto

de partida la premisa de Jencks, explicando la manifestación de la arquitectura posmoderna de la siguiente manera:

Pero, ¿cómo se manifiesta la Arquitectura Posmoderna? Resumiendo, en el uso de dos componentes principales: el historicismo o sea la valoración y abstracción de los códigos formales de la arquitectura antigua y en algunos casos, incluso, la copia despiadada de detalles arquitectónicas de fachadas de épocas pasadas y la segunda componente en el rescate, o si se quiere, reinterpretación del vocabulario arquitectónico popular y vernáculo. Los posmodernistas mezclan en ocasiones los dos componentes, como en el caso de Robert Venturi, quien además con una visión “sociologista”, trata de rescatar el “Kitch”, de la cultura vernácula comercial de los e.u.a. y el aparente mal gusto de la pequeña y alta burguesía (pp. 112-113).

Después de más de una década de crisis económica y política, y viendo la afectación urbana por la falta de control en la ciudad producto del crecimiento indiscriminado de los años setenta y ochenta, en el año 1993 se aprueba la creación del Distrito Metropolitano de la Ciudad de Quito, en la que se delimita territorialmente la jurisdicción del Municipio de la ciudad y se generan los planes de ordenamiento, crecimiento y control de la ciudad en todas las competencias de control urbano. De esta manera se definieron diferentes planes de ordenamiento urbano y territorial que marcan hasta el día de hoy los lineamientos de crecimiento tanto urbano como arquitectónico de la ciudad.

Finalmente, se pueden identificar tres temas de discusión y dialéctica de la modernidad y posmodernidad de Quito: 1) La expresión tardía de la modernidad local produce límites temporales difusos entre la producción propiamente moderna y las expresiones que abierta-

mente criticaban a la modernidad, que llevaron a que la posmodernidad se instaure en la urbe. 2) La concepción de lo monumental y lo simbólico es en donde se hallan las mayores coincidencias y diferencias entre la modernidad y la posmodernidad en la ciudad. La respuesta que el pensamiento posmoderno le dio a la exacerbación del alto moderno produjo, por un lado, la búsqueda de la monumentalidad, propio del pensamiento moderno, en una respuesta compleja y ambigua en las estructuras posmodernas en la ciudad, y por otro lado, la representación de las fuentes de poder a través de los espacios urbano-arquitectónicos, de la modernidad estatal hacia los espacios comerciales, de intercambio privado, evitando la exclusividad del uso público. 3) La complejización de los espacios y programas arquitectónicos, pero con una conciencia más clara hacia la inserción en el contexto urbano, es decir, desde un punto de vista sintagmático más que paradigmático, tema que se abordará en el siguiente capítulo.

CAPÍTULO 2
SEMIÓTICA Y PRODUCCIÓN
SIMBÓLICA

Con el fin de hacer una interpretación semiótica del objeto arquitectónico implantado en un contexto amplio que permita llevar el análisis sintáctico a uno pragmático dentro de una temporalidad definida y una realidad cultural específica, se analiza conceptualmente cómo el modo de producción de un contexto escogido influye en los bienes producidos y de qué manera se codifican mensajes que trascienden la intención primaria del autor. Así, se hacen precisiones sobre la lectura simbólica de objetos y contextos arquitectónicos de manera que se entienda cómo los conceptos de la semiótica pueden interpretarse en un entorno específico.

Toda producción material resulta en un imaginario que responde a las diferentes realidades culturales de cada sociedad que llevan una carga simbólica implícita, o como una producción de bienes simbólicos:

El campo de la producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, de reproducción y de difusión de los bienes simbólicos (Bourdieu, 2015, pp. 89-90).

Estos bienes llevan dicha carga simbólica denotada y connotadamente (Barthes, 1977). Siendo los objetos arquitectónicos de producción material, poseen por tanto mensajes simbólicos codificados que responden a varios elementos de análisis pero que se enmarcan en la relación entre su forma (imagen) y su función (forma de uso) (Eco, 1997).

La producción en términos de arte es un paradigma de cambio constante en relación directa a los diferentes intervalos que a lo largo de la historia se producen con su reproducción técnica (Benjamin, 1934), dicha relación está orientada por los actores políticos, que no es propiedad misma del ejecutor sino de su entorno, el que en sí no sabe lo que hace (Sennet, 2009). Resulta aún más evidente esta orientación cuando la producción arquitectónica es plural y constituye una expresión natural en sí, relacionada a su contexto; aun cuando es un error atribuir al pluralismo democrático los aspectos de nuestro campo de estudio, no es un resultado del ordenamiento civil (Krier, 2013); es más bien resultado de un orden político que tiene que ver con un análisis de cómo esta reproducción se genera en un contexto definido por su actividad, su situación contextual, realidad histórica (Hall, 1976).

Las relaciones que se establecen a lo largo de los periodos históricos dependen de varias influencias y están interconectadas de forma rizomática, lo que podría resultar innumerable. Sin embargo, si se entiende que los lineamientos simbólicos tienen una conexión directa con los económicos, y que actúan entre su producción e interpretación en total complicidad, el análisis se puede definir aspectos de análisis.

...es innegable que la consideración de variables extraestéticas (las relaciones comerciales, institucionales e ideológicas de los artistas, los difusores y el público) ilumina aspectos de la producción artística... (García Canclini, 1979, p. 108).

La comprensión del objeto arquitectónico como manifestación simbólica de los procesos de decisión del poder y las circunstancias políticas trasciende cualquier estructuración cartesiana de entendimiento sin que esto quiera decir que el análisis objetual no sea necesario. Más bien, es imprescindible, ya que en el objeto mismo se representan y se evidencian a nivel material las expresiones que varían entre las etapas, momentos y tiempos sociales que son parte de la producción misma de un territorio.

Además, es importante señalar los momentos en los que se producen los significados de cada momento, qué representan y cómo se materializaron, sin son parte de la temporalidad, o, como suele suceder en las representaciones arquitectónicas, si llegan a expresarse tardíamente, luego de que la realidad que representan ha muerto, es decir, se vuelven una réplica (Eisenman, 1994). Son precisamente las distinciones entre las réplicas y las representaciones las que nos permiten realizar el ejercicio crítico porque explican de manera adecuada la relación que existe entre los diferentes elementos y cómo estos se materializaron.

El análisis de los objetos es *per se* un sistema estructural que se puede individualizar como representación y significación si se relaciona con su función como premisa de análisis. Si se toma en cuenta la conformación del espacio, las actividades realizadas por el usuario como receptor del trabajo realizado por el diseñador o arquitecto, o quien sea el que concibió el espacio posteriormente materializado, puede establecerse una relación de emisor-receptor (Chuk, 2003). En esa relación, con el emplazamiento de las obras arquitectónicas en su contexto, y en el análisis socioeconómico y político, se crea una construcción fenomenológica que explica la situación del objeto como una experiencia comunicativa, siempre que se reconozca su funcionalidad (Eco, 1997).

De esta manera se pueden develar las iconografías con las que se construyen los mensajes propios de cualquier manifestación. El nivel de codificación de estos mensajes, sean connotados o denotados (Barthes, 1977; Crow, 2008) es lo que interesa como identificación estructural del objeto arquitectónico. Porque los símbolos en la cultura de los pueblos se edifican a través de íconos, propios o importados de otras culturas.

Por tanto, se reconocen varias categorías en las que la producción simbólica explica la situación de la arquitectura en el establecimiento del análisis crítico. Por un lado, el objeto propiamente dicho como herramienta de comunicación como un sistema estructural individual, pero sin que refleje una respuesta significativa que aporte al develamiento del producto simbólico. Por otro lado, el establecimiento de los modelos y modos de producción social relacionados a los diferentes momentos que evidencian las relaciones de poder en el establecimiento de un orden político y, por ende, estético, en el mercado de bienes simbólicos (Bourdieu, 2015).

Precisiones acerca de la función del símbolo en el sistema de producción

El símbolo en sí es un tipo de signo del cual se ha desarrollado todo tipo de estudios y aproximaciones. Desde la semiótica, un símbolo es la aproximación más compleja de los signos porque depende de algunas variables para su comprensión. David Crow (2008) define al símbolo como ese signo en el cual no se encuentra una lógica clara entre el objeto y su significado, sino que depende de cómo el receptor haya percibido la relación entre los dos. Zecchetto (2010) hace un análisis más profundo de la relación entre el objeto y su significado simbólico,

definiéndolo como la “...capacidad humana que existe en los individuos como un presupuesto cognitivo y comunicativo básico” (p. 243).

Acerca del proceso cognitivo a través del cual el ser humano asimila los símbolos, este era ya abordado ampliamente por Ernst Cassirer en su libro *The Philosophy of Symbolic Forms* (1953), en el que explica acerca de la expresión de la relación entre el espacio y la espacialidad, asegurando que el proceso de representar y entender el lenguaje espacial depende ampliamente en la intuición, que, a su vez, basa su comprensión en la capacidad del ser humano de formular imágenes. Al respecto dice lo siguiente:

Es en las formas intuitivas que el tipo y la dirección de la síntesis espiritual efectuada en el lenguaje se revelan principalmente, y es solo a través de estas formas, a través de las intuiciones de espacio, tiempo y número que el lenguaje puede realizar su operación esencialmente lógica: la formación de impresiones en representaciones (p. 198).

Cassirer recurre a la intuición como base del entendimiento y formación de conceptos de representación como interpretación simbólica. El entendimiento de la intuición como método del proceso cognitivo es muy importante en la formación de impresiones a representaciones, como lo afirma Cassirer. Sobre la intuición como método, Gilles Deleuze (1987) analiza profundamente a Henri Bergson y su propuesta de estructura de pensamiento acerca de la relación del ser humano con su memoria y la duración de esta. Propone de esta manera cómo el proceso cognitivo del ser humano se soporta en los elementos que se almacenan en su memoria, cómo se estructura y cómo permanece durante el tiempo. Dentro de sus reglas sobre la intuición afirma que las

soluciones se conciben en función del tiempo, mas no del espacio,²⁶ por tanto, explica la importancia de la experiencia, las vivencias, el tiempo y la intensidad de estas como elemento para reforzar el proceso cognitivo que lo define como intuición. Este pensamiento será más preciso en la medida en que más se haya enriquecido la memoria en tanto más duren de las experiencias.

Son precisamente esas experiencias, y su intercambio con las de otros individuos, con lo que el ser humano construye su manifestación cultural y dentro de ese contexto su imaginario simbólico. “La cultura se basa en el desarrollo de sistemas de símbolos que conservan y extienden las experiencias” (Norberg-Schulz, 1979, p. 39). Es la construcción de ese sistema de símbolos, en el intercambio que producen las experiencias, el que define la manera en que una sociedad edifica su memoria dentro de un contexto determinado. En el caso de la arquitectura, su contexto inmediato, tal como lo describe su lenguaje, es el territorio en el que se emplaza, y el usuario natural de su producción es la sociedad. García Canclini (1979), en su libro *La producción simbólica*, citando a Marx dice lo siguiente:

La sociedad civil abarca todo el intercambio material de los individuos, en una determinada fase del desarrollo de las fuerzas productivas. Abarca toda la vida comercial e industrial de una fase, y, en este sentido, trasciende los límites del Estado y de la nación, si bien, por otra parte, tienen necesariamente que hacerse valer al exterior como nacionalidad y, vista hacia el interior, como Estado (pp. 65-66).

²⁶ Deleuze propone cinco reglas que forman el proceso cognitivo de la intuición con el fin de lo que llama el correcto planteamiento de los problemas, problemas en el sentido más amplio de pensamiento, que es perfectamente aplicable casi a cualquier dilema de conocimiento, por tanto, explica una metodología precisa de evitar pensamientos falsos o mal planteados.

Tanto Echeverría como García Canclini estructuran el sistema de estructuración significativa, por tanto, simbólica, en el modelo económico de las fuerzas productivas, es decir, soportan su teoría en la estructura económica de la sociedad como fuerza primaria de comunicación de la producción de objetos simbólicos y al ser humano en su entorno social, o sociedad civil, como la llama Marx, a aquellos que consumen los objetos producidos. La experiencia que produce esa relación de estos dos actores genera el proceso cognitivo de la representación simbólica de los objetos.

En segunda instancia, para desarrollar la premisa de Zecchetto, se debe definir cómo es el proceso comunicativo básico para entender la formulación simbólica y, por tanto, entender el proceso de comunicación entre el emisor del signo y el receptor de este, tal como lo propone la teoría de la semiótica. Bolívar Echeverría (2001) dice que el proceso de comunicación en términos de la semiótica es lo que él llama “el reino de lo político sobre lo animal” (p. 76). De esta manera, es categórico al afirmar lo siguiente:

En cada uno de los procesos de reproducción individual el sujeto, en tanto que productor de objetos concretos, intenta siempre modificar la forma en que viven los otros individuos sociales, y el mismo sujeto, en tanto que consumidor de objetos concretos, está siempre dejándose modificar en su modo de vida por los productores de los mismos (pp. 74-75).

Esta definición del proceso comunicacional de la producción simbólica tiene sentido si se acepta la definición de Gonzalo Abril (2013) sobre la concepción simbólica:

La cultura se entiende como un patrón o matriz de significación incorporado al conjunto de las actividades, expresiones y objetos de una sociedad.

En virtud de estos significados compartidos los individuos se comunican entre sí, y comparten sus experiencias, concepciones y creencias (p. 29).

La concepción y representación simbólica, por tanto, tiene, como afirma Zecchetto, una profunda raíz no solo en las intenciones mismas del emisor, o productos de los objetos de consumo, como los define Echeverría, sino también en la experiencia y conocimiento intuitivo del receptor o intérprete, como lo afirma Cassirer. Entonces, el proceso de reproducción social, explica Echeverría, resulta inherente al proceso de semiosis entre la producción y el consumo de los objetos significantes. Por tanto, el proceso de semiosis, la manera en la que se produce el significado de algo, es un intercambio entre el signo y el lector de este; no es un proceso lineal unidireccional, sino que implica una negociación entre ambos. Depende de varios factores externos que definen esta negociación entre los dos actores, su pasado, educación, cultura, experiencia (Crow, 2008).

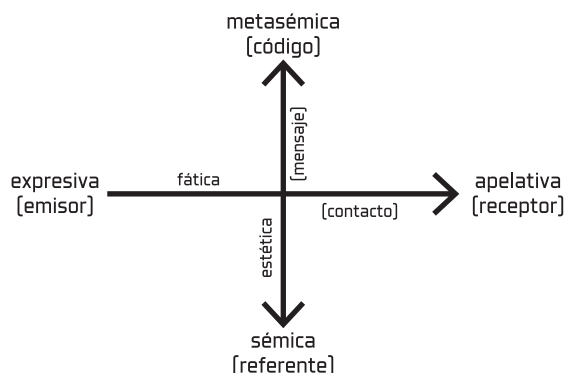
Si se acepta la premisa de que la interpretación simbólica es un tema ligado directamente al contexto en el cual se produce, se lee el signo y en el que se desenvuelve el interpretante; es importante establecer cuál es el funcionamiento de la producción de estos objetos o bienes, como los define Bordieu (2010):

El campo de la producción y de circulación de los bienes simbólicos se define como el sistema de las relaciones objetivas entre diferentes instancias caracterizadas por la función que cumplen en la división del trabajo de producción, reproducción y de difusión de los bienes simbólicos (pp. 89-90).

Como lo explican los autores citados, la representación simbólica de un objeto requiere de un estudio de los elementos que construyen

la estructura intuitiva implícita en la relación que producen el emisor del signo y su lector. Esta estructura cognitiva está compuesta por varios elementos que conforman el cuerpo de la producción simbólica de un objeto determinado. Por un lado, el modo de producción del objeto enmarcado en una estructura económica temporal por parte del emisor tiene una respuesta lineal con el consumidor de este identificado como la sociedad o sociedad civil. Por otro lado, la relación de la manifestación política o ideológica del mensaje comunicativo que se basa en la experiencia misma tanto del emisor como del receptor. El mensaje puede entenderse como el código y la experiencia se basa en varios puntos como la educación, el intercambio social, el contexto territorial, entre otros. Echeverría ya proponía un esquema similar que soporta esta idea:

Ilustración 1. Las funciones del proceso de comunicación

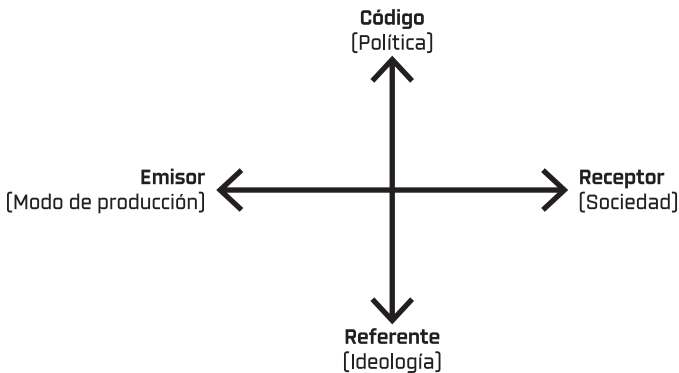


Fuente: Echeverría (2001, p. 80).

Este esquema es perfectamente aplicable al proceso cognitivo de representación simbólica tomando en cuenta la relación del emisor,

entendido como el autor dentro de una estructura económica productiva; con el receptor, entendido este como la sociedad civil enmarcado en un contexto territorial definido, es lineal. De la misma manera es lineal la relación entre el código, entendiendo al código como el mensaje que pretende dar el emisor dependiente de su pensamiento político o el momento temporal en que el mensaje se produce, y su referente, entendido como su experiencia previa o ideología. Se plantea hacer una revisión al esquema de Echeverría en el proceso de producción simbólica, tomando en cuenta diferentes aproximaciones explicadas en los tratados anteriores, de tal manera que pueda ajustarse a los temas que serán tratados como parte de la metodología de análisis propuesto en este estudio; así, se tiene lo siguiente:

Ilustración 2. Esquema del proceso de producción simbólica



Fuente: Elaboración propia.

Este esquema resume también en cierto grado la propuesta metodológica de García Canclini (1979) para su análisis sociológico del arte de producción simbólica cuando propone dos vías de análisis: La organización material que relaciona los medios de producción con las

relaciones sociales de producción, y el proceso ideológico que relaciona la elaboración de imágenes de la realidad socioeconómica del artista y la elaboración ideológica elaborada por otros artistas a los que se refiere. El elemento adicional que enmarca la propuesta de García Canclini es la del corte temporal y la del lugar como estructuras previas para la representación simbólica.

Así, el proceso de representación, a través del cual se pretende hacer toda la interpretación simbólica, es en sí un proceso de significación, de esta manera, Crow (2008), parafraseando a Saussure, explica lo siguiente:

...la significación se obtiene mediante el empleo de los conceptos mentales, los significados, para categorizar la realidad de manera que podamos entenderla. Los significados son elementos artificiales creados por nosotros y por nuestra sociedad y cultura. Forman parte de nuestro sistema de comunicación, el cual es exclusivo de nuestra cultura particular. El significado no procede de la relación del signo con la realidad sino de la relación entre el signo y los otros signos que lo rodean (p. 38).

Por tanto, el estudio de interpretación y representación simbólica está ligado directamente al estudio de su contexto cultural. El análisis del objeto está ligado directamente al lenguaje, y este a su vez se expresa en dependencia a su estructura misma que se interrelaciona y es interdependiente, y a su superestructura social que a su vez se estructura en todas sus fuentes.

Sobre el estudio de los símbolos en arquitectura

Como se evidencia en los apartados anteriores y en el estado del arte, el estudio de la semiótica en arquitectura fue desarrollado profundamente desde los años sesenta hasta los finales de los ochenta desde una estructura de pensamiento principalmente estructuralista, lo cual quiere decir que los estudios se limitaban al análisis del objeto arquitectónico, sin embargo, el estudio de la semiótica ha trascendido el estructuralismo y se ha centrado en los últimos años en temas de representación cultural y social. Por tanto, el estudio del sistema simbólico en arquitectura debe también trascender al objeto mismo y enmarcarse en un sistema contextual más amplio que abarque a los actores sociales, políticos y económicos, sin dejar de lado el estudio mismo del objeto arquitectónico.

Así, el sistema simbólico arquitectónico es complejo y ha llevado a errores de interpretación, como lo describe Paniagua (2013):

El error... es doble: 1) Pensar en el espacio como la única esencia de la arquitectura, eliminando lo significativo de lo tectónico, y como consecuencia; 2) no tener en cuenta que los objetos arquitectónicos, que presuntamente cumplen la función de unidades distintivas en la significación espacial, poseen significados denotados y connotados, icónicos, indiciales o simbólicos, en las significaciones estructura, funcional y existencial. Estos errores parten de la presunción que el lenguaje arquitectónico es análogo al verbal (p. 533).

Por otro lado, Paniagua también refiere a Helio Piñón cuando al aceptar que las categorizaciones de sistemas estructurales en arquitectura limitan el estudio tipológico y la lectura de sistemas complejos de significación a temas relacionales y axiomáticos; existen, por tanto,

otros relacionados que permiten una lectura connotativa del objeto arquitectónico, generando así un sistema simbólico. El sistema simbólico arquitectónico no es solo estructural u objetual sino que también se lo debe entender como un sistema no descriptivo:

Las percepciones de la vida diarias son generalmente intermedias entre los objetos y los cuasi-objetos transmitidos por los sistemas de símbolos especializados. Los sistemas de símbolos no descriptivos, por lo tanto, no nos proporcionan conocimiento, sino experiencias y directrices para el comportamiento (Norberg-Schulz, 1979, p. 43).

El conocimiento del sistema estructural y su superestructura simbólica, como el de la arquitectura, que posee su propio lenguaje, no proporciona la información completa con el fin de hacer una interpretación que vaya más allá de lo sintáctico. Se requiere, además, de una conciencia acumulada espacial para hacer una lectura completa y pragmática de la superestructura simbólica de un objeto arquitectónico. Dicha conciencia, que se enriquece en la experiencia y conocimiento, se expresa cognitivamente, siempre de manera intuitiva, como asevera Deleuze (1987), también permitiría hacer una interpretación no solo del grado de conocimiento y conciencia del usuario del bien simbólico, sino también de su grado de conciencia en la elaboración de representaciones imaginarias significativas, tanto de parte del autor del objeto como del consumidor de este.

Yi-Fu Tuan (1977), en su libro *Space and Place*, estudia la influencia de la conciencia espacial y la enmarca dentro de diferentes contextos culturales; en él, describe la relación de la experiencia social en la generación tanto de formas como de espacios. La formación espacial, desde su concepción más primitiva, depende del nivel de conciencia de cómo la sociedad lo conciba y lo entienda, dentro de un contexto de-

terminado, de tal manera que dicho contexto edificado define los roles sociales y sus interrelaciones. Inclusive reconoce que en tanto una sociedad es más primitiva o más tradicional, tiende a construir de manera más ceremonial o religiosa dependiendo de sus creencias. Sobre el tema dice lo siguiente: “Una ciudad planificada, un monumento o una vivienda simple pueden ser un símbolo del cosmos. En ausencia de un libro o instrucción formal, la arquitectura es clave para comprender la realidad” (p. 102). La realidad, de esta manera, refleja la realidad cultural de cada sociedad y los valores que esta le asigna a su lugar.

Dicha relación de valor y lugar puede entenderse como la que el mismo Tuan define como Topofilia. Carlos Mario Yory (1999) hace un análisis exhaustivo de la propuesta de Tuan en la que explica la relación del ser con el lugar, no solo desde la relación de afectividad sino desde la realidad de su forma de habitar. El lugar y el estar, entendido como el acto de habitar, resultan en la conformación del espacio delimitado por la apropiación que el ser humano le dé. Es el sentido de pertenencia, apropiación, que el ser logre con el lugar, el estar, el que le da un valor espacial. De esa relación inseparable entre el ser y el estar que analiza Yory se producen todas las significaciones que el hombre cifra en su orientación a su manera de habitar. En la parte fundamental de este sistema de significaciones, como parte del lenguaje mismo del ser humano y sus manifestaciones culturales y espaciales, nace la arquitectura. Al respecto dice lo siguiente:

En tal sentido y en lo que respecta a la arquitectura particularmente, afirmamos que ésta no puede ser otra cosa que el arte a través del cual leemos y sabemos al hombre gracias al desciframiento de los signos espacio-temporales en que éste, en tanto habitante, se instala sobre la tierra. Consecuentemente, hacer arquitectura resultará análogo al hacer mundo a través de la configuración de estructuras espacio-temporales que posi-

biliten la realización en apertura del ser originario del hombre en mostración, esto es, de su más hondo y auténtico despliegue como ser no sólo histórico sino fundamentalmente geográfico (Yory, 1999, p. 64).

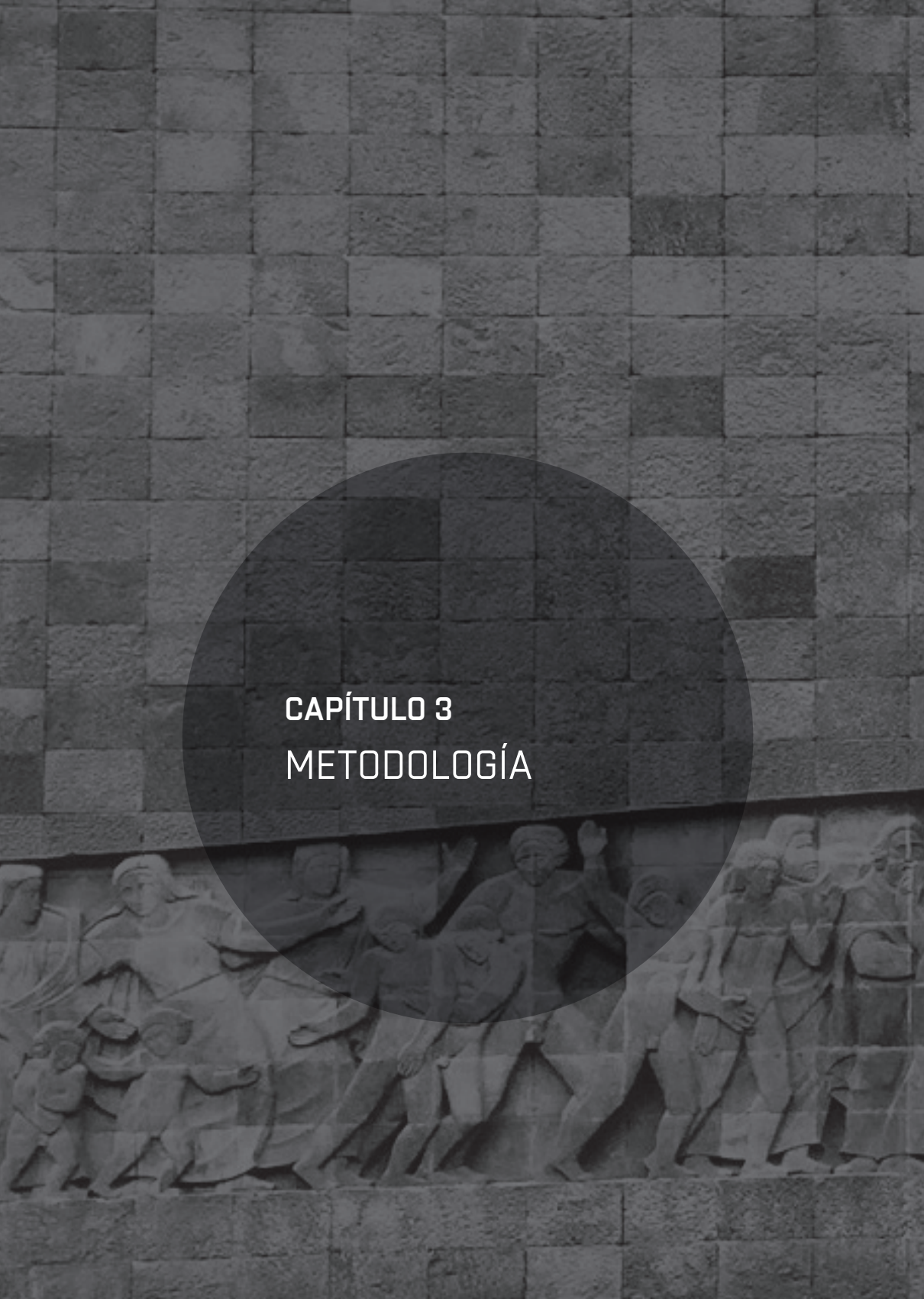
Asimismo, se plantea que el entendimiento y formulación de una arquitectura propia de algún lugar determinado tendría más valor si se lo analiza desde lo fenomenológico, es decir, desde el pensamiento que Tuan plantea de la apropiación afectiva efectiva más que del rescate de lo característico. Este tema, que ni Tuan ni Yory desarrollan, va más allá de lo discursivo y conceptual, llega a lo vivencial. Entonces, si la modificación del territorio y de lo geográfico es simbólica, una interpretación de cualquier manifestación cultural, y en particular de la arquitectura, es pertinente y necesaria.

Un ejemplo para la particularidad de este estudio, desde el punto de vista del lenguaje y sus valores, es el artículo que realizan Camacho, González y Medina (2018) al hacer un análisis crítico apelando a elementos de lectura semiótica, sobre cómo los valores sintagmáticos no han sido reconocidos en el inventario patrimonial de la ciudad de Quito. El valor de la totalidad no ha sido reconocido y solo se han destacado los valores paradigmáticos, y lo desarrollan afirmando:

...los conjuntos arquitectónicos, donde el valor de cada edificación está relacionado directamente con las de su contexto inmediato, esta relación sintagmática en la que el significado patrimonial solo puede ser entendido en la lectura de la totalidad, y en el que la aplicación de un esquema de inventario basado en parámetros específicos puede llevar a fragmentación del conjunto, que se patrimonialicen unas y no otras, las que quedarían en indefensión, por lo tanto y como se ha visto ya en la ciudad, dando como resultado la conformación de áreas edificadas incoherentes (p. 38).

Por tanto, es arbitraria y subjetiva elección de ciertos bienes edificados que reposan en el inventario patrimonial de la ciudad de Quito, ya que su selección no cuenta con un respaldo histórico, contextual o formal claro. Dichos bienes, además, fueron edificados ya en el siglo xx y su elección partió de una metodología que solo tomó en cuenta aspectos objetuales y estrictamente formales. En ningún elemento del análisis en la ficha de análisis, previo a su declaración patrimonial, se toma en cuenta el contexto inmediato, su valor histórico o su aporte de conjunto, es decir, toma en cuenta solo los valores paradigmáticos como elemento único de selección. Como explica el artículo, muchos de estos bienes actualmente protegidos han sido puestos en duda en relación a su verdadero valor cultural o representativo dentro del patrimonio edificado de la ciudad.

Se puede concluir que estudio de la semiótica en la arquitectura no ha perdido vigencia, más bien, ha evolucionado hacia el desarrollo de la comprensión de la expresión simbólica dentro de contextos culturales más específicos y que ayudan a comprender las manifestaciones identitarias particulares. La lectura de los mensajes que se codifican dentro de los objetos arquitectónicos y el lenguaje que estos construyen obligan a la construcción de modelos de evaluación y valoración que permitan dicha interpretación. De esta manera, se propone una herramienta metodológica que identifique los elementos significativos que codifican mensajes a través del lenguaje propio de la arquitectura y que además permitan emplazarlos en un contexto social y geográfico determinado que complete la interpretación en varios niveles de entendimiento.



CAPÍTULO 3

METODOLOGÍA

El instrumento de análisis se basa en un ejercicio comparativo entre objetos arquitectónicos de tipologías funcionales similares construidos en momentos temporales diferentes. De esa manera se establecen tres niveles de análisis que permitan correlacionar progresivamente los hallazgos encontrados a nivel sintáctico propio de una lectura estructural, elevarlos a nivel fenomenológico a través del análisis de entrevistas con los autores, y concluir con una interpretación de representación, integrando las demás fuentes de influencia social.

Selección de obras

Como base para este estudio comparativo se tomará como referente la propuesta analítica de Keneth Frampton (2015), que realiza un estudio genealógico del proyecto a través de la comparación de objetos arquitectónicos de autores diferentes, pero tipologías funcionales similares. Así, se han identificado tres:

- Edificios de instituciones financieras
- Edificios de Vivienda Colectiva
- Edificios Memoriales

El primer parámetro para la selección de obras a analizar deberá tener varios parámetros a tomarse en cuenta y cumplir con al menos tres de los siguientes parámetros:

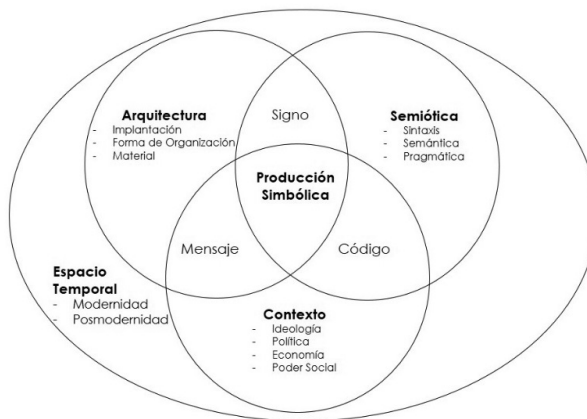
1. Representatividad social
2. Reconocimiento institucional
3. Reconocido aporte teórico
4. Acceso a la información y al autor o coautor de la obra

El segundo parámetro es la similitud tipológica en edificaciones de los años sesenta, setenta y ochenta, donde se emplaza la franja temporal de estudio e hipotéticamente se encontrarán expresiones modernas y posmodernas.

Análisis

El análisis se estructura en varias etapas correspondientes a diferentes niveles. Este análisis se propone de manera lineal pero enmarcado dentro del estudio teórico referencial de la modernidad y posmodernidad en la ciudad de Quito, tal como se puede apreciar en la ILUSTRACIÓN 3:

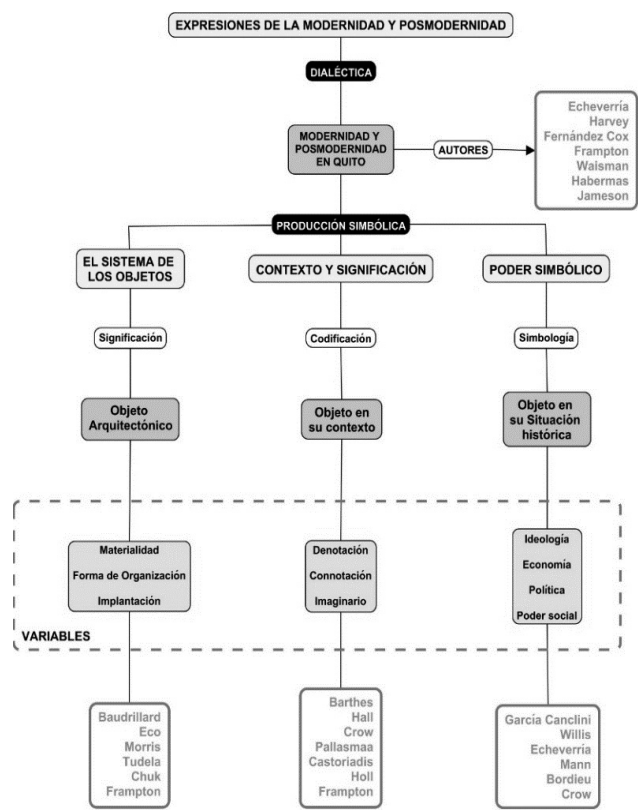
Ilustración 3. Esquema de propuesta de análisis



Fuente: Elaboración propia.

Se identifican tres niveles de análisis, como se representa en la ILUSTRACIÓN 4:

Ilustración 4. Esquema explicativo del método de análisis de la información



Fuente: Elaboración propia.

Análisis comparativo

Se interrelacionan los tres niveles y se los compara entre las obras seleccionadas de etapas diferentes y de tipologías funcionales similares. La

metodología base de este análisis es la propuesta por Keneth Frampton (2015) y su teoría de la genealogía de la arquitectura moderna, donde hace un análisis en varios niveles hasta llegar a conclusiones connotativas y denotativas. Para llegar a la explicación fenomenológica y representativa, que es la propuesta de este estudio, se propone extender las categorías de análisis al introducir los tres niveles de interpretación semiótica, como lo propone Morris (1971); de esta manera, las categorías de análisis son las siguientes:

- Sintaxis
- Semántica
- Pragmática
- Producción simbólica

Análisis sintáctico

Se refiere a la relación entre los signos que se hayan encontrado durante los análisis de las obras, sean estos de manera denotativa o connotativa. Dicha relación establecerá unicidades o conjuntos semiológicos. La interpretación se hará tomando en cuenta todos los elementos encontrados en base a la explicación del autor y sus intenciones materializadas en el objeto de estudio.

Análisis semántico

La relación de los signos con el usuario, en este caso la interpretación realizada durante el estudio desde la mirada metodológica. Cuáles son los signos que desde el estudio se encuentran y cómo se interpretan

en un contexto más amplio tomando en cuenta todas las relaciones de nivel estructural y fenomenológico.

Análisis pragmático

Las relaciones sintácticas y semánticas se analizan a través del tiempo. Cuál ha sido el comportamiento de la edificación y sus significantes durante los años. Cómo la visión del autor y de los usuarios se ha mantenido o cambiado en sus usos, morfología y concepción.

Conclusiones de producción simbólica

El análisis concluye con la identificación de los objetos simbólicos encontrados durante este estudio tomando en cuenta todos los niveles de análisis. El nivel de representación, el contexto de análisis de los cuatro poderes sociales, aporta fundamentalmente para la explicación de la simbología del objeto como una representación del poder. Es el concepto de la producción simbólica la que se toma como herramienta de explicación de los momentos de estudio de la modernidad y la posmodernidad. Se propone un cuadro de resultados (TABLA 1):

Tabla 1. Descripción de resultados

Sintaxis	Semántica	Pragmática	Producción Simbólica
Relación formal entre signos para descifrar códigos, sin relación con la realidad.	Relación entre los signos en su contexto inmediato y el tiempo.	Relación del objeto, el usuario y la realidad, una relación de código y mensaje.	Relación de las fuentes del poder social con los signos interpretados desde la visión de usuario y el autor a través del tiempo y la verdadera intención desde su origen.

Fuente: Elaboración propia.

Dependiendo del indicador propuesto se utilizan los diferentes medios de contrastación. Son reflejo claro de cada nivel de análisis. En el primer nivel de significación será de trabajo gráfico, planimétrico, y el resultado del análisis será interpretativo y estructural a través de la teoría de la los signos (Tudela, 1974; Morris, 1971; Eco, 1997).

En un segundo nivel el resultado del análisis será también interpretativo y fenomenológico a través de la teoría de la codificación de los signos (Echeverría, 2001; Barthes, 1977; Hall, 1976; Frampton, 2015).

Finalmente, en un tercer nivel el resultado será de la construcción de un discurso representativo a nivel explicativo construido a través de la teoría de la producción simbólica (Crow, 2008; García Canclini, 1979; Willis, Jones, Canaan, & Hurd, 1990; Frampton, 2014).

CAPÍTULO 4
ESTUDIO DE CASOS

Edificios institucionales

La tipología de instituciones financieras se escogió debido a que fue una de las tipologías de mayor representatividad durante el movimiento moderno y el cambio de modelo político y económico entre los años setenta y ochenta. Así, se escogieron los siguientes:

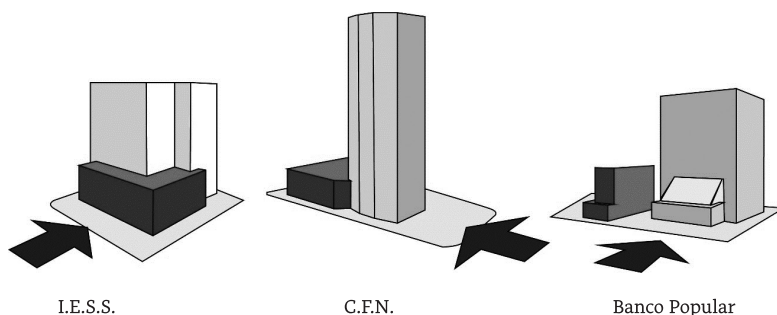
Edificio Matriz del Instituto de Seguridad Social	Edificio Matriz Corporación Financiera Nacional	Edificio Matriz Corporación Financiera Nacional
		
Imagen 10 Edificio Matriz del Instituto de Seguridad Social, (Aprox. Año 1960). Fuente: (Ecuador, 2020)	Imagen 11 Edificio Matriz de la Corporación Financiera Nacional, 1977. Fuente: (Sotomayor & Revelo, 2012)	Imagen 12 Edificio Matriz del Banco Popular del Ecuador, Año 1985. Fuente: (Consultores, RVC, 2020)

Análisis comparativo

ANÁLISIS SINTÁCTICO

Los tres se componen de dos volúmenes, que, en los tres casos, permiten identificar y destacar al principal. El rol del volumen secundario es importante en la manera de interpretar la importancia de la función y sobre todo del acceso. En el primer caso, IESS, el volumen secundario se ubica hacia el frente, intersectando el volumen principal, jerarquizando el acceso hacia el frente. En el segundo caso, CFN, el volumen secundario se desplaza hacia atrás como un elemento complementario dejando el edificio puro y esbelto vertical. En el tercer caso, Banco Popular, el elemento secundario se separa dejando al principal solo.

Ilustración 5. Análisis sintáctico señalando los volúmenes que conforman la composición en cada edificio y su relación posicional en relación al frente del predio

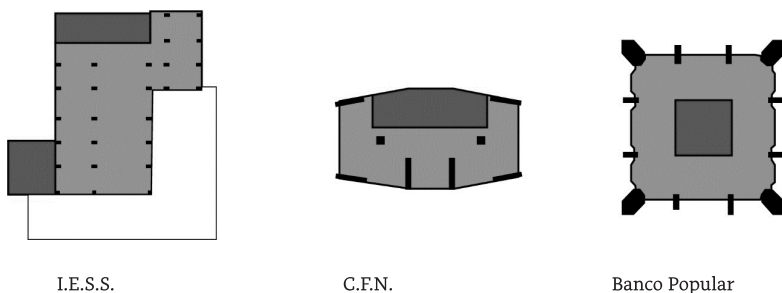


Fuente: Elaboración propia.

El IESS separa los puntos de servicio como las escaleras, baños, bodegas y otros espacios de instalaciones hacia el exterior, como volúmenes diferentes, dejando puntos ciegos desde el interior, privilegiando la vista hacia el parque, el norte de la ciudad y el volcán Pichincha; el edificio de la CFN es un solo volumen el de oficinas y puntos de ser-

vicio, pero están desplazados hacia el oriente, dejando la planta libre de sus pisos en tres lados abiertos, pero por la forma estructural cierra las esquinas; finalmente, el Banco Popular, que también recurre a la planta libre, centraliza los servicios dejando cuatro lados abiertos hacia las vistas.

Ilustración 6. Análisis sintáctico señalando el desarrollo de las plantas tipo y su relación con los espacios de servicio

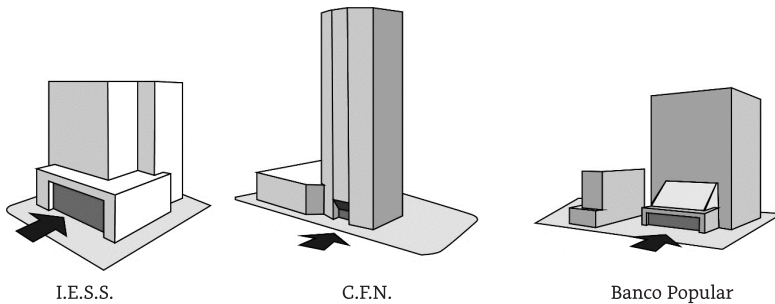


Fuente: Elaboración propia.

El IESS se erige como el edificio más alto de su tiempo y desarrolla un vestíbulo de acceso importante con respecto a la composición. Se eleva del suelo un medio piso para llegar a través de un graderío ubicado al frente del terreno, de tal manera que el elemento más importante en relación al usuario es el vestíbulo. El edificio CFN, por su parte, libera el edificio principal para que se exprese con pureza verticalmente sin interrupciones, es por esta razón que el acceso es una hendidura dentro del mismo volumen y se lo ubica en la calle secundaria de tal manera que el volumen principal domine el espacio urbano. El edificio del Banco Popular se retira del frente más allá de los límites de la normativa, generando un espacio urbano de expectación que se eleva un poco sobre el nivel de vereda. El edificio que se eleva como un elemento muy sólido sobre la superficie y ubica el acceso en un

elemento que sobresale del volumen principal y sube diagonalmente conformando el vestíbulo de acceso.

Ilustración 7. Esquemas de análisis sintáctico de la posición y conformación de los accesos en relación al edificio principal de la composición



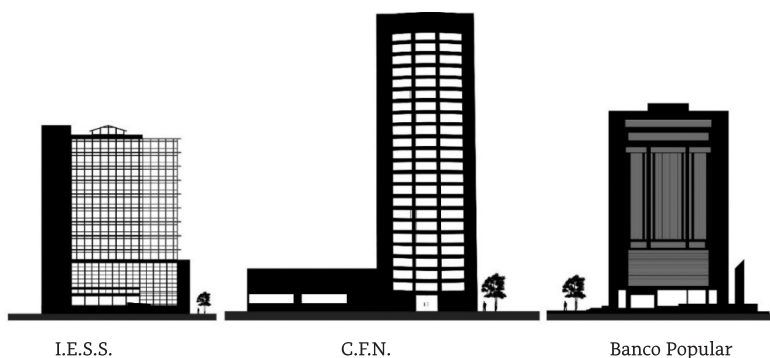
Fuente: Elaboración propia.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

De estudio significativo de los edificios se puede hacer una relación semántica de estos en relación al tiempo de cómo los elementos han cambiado a lo largo del tiempo. Si bien los tres edificios apelan a la libertad de la forma, sobre todo, aprovechando las ventajas espaciales que la planta libre ofrece, la composición general ha ido tendiendo a la simetría. El edificio del IESS es totalmente asimétrico, la CFN llega a una simetría en su torre principal pero desplaza los puntos de servicio, y el Banco popular apela a una composición totalmente simétrica y centralizada. Asimismo, a lo largo del tiempo las proporciones de los edificios en la relación de llenos y vacíos han variado, en el edificio del IESS la composición es claramente la de abrir el volumen, remarcar la transparencia, resaltando, además, los elementos horizontales de sus losas proyectadas hacia el exterior más allá del límite de las ventanas. En la CFN, si bien se mantienen las ventanas horizontales, el edificio

cierra sus esquinas con los elementos estructurales. Finalmente, en el edificio del Banco Popular las ventanas pasan a ser un muro cortina pero de color negro, de tal manera que se transforma en un volumen totalmente sólido contrastado solo por el color de los materiales.

Ilustración 8. Análisis semántico en relación a su morfología



Fuente: Elaboración propia.

De esta manera, el IESS tiene un 51 % de área transparente, la CFN un 29 % y el Banco Popular solo la planta baja, si bien tiene un 46 % de ventanas, al ser negras no se puede considerar como transparencia. Asimismo, se evidencia en el lenguaje un cambio con respecto a la parte superior de los edificios, el IESS no tiene un remate superior, el volumen principal se levanta como sin fin; en la CFN ya se construye un piso totalmente ciego que concluye el volumen; y en el Banco Popular se construyen dos pisos que, además, rompen la verticalidad de los elementos inferiores y construyen un marco bien definido a manera de frontis, el edificio tiene sus tres partes bien definidas como en los órdenes griegos: base, fuste y capitel.

ANÁLISIS PARADIGMÁTICO

Los edificios comparten principios de características de la arquitectura moderna, como la planta libre, la forma abierta y las intenciones de monumentalidad, principios que han ido evolucionando en el tiempo, las formas de insertar el edificio en el contexto sí son diferentes. Tanto el edificio del IESS como el de la CFN se identifican como objetos paradigmáticos dentro de la trama urbana, tanto por su posición como por sus dimensiones, los dos en su momento fueron los edificios más altos de su tejido urbano vertical. Por su parte, el edificio del Banco Popular es parte de todo el conjunto de la zona financiera y, por tanto, no sobresale ni en altura ni en volumen de otros en su contexto inmediato, en consecuencia, su aproximación es sintagmática.

Asimismo, tanto en el IESS como en la CFN se recurre a recursos metafóricos de manera clara. Plantas libres, la forma abierta, lo monumental tanto en su posición como en sus proporciones, la transparencia y los volúmenes puros, son principios reconocibles en estas obras. Sin embargo, en el edificio del Banco Popular se recurre a la metonimia, Vélez recurre al volumen único, a la proporción simétrica, al objeto con masa, porque al ser parte de un conjunto sintagmático es, por tanto, también metonímico. Es parte del sector financiero, no es único. Era la entidad más sólida del momento pero las circunstancias cambiaron y su función también, por tanto, cambió su significado. Sus elementos modernos le permiten adaptarse a sus nuevas funciones pero sus principios posmodernos no le permiten mantener su significado.

Análisis de producción simbólica

Los tres edificios son claros símbolos del poder establecido. Sus orígenes, su concepción, su influencia ideológica, política y económica los

convierten en testigos de la historia de la ciudad, no solo de su arquitectura, sino también desde su representación: las tres grandes fuentes de la sociedad. El IESS representa la organización social, que además es una clara manifestación del pensamiento moderno como respuesta al pensamiento individual. El edificio de la CFN simboliza el poder del Estado exacerbado por el poder militar que tiene la capacidad de imponer y transgredir los reglamentos urbanos, afirmando el momento de transición, como lo explica Jameson, expresando su poder sin remordimientos. Así, el edificio del Banco Popular simboliza el poder privado, aquel que se fortaleció una vez que cambió el modelo sociopolítico en rechazo al totalitarismo, como crítica a aquel relato impuesto en la región.

Edificios de vivienda colectiva

La tipología de vivienda colectiva se escogió con el fin de analizar cómo se expresaron las soluciones de vivienda durante el movimiento moderno y el cambio de modelo político y económico entre los años setenta y ochenta. Así se encuentran varios ejemplos y, en base a la propuesta metodológica, se escogieron los siguientes:

Edificio CASABACA	Edificio Condominio Colón	Hábitat Guápulo
		
Imagen 13 Edificio Casabaca, Oscar Etwanick, 1951. Fuente: Propia, 2020	Imagen 14 Edificio Condominios Colón,, Banderas Arquitectos, 1976. Fuente: Propia, 2020	Imagen 15 Hábitat Guápulo, Jaime Andrade y Mauricio Moreno, 1987. Fuente: Propia, 2020

Análisis comparativo

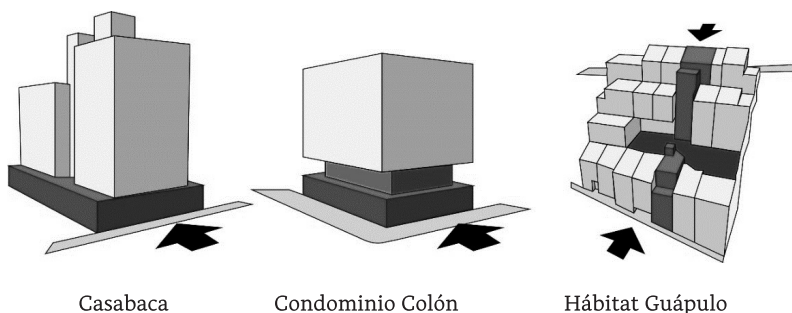
ANÁLISIS SINTÁCTICO

El edificio Casabaca y el Condominio Colón se erigen con volúmenes verticales que destacan del perfil urbano como elementos paradigmáticos en un momento en el que la normativa urbana no era clara. Además, los dos edificios se construyen albergando diferentes usos, el comercial en planta baja y vivienda en las plantas superiores. Casabaca

tiene dos volúmenes de vivienda que se relacionan funcionalmente por el bloque de circulaciones que es exento para los dos, todo se asienta por el volumen de planta baja que alberga el espacio comercial. El Condominio Colón es una composición de tres volúmenes apilados uno encima de otro, pero la intención de este es la de evidenciar la diferencia de funciones en cada uno de sus elementos, dejando finalmente al volumen superior que predomine sobre el paisaje, soltándose por medio de volados en todos sus frentes. El Hábitat Guápulo es, por el contrario, un conjunto de volúmenes agrupados con una idea sintagmática. No destaca ningún elemento volumétrico único, más bien suma elementos en una disposición horizontal más que vertical.

Casabaca se expresa de manera similar en todos sus volúmenes, más bien destacan ciertos elementos por el color de la cerámica de recubrimiento. El Condominio Colón destaca cada uno de sus volúmenes en forma, textura y materialidad. El Hábitat Guápulo es un conjunto de varios elementos diferentes, tanto en su volumetría como en su materialidad y color, en la que no existe una relación directa entre su expresión formal y la funcionalidad de su espacio.

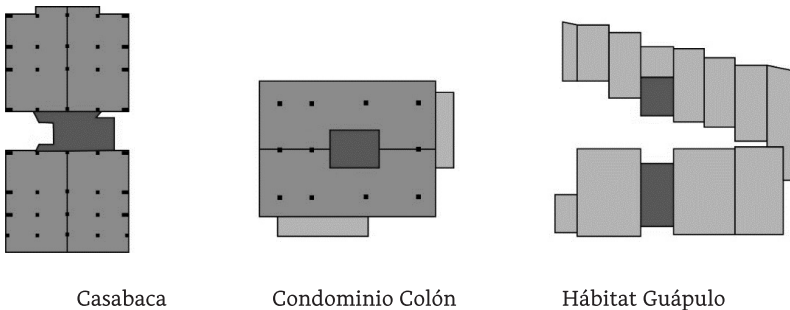
Ilustración 9. Esquemas de análisis sintáctico señalando los volúmenes que conforman la composición en cada edificio y su relación posicional en relación al frente del predio



Fuente: Elaboración propia.

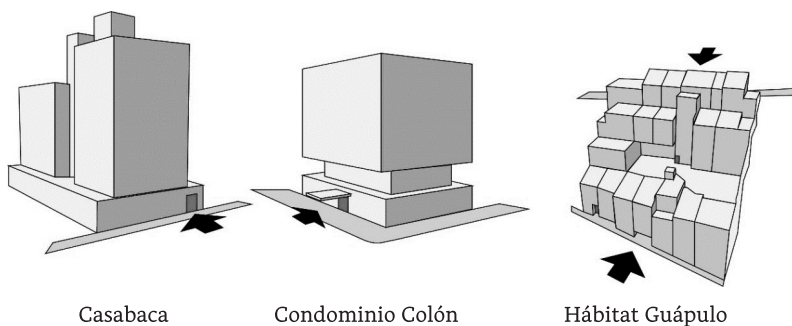
En Casabaca las circulaciones verticales se conciben como un volumen único que se separa de los volúmenes de vivienda, ubicándose de manera exenta. La posición centralizada en la distribución del proyecto es circunstancial a la geometría del predio, ya que la intención era la de generar un volumen que sobresaliese del conjunto. En Condominio Colón se centralizan las circulaciones, dejándolas dentro del volumen, reduciendo su incidencia al mínimo normativo, los cuatro frentes edificados para la iluminación de las áreas habitables del proyecto, así, los vestíbulos comunales de distribución no tienen iluminación natural. En Hábitat Guápulo, las circulaciones se transforman en un recorrido por todos los niveles del proyecto y se ubican hacia la vista del valle a manera de mirador. Se secciona en dos puntos de circulación vertical para servir a los dos bloques del conjunto. Por tanto, en el primer proyecto las circulaciones son un volumen independiente que se erige más allá de los volúmenes principales, en el segundo son parte integral del objeto y no pretenden destacar, más bien perderse en el volumen principal, mientras que en el último son un elemento más del conjunto total.

Ilustración 10. Esquemas de análisis sintáctico señalando las plantas tipo y su relación con los espacios de servicio



En Casabaca el acceso al edificio es parte del volumen de planta baja, todo el volumen es en sí un gran acceso con ventanas moduladas e iguales que no destacan, y dentro de estos módulos se ubican las puertas, tanto para el local comercial como al acceso a las viviendas a un lado. En Condominio Colón, el acceso es por la calle secundaria y penetra en el volumen, a través de un elemento sobresalido que invade el retiro para marcar la estrada al edificio, dejando el frente a la avenida principal para el local comercial sin ningún tipo de elemento que lo jerarquice. Hábitat Guápulo tiene dos accesos, aun cuando el de la calle superior es el principal, hace una variación en los módulos del conjunto, cambiando su morfología y material.

Ilustración II. Esquemas de análisis sintáctico señalando los accesos en relación al edificio



Fuente: Elaboración propia.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

A lo largo del tiempo, los edificios han mantenido sus funciones primarias. El edificio Casabaca sigue albergando la sala de exhibición vehicular y sus espacios de vivienda en los niveles superiores. El Condominio Colón solo ha variado el tipo de comercio en el local de planta baja,

pero mantiene la librería actual desde hace más de dos décadas. El Hábitat Guápulo no ha sufrido grandes variantes en su uso de vivienda. Existe una variación en la morfología entre los tres edificios, que dejan ver una diferencia de aproximación formal propia de cada época. El primero es un edificio mucho más transparente que acentúa las líneas horizontales, tanto en su expresión formal, como material y cromática, haciendo una composición mayoritariamente de paños transparentes. El Condominio Colón tiene uno de sus volúmenes más transparentes con el fin de que el volumen principal, que es primordialmente sólido, acentúe el volado como un elemento más ligero sobre el suelo. Finalmente, el Hábitat Guápulo se cierra casi completamente hacia el exterior. Las áreas privadas se encierran eliminando la transparencia desde el exterior hacia los espacios interiores.

La expresión material y de recubrimiento también evolucionó desde elementos prefabricados, como en el caso de Casabaca, que solo diferencia su expresión por los colores y dimensión de las baldosas de cerámica, al uso del ladrillo visto en el Condominio Colón, que si bien también es un material industrial, tenía la intención de expresar una manufactura más artesanal que se refleja en el tirado del ladrillo y en el uso de este en los elementos de pasamanos y alféizar. El Hábitat Guápulo recurre a una expresión aún más artesanal que pretende recoger técnicas constructivas tradicionales. Además, el acabado final de las mamposterías de ladrillo es de estuco y pintura blanca; los techos, de teja, que son técnicas desarrolladas en la época colonial en la ciudad.

ANÁLISIS PRAGMÁTICO

Los tres proyectos recurren al concepto de la forma libre como parte de sus composiciones, Casabaca hace que sus fachadas sean más trans-

parentes y caso totalmente vidriadas, acentuando el gesto al volar las losas de la última línea de columnas, dejando clara la libertad y ligereza de la fachada. En el caso de Condominio Colón este recurso es más evidente, cuando su volumen principal vuela más allá del último eje estructural en sus cuatro frentes, generando ligereza en contraste con la solidez del volumen. El recurso se acentúa con el juego volumétrico que producen los balcones de la fachada principal, con el fin de generar claroscuros, como afirma el autor. En Hábitat Guápulo, el recurso de la libertad de la forma tiene un sentido completamente diferente al no buscar la consolidación de un volumen paradigmático, más bien la forma se adapta a la complejidad espacial que el proyecto ofrece, que, además, no recurre al módulo espacial único de vivienda. Si bien el proyecto recurre a un módulo estructural de diseño, que apela a la diversidad espacial para componer un conjunto y no un volumen, este parece acomodarse al recorrido interno de espacios comunales y a la complejidad del terreno que genera ambigüedades espaciales, formales y materiales.

Análisis de producción simbólica

Los tres edificios son clara evidencia de las distintas influencias momentáneas de lo ideológico, lo político, lo económico y lo social. El edificio Casabaca es evidencia clara de la llegada de los principios del movimiento moderno a la ciudad de Quito, tanto en lo morfológico como en lo tecnológico, pero también como expresión de la característica particular del crecimiento de la ciudad como respuesta a su desarrollo más apegado a los intereses de los grandes grupos económicos locales. El análisis comparativo devela el avance de los principios de la modernidad apropiada hacia una expresión más local y posmoderna sobre todo en el uso de los materiales, siempre apegada a los principios

tecnológicos de la modernidad. Así, el Condominio Colón simplifica la relación entre forma y función, evidenciando claramente el momento cercano al alto moderno y al brutalismo, dejando que tanto su morfología, materialidad y función, se exprese con claridad. Así, el Hábitat Guápulo hace una clara crítica a los conceptos puramente modernos en la búsqueda de una expresión local más apegada a las técnicas tradicionales en el uso de sus técnicas y conceptos. Así, evidencia también los cambios de pensamiento en todos los niveles de análisis, lo que se refleja en el objeto final insertado en la trama urbana.

Edificios memoriales

Esta tipología tiene especial interés para este estudio ya que en sí estas edificaciones son monumentos. Después de la revisión de las obras representativas en el espacio temporal de estudio se determinó que solo existen dos que cumplen con los requisitos para el análisis que corresponden a dos momentos diferentes, uno de la modernidad dentro de la expresión del alto moderno y el otro de la posmodernidad.

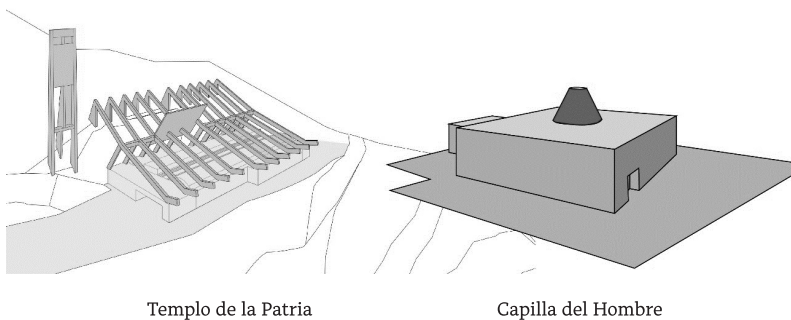
Templo de la Patria	Capilla del Hombre
	
Imagen 16 Templo de la Patria, Milton Barragán, 1968. Fuente: Propia, 2020	Imagen 17 Capilla del Hombre, Handel Guayasamín, 2002. Fuente: Propia, 2020

Análisis comparativo

ANÁLISIS SINTÁCTICO

Los dos edificios se conciben como edificios memoriales y se ubican en las cimas de laderas con vista a la ciudad. Los dos conciben una relación vertical con la divinidad y construyen elementos verticales con este fin. El Templo de la Patria recurre al monolito vertical independiente del conjunto, recurso usado desde las sociedades primitivas, aun cuando este le da un sentido más práctico y metafórico recurriendo al concepto de la atalaya, en sus líneas y su conformación se asemeja a un campanario o a una cruz cristiana, de tal manera que produce una suerte de mensaje oculto, pero siempre en la relación vertical de abajo hacia arriba, propio del culto religioso, de la divinidad en el cielo. En la Capilla del Hombre, el elemento vertical está inmerso y centrado en el volumen principal y establece una relación invertida, identificando al elemento divino, el sol, del que recoge su energía y su iluminación, por tanto, la relación es de arriba hacia abajo.

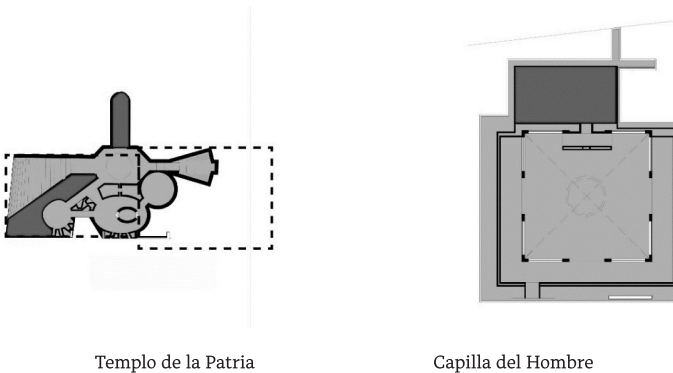
Ilustración 12. Esquemas de análisis sintáctico señalando los volúmenes que conforman la composición en cada edificio y su relación posicional en relación al frente del predio



Fuente: Elaboración propia.

Los espacios internos tienen una marcada diferencia, el Templo de la Patria recurre a una forma totalmente libre en los espacios que recrean escenarios en formas semicirculares que permitan la entrada de luz cenital en cada uno, haciendo recorridos fijos de manera que no son muy flexibles en su uso, pero muy dinámicos y libres en su forma. Asimismo, la circulación vertical es tangencial a las salas pero está dentro del conjunto sin definir un objeto único. Toda la planta se encuentra como cavada en el suelo.

Ilustración 13. Esquemas de análisis sintáctico señalando plantas tipo y su relación con los espacios de servicio



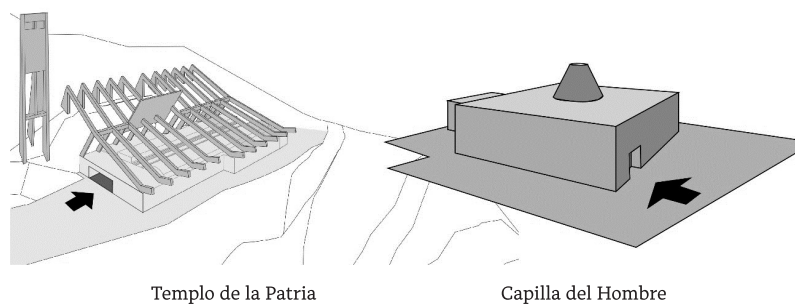
Fuente: Elaboración propia.

En la Capilla del Hombre se crean salas a manera de plantas libres sin columnas que dan una gran amplitud y, aunque permitiría una flexibilidad como área de exposición, el museo funciona como una exposición permanente y las obras de arte se mantienen fijas, recogiendo la idea del espacio abierto con circulación libre, pero con las piezas fijas. Su circulación vertical se encuentra en el volumen de áreas de servicio. Así, el Templo a la Patria, en sus espacios más restrictivos, ofrece una mejor dinámica e inclusive permitió un cambio de la mu-

seografía prevista, en tanto que la Capilla del Hombre, con sus plantas libres, termina siendo un espacio estático.

Los dos edificios conforman una plataforma previa de aproximación y acceso, el Templo de la Patria ubica la torre vertical como referencia lejana y su acceso es un andar que penetra en el edificio, además, su posición geográfica permite que el edificio ofrezca una perspectiva lejana y se pueda ver desde muchos puntos de la ciudad. En sí, el objeto busca destacar como un hito paradigmático dentro del paisaje urbano y natural; ya en el edificio, este devuelve la tensión hacia la ciudad al liberar su terraza y abrir la vista. La Capilla del Hombre también se ubica en la cumbre de una ladera, pero este objeto pretende aparentar que siempre estuvo ahí, su configuración es monolítica, por tanto, obliga a que el espectador pueda apreciar todas sus caras ya que se ubica sobre una plataforma que permite transitar en todos sus lados, y el atractivo no es la relación hacia la ciudad, así, el acceso solo un atravesar el volumen, dejando la profundidad suficiente solo para proteger el portón de la lluvia, el límite es el mismo edificio.

Ilustración 14. Esquemas de análisis sintáctico de la posición y la conformación de los accesos en relación al edificio principal de la composición



Fuente: Elaboración propia.

ANÁLISIS SEMÁNTICO

Los dos edificios han mantenido sus funciones desde su inauguración. El Templo de la Patria, sin embargo, se ha sometido a variaciones que ratifiquen al edificio como un memorial militar. Así, se adicionaron varios elementos al exterior del edificio, como un graderío a manera de tribuna hacia la plataforma de llegada donde se realizan desfiles militares, además de cañones de la era republicana simulando a los de la fecha libertaria. El complejo es una instalación militar, resguardada y administrada por las fuerzas armadas. El mural pintado por Eduardo Kingman es un recuerdo de la mañana misma de la batalla, aun cuando la idea inicial era del propio Barragán, como un elemento que recuerde a la patria y no al evento militar.

Al ser de administración privada,²⁷ la Capilla del Hombre no ha sufrido ninguna modificación en pos de mantener el legado de Oswaldo Guayasamín. Su condición cultural ha hecho del edificio uno de los principales atractivos turísticos de la ciudad, y su condición de administración familiar ha hecho que la Fundación y, por ende, la Capilla, sean reconocidas como de fines de servicio privado más que público, de tal manera que el edificio se ha ido perdiendo dentro del entorno urbano inmediato, perdiendo su condición referencial geográfica, encerrándose en su propio predio que, además, ha construido un muro perimetral muy alto que dificulta la vista y su aproximación.

De esta manera, las condiciones temporales de cada uno de los objetos analizados se han ratificado en el tiempo, el uno se mantiene permanentemente de fondos estatales y, por tanto, mantiene

²⁷ El museo está administrado por la Fundación Guayasamín, que es la que mantiene la Capilla, la Casa Museo y el fondo pictórico y escultórico de Oswaldo Guayasamín. La presidenta de la Fundación y los principales personeros de esta son algunos de los herederos.

su gratuidad, pero un resguardo permanente. Por el contrario, el otro mantiene su necesidad permanente de búsqueda de fondos y se ha ido encerrando como un sitio con fines más bien turísticos y comerciales para mantener sus instalaciones que, además, no lograron financiar completamente la obra.

ANÁLISIS PRAGMÁTICO

Los dos edificios comparten la concepción de elementos memoriales, cada uno ha trascendido en el tiempo de diferente manera y se ha representado de sus fuentes sociales de manera muy diferente. Dialogan en muchos sentidos desde su posición geográfica e ideológicamente representan formas de pensamiento también diferentes, el primero de ejecución de fondos públicos y el segundo de un emprendimiento personal de la lucha del más grande artista de la era moderna nacional, quien abogaba por la reivindicación social a través de las artes. En la práctica, el uno ratifica la cisión oficial del poder, el otro, la búsqueda permanente del reconocimiento a la organización social y al ser humano.

Análisis de producción simbólica

En lo ideológico, los edificios comparten la búsqueda de los autores de encontrar expresiones que se identifiquen con el pensamiento nacional, pero desde fuentes totalmente diferentes. Los dos autores comparten influencias teóricas de la arquitectura, tanto en el reconocimiento de varios profesores en su formación académica, de alguna manera los profesores de Barragán y Guayasamín tuvieron influencia directa de Sixto Durán Ballén, Jaime Dávalos y Gilberta Gatto Sobral. También coinciden en sus referentes internacionales, como Le Corbusier, en sus

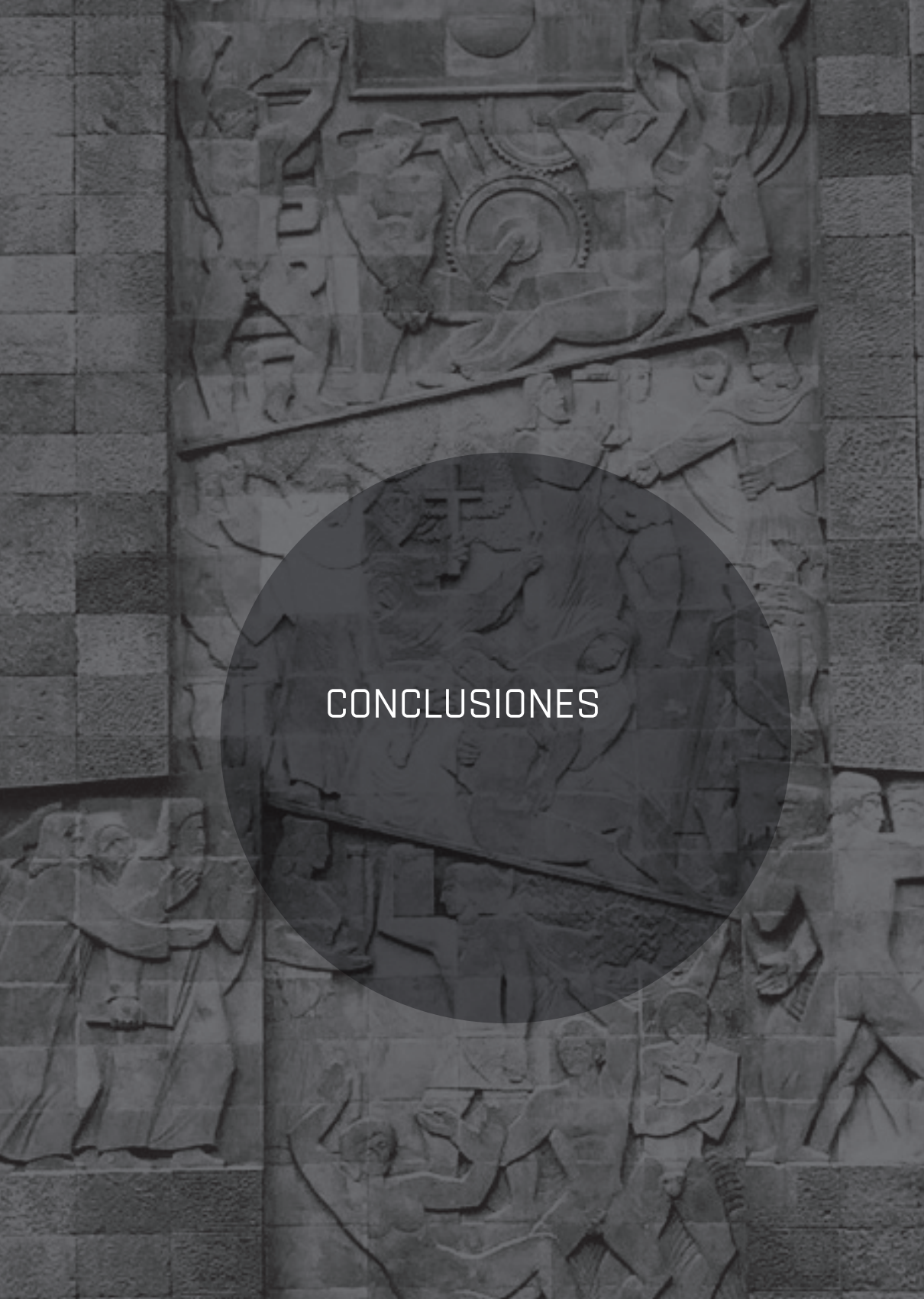
principios modernos de arquitectura. Sin embargo, Barragán acepta su deseo de expresar esta modernidad de manera bruta, mientras que Guaysamín realiza una revisión crítica de dicha modernidad al incorporar visiones ancestrales en su producción espacial.

En lo político, estos proyectos evidencian una posición dialéctica en su condición de proyectos especiales y de regularización. El Templo de la Patria fue un edificio concebido con muchos años de antelación con el fin de satisfacer una necesidad simbólica nacional de la fecha más importante de independencia, por tanto, su concepción y construcción no tuvo trabas legales ni reglamentarias, además, en una época en la que no existían planes y normas claramente establecidas en la ciudad. En cambio, la Capilla del Hombre tuvo que trascender las fronteras que el mismo Oswaldo Guayasamín se impuso y su influencia personal fue fundamental para su concepción y construcción al momento de enfrentar las normas urbanas que en su momento ya eran muy claras y restrictivas.

En lo económico, también los proyectos representan fuentes totalmente diferentes en momentos diferentes del Estado y la ciudad. El primero es la representación del poder económico del Estado y su necesidad de materializarlo en el fortalecimiento de las instituciones nacionales, resaltando la fecha libertaria con el fin de enaltecer la grandeza de la República. En tanto la Capilla del Hombre representa un ideal más etéreo, más aun cuando los pueblos indígenas ecuatorianos no reconocen las conquistas republicanas como propias, por tanto, tampoco reconocen a la batalla de Pichincha, por la cual está construido el Templo de la Patria, como una fecha de celebración. Por tanto, representa el esfuerzo mancomunado que solo la trascendencia regional de Guayasamín pudo lograr.

Finalmente, la apropiación del Templo de la Patria por parte del poder militar que nació como un memorial civil, transformándolo

en una instalación militar que exagera la gesta libertaria en recuerdo de los héroes militares como héroes patrios, representa precisamente el poder que esta institución ha ejercido sobre la sociedad ecuatoriana durante las últimas décadas. El Templo de la Patria es la representación del poder militar y de la influencia de las fuerzas armadas en el país. Por el contrario, la Capilla del Hombre es la representación de la lucha social, de la organización social. El reconocimiento a la lucha regional de los pueblos indígenas y de su cosmovisión que une a los pueblos. Es la representación del poder social en su expresión más fuerte, las artes.



CONCLUSIONES

Modernidad y posmodernidad en la arquitectura de Quito

Para el desarrollo de la investigación se hizo referencia a textos sobre la modernidad local y regional, y libros paradigmáticos como *Latinoamérica en su Arquitectura* de Roberto Segre (1975) o *Ciudad y Arquitectura* de Silvia Arango (2012), que relatan la temporalidad del desarrollo moderno de las grandes ciudades latinoamericanas. Las particularidades encontradas durante la investigación, en el desarrollo moderno de la ciudad de Quito, no permiten enmarcarla históricamente dentro de ninguna de estas narrativas temporales de la bibliografía regional. El crecimiento urbano de Quito no corresponde a una ciudad industrial, característica principal de las urbes modernas, entonces, la ciudad se expandió de los límites del Centro Histórico en respuesta a la presión económica de los grandes grupos comerciales que crecieron producto de las nuevas dinámicas que provocó la llegada del ferrocarril a inicios del siglo xx. El nacimiento de los primeros suburbios cambió la imagen colonial de la ciudad histórica por una ciudad ajardinada, propia de las ciudades modernas europeas, que acogió a las familias adineradas, las cuales cedieron el espacio del Centro Histórico a la clase trabajadora

que emigró intensamente a la ciudad con la llegada del ferrocarril, particularidad que no se alinea con el desarrollo histórico de la urbe moderna global.

Las expresiones modernas de Quito, urbanas y arquitectónicas, fueron tardías en relación al contexto mundial, pues las primeras expansiones industriales sucedieron en el siglo XIX, la arquitectura del movimiento moderno tuvo su auge durante los años veinte, y en Latinoamérica se construyeron las primeras expresiones modernas propias en los años treinta. Así, la planificación urbana moderna de Quito llegó en 1942, la Escuela de Arquitectura se forma en 1946 y las primeras edificaciones propias del movimiento moderno se plasman en la ciudad hacia 1949. Finalmente, la Facultad de Arquitectura abre sus puertas en el año de 1959. Así, las primeras expresiones consideradas de arquitectura moderna las realizaron extranjeros, con mano de obra y materiales extranjeros. Las manifestaciones propias de autores ecuatorianos, con recursos locales y mano de obra nacional, recién se construyeron durante la década de los sesenta.

Con estos antecedentes, esta investigación aporta con una base teórica que aclara conceptos y permite una discusión entre la realidad de la arquitectura moderna de Quito y la búsqueda de códigos universales de la arquitectura moderna en las expresiones locales. La modernidad local fue una respuesta a las condiciones socioeconómicas propias que no buscaban, necesariamente, criterios globales de modernidad sino que fueron producto de una expresión regional que denotaba claras muestras críticas a la propia modernidad. A pesar de su corta duración, la etapa de transición a la posmodernidad, definida como alto moderno, expresa con fuerza conceptos modernos, lo cual explica por qué las obras realizadas durante este periodo son reconocidas en los pocos textos existentes de arquitectura moderna de Quito.

Asimismo, la investigación abre paso a la profundización en el estudio de la posmodernidad en la arquitectura de Quito al identificar las características locales y al explorar estudios de caso que permiten explicar el pensamiento posmoderno local. Finalmente, la propuesta temporal desarrollada solucionaría el problema identificado en las fichas de catalogación y valoración de los bienes modernos, que se encuentran en desarrollo por parte de las entidades encargadas de la administración y salvaguardia del patrimonio, sobre la categorización de la modernidad local y las razones para que una obra sea reconocida como tal. Hay que hacer énfasis en que a partir de los hallazgos encontrados y de su sistematización surgen nuevas preguntas de investigación que sin lugar a dudas orientarán próximos esfuerzos mediante los siguientes cuestionamientos: ¿Las manifestaciones modernas de la arquitectura de Quito se pueden enmarcar dentro de un contexto global? ¿Cómo afectó al desarrollo de la arquitectura de la ciudad el abandono del estudio del arte en su formación académica? ¿La expresión tardía de la modernidad fue una de las razones de la conservación del Centro Histórico?

Semiótica y producción simbólica en arquitectura

La investigación permite reconocer la importancia atemporal de la semiótica en el estudio de la arquitectura. Siendo la arquitectura un lenguaje, mediante la semiótica se identifican, con precisión, las variables significativas del estudio de un objeto arquitectónico. Esa precisión permite que la lectura arquitectónica se haga de forma metódica y, por tanto, sistemática. Entonces, se revisan los alcances de la lectura estructuralista en los elementos arquitectónicos con una propuesta que relaciona de forma lineal la lectura del mensaje simbólico a un

nivel fenomenológico y, finalmente, actualiza los conceptos y eleva la interpretación a un nivel de explicación representativa.

La trascendencia del estudio, más allá del pensamiento estructuralista, logra un acercamiento hacia una explicación con mayor precisión de la construcción y función de los símbolos emplazados en un contexto cultural definido. Si bien el estudio no soluciona definitivamente el entendimiento significativo de la arquitectura, que comparte los códigos con la lectura a nivel convencional, sí aporta una base teórica para orientar el entendimiento de las intenciones codificadas del autor con una forma de interpretación en un espacio temporal y geográfico específico. Se construye un cuerpo teórico que permite la elaboración de una herramienta de análisis que permite encontrar evidencias materiales e inmateriales con la identificación de códigos significativos.

El estudio de los símbolos es un sistema complejo de construcción que correlaciona muchas variables materiales e inmateriales. Así, el marco teórico de esta investigación correlaciona las variables materiales, identificadas mediante el estudio de la semiótica, con las variables inmateriales, que se construyen con los conceptos teóricos de la producción simbólica. La relación entre las dos variables se evidencia con el estudio denotativo y connotativo a nivel fenomenológico, que resuelve, de manera sistemática, el paso de la evidencia material a la inmaterial al decodificar el mensaje del emisor.

Finalmente, la investigación abre un espacio hacia el estudio de los símbolos en la arquitectura moderna y su relación con paisajes culturales definidos. Así, el trabajo deja pendiente la profundización del análisis de emplazamiento urbano inmediato de los objetos estudiados. ¿Qué función tienen los símbolos arquitectónicos en las expresiones tradicionales y cómo se adaptaron en la modernidad? ¿El uso de expresiones simbólicas de las culturas tradicionales modifica la condición de modernidad de la arquitectura y las transforma en posmodernas?

La herramienta metodológica de análisis

La investigación creó una herramienta de análisis con base en la metodología de la *Genealogía de la arquitectura moderna* de Kenneth Frampton (2015), pero que amplía el análisis, tanto en los elementos del lenguaje como en el alcance del ámbito contextual. Esta revisión a Frampton se complementó con el marco teórico desarrollado sobre la base semiótica y la teoría de la producción simbólica. La herramienta permitió encontrar elementos significativos en los objetos analizados, tanto individual como comparativamente, con lo cual se cumplieron de manera parcial los objetivos de la investigación.

El aporte más notable de la herramienta es la obtención de evidencias inmateriales. Las técnicas de análisis arquitectónico, basados en la teoría de la semiótica, desarrollados históricamente por autores como Umberto Eco, Renato de Fusco, entre otros, se concentraban en el análisis objetual relacionando el espacio, la forma y la función como objetivo fundamental de estudio. A su vez, el estudio de contexto se limitaba a un planteamiento de proxémica siempre dentro de la búsqueda de evidencias materiales. Frampton (2015) incorpora tres técnicas a su propuesta analítica: 1) el estudio genealógico del autor, 2) el ejercicio comparativo de tipologías funcionales similares, y 3) la interpretación connotativa. Con este avance, se incorporó el análisis fenomenológico al estudio de los objetos arquitectónicos, con lo cual se resuelve el estancamiento de los estudios meramente objetuales.

El desarrollo de esta herramienta incorporó tres elementos adicionales a la propuesta de Frampton: 1) una revisión más amplia del lenguaje de la arquitectura, 2) el análisis denotativo con información directa del autor de la obra, y 3) el análisis de representación mediante la teoría de la producción simbólica. Así, se resuelven varios proble-

mas que los estudios semióticos presentaban; por un lado, determinar con precisión el mensaje que todo objeto codifica a través de su autor al analizarlo sistemáticamente de manera denotativa y connotativa, y, por otro lado, se amplía la dimensión del contexto, al incorporar el estudio socioeconómico y político al análisis genealógico.

Finalmente, por intermedio de la herramienta se reconoce la relevancia social de las obras analizadas más allá de una valoración meramente objetual. El último objetivo de investigación plantea la necesidad de explicar cómo se materializaron y se representaron los elementos arquitectónicos en la transición de la modernidad a la posmodernidad en la ciudad de Quito. Con ese propósito, la herramienta permite explicar dicha representación, su trascendencia y relevancia. Además, este instrumento solventa otro de los puntos encontrados en la problemática, que identifica una carencia metodológica en las herramientas de valoración en lo referente a las entidades de control patrimonial. De esta manera, se puede explicar la relevancia e importancia de un objeto arquitectónico dentro de un contexto urbano definido, tomando en cuenta su representación social, política e ideológica; temas imprescindibles al momento de reconocer y valorar bienes que requieren protección patrimonial.

La metodología desarrollada no toma en cuenta temas técnicos específicos como lo hacen las herramientas de valoración comunes, porcentajes de uso de materiales, calidad ambiental, deterioro de las edificaciones, entre otros. Con estos antecedentes y sobre la base de los hallazgos, se abren otras incógnitas que pueden abordarse en futuras investigaciones: ¿Cómo se puede instrumentalizar una herramienta que permita identificar y valorar bienes patrimoniales con el fin de protegerlos? ¿Cómo valorar bienes de autores no reconocidos o que se edificaron informalmente?

Estudios de caso

Varios son los hallazgos en los estudios de caso, pues demuestran que los análisis de las obras arquitectónicas van más allá del objeto y las evidencias materiales. La inclusión del contexto histórico, previamente desarrollado, hizo que se puedan establecer secuencias en las influencias teóricas e ideológicas de los autores, lo que permitió clarificar el desarrollo del crecimiento urbano-arquitectónico de la ciudad. Además, se identificaron varios personajes que tuvieron relevancia en la historia de la arquitectura moderna de Quito y que, si bien son reconocidos en los textos existentes, no han sido reconocidos por sus influencias en otros autores. A partir de los estudios de caso se han podido determinar varios hilos conceptuales que pueden profundizarse en estudios posteriores.

Los autores de las obras analizadas aportaron información valiosa en relación con sus experiencias y conceptos a través de los edificios estudiados, tanto en referencia a su formación profesional como a la información de las intenciones de diseño que formularon las propuestas analizadas. La información recogida en las entrevistas develó influencias formativas de cada autor, este instrumento de recolección de datos fue importante para explicar cómo las formas de pensamiento moderno se fueron modificando en el tiempo. Los entrevistados representan a dos generaciones en la historia de la arquitectura de Quito, por tanto, abarcan diferentes momentos tanto en el desarrollo urbano de la ciudad como en la formación académica, principalmente de la Universidad Central del Ecuador y su Facultad de Arquitectura. Esta diferencia temporal se evidenció en los códigos significativos encontrados.

Si bien el ejercicio comparativo mostró evidencia de la existencia de dichos códigos, aún se limitan a la evidencia material. El principal

problema de los significados es el entendimiento de los diferentes actores, que son parte del proceso semiológico de interpretación simbólica. La investigación aporta con una visión intermedia de los códigos compartidos entre el autor y la sociedad, ya que interpreta el mensaje de cada obra analizada desde una visión disciplinar, estructurada con base en el lenguaje de la arquitectura. Sin embargo, no resuelve el problema histórico de lectura del mensaje arquitectónico por arte del usuario común. Así, a pesar de que el estudio abarca la interpretación sémica a nivel representativo, basado en la estructura histórica desarrollada, deja pendiente un nivel diferente de interpretación que podría correlacionar la relación significativa entre el autor y el usuario común, que es el estudio de los imaginarios.

Entonces, resulta pertinente hacer un cuestionamiento más allá del cumplimiento de los objetivos de investigación: ¿Cómo se deben analizar los objetos arquitectónicos modernos a fin de que los códigos significativos de una obra sean compartidos, entre el mensaje primario del autor y la interpretación codificada que el usuario común hace en base a su experiencia cultural?

Finalmente, la investigación demuestra la pertinencia del estudio que relaciona la teoría de la arquitectura con los hechos culturales de una sociedad determinada, la vigencia de la semiótica como marco teórico de análisis de la arquitectura, y la necesidad de profundizar en su estudio, semiótica y arquitectura, como procesos de comprensión cultural.

BIBLIOGRAFÍA





- ABRIL, G. (2013). *Cultura visual, de la semiótica a la política*. México: P y V.
- ACHIG, L. (1983). *El proceso urbano de Quito*. Quito: CIUDAD - LACAV FAU-UCE.
- ARANGO, S. (2012). *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: Fondo de Cultura.
- ARQUITECTURA, C. N. (1962). Memoria de la primera conferencia nacional de Facultades de Arquitectura. *Memoria* (pp. 19-20). Cuenca: Facultad de Arquitectura.
- AYALA Mora, E. (2008). *Resumen de historia del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional.
- AYMONINO, C. (1972). *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BARTHES, R. (1977). *Image Music Text*. Londres: Fontana Press.
- BAUMAN, Z. (1997). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid: Akal.
- BENAVIDES Solís, J. (1995). *Arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- BENJAMIN, W. (1934). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- BERMAN, M. (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. la experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI.

- BORDIEU, P. (2010). *El sentido social del gusto*. México: Siglo XXI.
- (2015). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. México: Siglo XXI Editores.
- CAMACHO, S., González, M., & Medina, M. (diciembre de 2018). Arquitectura del siglo xx en el inventario patrimonial de Quito. *Vivienda y Comunidades Sustentables*, (4), 35-43.
- CASSIRER, E. (1953). *The Philosophy of Symbolic Forms. Volume 1: Language*. New Haven: Yale University Press.
- CHUK, B. (2003). *Semiótica narrativa del espacio arquitectónico*. Buenos Aires: FILO UBA.
- CONSULTORES, R. A. (2020). RVC. Obtenido de http://www.rvc.com.ec/?page_id=1109
- CROW, D. (2008). *No te creas una palabra: Una introducción a la semiótica*. Barcelona: Promopress.
- DEL Pino, I. (1993). Sobre la arquitectura quiteña: 1820-1922. En I. Municipio de Quito, *Arquitectura de Quito, una vision histórica* (pp. 115-136). Quito: Trama.
- DELEUZE, G. (1987). *El Bergsonismo*. Madrid: Cátedra.
- ECHEVERRÍA, B. (1995). *Las ilusiones de la Modernidad*. México: UNAM/El Equilibrista.
- (2001). *Definición de la cultura*. México: Itaca.
- (2009). *¿Qué es la modernidad?* México: UNAM.
- ECO, U. (1997). Function and Sign: The Semiotics of Architecture. En N. Leach, *Rethinking Architecture* (pp. 173-193). Nueva York: Routledge.
- ECUADOR, G. A. (2020). *Arquitectura Moderna del Ecuador*. Obtenido de <http://arquitecturaecuatoriana.blogspot.com/2015/02/edificio-iess-gadumag.html>
- ECUATORIANA, C. d. (2019). *Casa de la Cultura*. Obtenido de La casa. Historia: <https://casadelacultura.gob.ec/postlacasa/historia/>

- EISENMAN, P. (1994). El fin de lo clásico. En P. Hereu, J. M. Montaner, & J. Oliveras, *Textos de arquitectura de la modernidad* (pp. 463-478). Madrid: Nerea.
- EL Universo (30 de julio de 2016). *12 de julio de 1964*. Obtenido de eluniverso.com: <https://www.eluniverso.com/noticias/2016/07/30/nota/5716593/12-julio-1964>
- FARÍAS Campero, C. (2000). La posmodernidad y los lenguajes del arte: propuestas de fin de siglo. En Z. Zeraui, *Modernidad y Posmodernidad* (pp. 161-182). México: Noriega.
- FERNÁNDEZ Cox, C. (1991). Modernidad apropiada. En C. Fernández Cox, E. Browne, C. E. Comas, R. Santa María, F. Liernur, A. Dewes, & M. Waisman, *Modernidad y posmodernidad en América Latina* (pp. 11-22). Bogotá: Escala.
- FRAMPTON, K. (2014). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili S.A.
- (2015). *Genealogy of Modern Architecture. Comparative Critical Analysis of Built Form*. Nueva York: Lars Müller.
- GARCÍA Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México: Siglo XXI Editores.
- GONDARD, P., & Mazurek, H. (2001). 30 años de la Reforma Agraria y Colonización en el Ecuador (1964 - 1994). Dinámicas espaciales. *Dinámicas territoriales: Ecuador, Bolivia, Perú, Venezuela. Estudios de Geografía*, 10, 15-40.
- HABERMAS, J. (1997). Arquitectura moderna y posmoderna. En N. Leach, *Rethinking Architecture* (pp. 225-235). Nueva York: Routledge.
- HALL, E. T. (1976). *Más allá de la Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.
- HARVEY, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- I. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito (2017). *Archivo Histórico*. Obtenido de Secretaría de Territorio. Alcaldía de Quito: <http://sthv.quito.gob.ec/archivo-historico/>
- IMDMQ (2014). *100 del Premio Ornato*. Quito: Trama.

- JAMESON, F. (1997). The cultural logic of late capitalism; The constraints of Postmodernism. En N. Leach, *Rethinking Architecture* (pp. 238-255). Nueva York: Routledge.
- JENCKS, C. (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KRIER, L. (2013). *La Arquitectura de la comunidad*. Madrid: Editorial Reverté.
- LATINA, U. d. (1975). VII conferencia latinoamericana de Escuelas y Facultades de Arquitectura. *La arquitectura y la problemática específica de América Latina* (pp. 3-10). México: UDUAL.
- LÓPEZ, H. (29 de octubre de 2018). *Palacio de Comercio (Edificio La Previsora / Hotel Humboldt Capitol)*. Obtenido de Los ladrillos de Quito: <http://losladrillos-dequito.blogspot.com/2018/04/palacio-de-comercio-edificio-la.html>
- LUZURIAGA, M. (1993). Los arquicrímenes en Quito. En I. M. Quito, *Arquitectura de Quito. Una visión histórica* (pp. 173-188). Quito: Trama.
- LYOTARD, J.-F. (1986). *La posmodernidad (Explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa.
- MALDONADO, C. (1993). La arquitectura de Quito en la época republicana. En I. M. Quito, *Arquitectura de Quito. Una visión histórica* (pp. 137-152). Quito: Trama.
- MONARD, S. (2015). *Arquitectura Moderna de Quito en el contexto de la XI Conferencia Interamericana, 1954 - 1960*. Barcelona: UPC.
- MOREIRA, R. (1984). Acerca de la arquitectura posmoderna. *TRAMA*, 107-121.
- (1993). Historia de la edificación en altura en Ecuador. El caso de Quito. En I. M. Quito, *Arquitectura de Quito. Una visión histórica* (pp. 191-214). Quito: Trama.
- MOREIRA, R., & Álvarez, Y. (2004). *Arquitectura de Quito 1915-1985*. Quito: Trama.
- MORRIS, C. (1971). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- MOYA, R., & Peralta, E. (1984). Síntesis del Plan Quito. *TRAMA*, 3-49.
- NORBERG-SCHULZ, C. (1979). *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ORTIZ, A. (2004). *Ciudad de Quito. Guía de arquitectura*. Quito: Junta de Andalucía.
- PANIAGUA Arís, E. (2013). La arquitectura y su significación pragmática y tectónica. *Signa*, 521-548.

- PONCE, A. (2011). *La Mariscal: Historia de un barrio moderno en Quito en el siglo xx*. Quito: Instituto Nacional de Patrimonio.
- SALGADO, M. (2016). *La arquitectura modernista a mediados del siglo xx en Quito como articulación preponderante del proceso de desarrollo de la imagen urbana de la ciudad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- SEGRE, R. (1975). *América Latina en su arquitectura*. México: Siglo XXI.
- SENNET, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SENPLADES (2013). *Empresas Públicas y Planificación: Su rol en la transformación social y productiva*. Quito: El Telégrafo.
- SOTOMAYOR, J. M., & Revelo, N. (mayo de 2012). *Arquitectura moderna en Ecuador. Ovidio Wappenstein*. Obtenido de arquitecturaecuatriana.blogspot.com: <http://arquitecturaecuatorialana.blogspot.com/2012/05/ovidio-wappenstein.html>
- TREVIÑO Moreno, P. (2000). Apuntes para una definición de la modernidad. En Z. Zeraoui, *Modernidad y posmodernidad* (pp. 9-25). México: Noriega.
- TUDELA, F. (1974). *Hacia una semiótica de la arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- URBANISMO, D. d. (1997). *Informe*. Quito: Universidad Central del Ecuador.
- VENTURI, R. (1974). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: GG.
- WILLIS, P., Jones, S., Canaan, J., & Hurd, G. (1990). *Common Culture. Symbolic Work at Play in the Everyday Cultures of the Young*. Buckingham: Open University Press.
- YI-FU, T. (1977). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- YORY, C. M. (1999). *Topofilia o la dimensión poética del habitar*. Bogotá: CEJA.
- ZECCHETTO, V. (2010). *La danza de los signos*. Buenos Aires: La Crujía.





Universidad de Guadalajara

RECTOR GENERAL

Dr. Ricardo Villanueva Lomeli

VICERRECTORA EJECUTIVA

Dr. Héctor Raúl Solís Gadea

SECRETARIO GENERAL

Mtro. Guillermo Arturo Gómez Mata

Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

Dr. Francisco Javier González Madariaga

RECTOR DEL CENTRO

Mtra. María Dolores del Río López

SECRETARÍA ACADÉMICA

Dr. Everardo Partida Granados

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

Dra. Edith Rosario Jiménez Huerta

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE DISEÑO Y PROYECTOS

Dr. Ramón Reyes Rodríguez

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE PROYECTOS URBANÍSTICOS

EXPRESIONES DE LA MODERNIDAD Y POSMODERNIDAD EN LA ARQUITECTURA DE QUITO.

Estudios de caso en la segunda mitad del Siglo XX

Se terminó de editar en diciembre de 2022, en Estudio Tangente, SC,
Av. Primavera 3032 int 37, CP 45609, Parques del Bosque, Tlaquepaque, Jalisco, México.

Para su elaboración se utilizaron las familias tipográficas Alkes 10/12 pts.

para cuerpo y Revx Neue de 16, 14 y 12 pts. para títulos y subtítulos

La plataforma fue en Macintosh y la diagramación en Adobe InDesign CC.

El tiraje fue de 1 ejemplar.

INVESTIGACIONES | DCTS
DOCTORADO CIUDAD, TERRITORIO Y SUSTENTABILIDAD



UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño

¿Qué es la modernidad? Para dar respuesta a la interrogante se auxilia de autores como Bolívar Echeverría y Cristian Fernández Cox, quienes coinciden en ver la modernidad en Latinoamérica como un proceso ligado al mestizaje, sus referentes son más amplios e incluyen a David Harvey, Jürgen Habermas, Marshall Berman, Néstor García Canclini, entre otros más, que le permiten definir un marco de entendimiento en el que se identifica a la urbanización y, por consiguiente, a los objetos arquitectónicos como una manifestación de la modernidad. Santiago Camacho nos precisa que para comprender la modernidad también hay que entender que significa la posmodernidad, para el autor estos conceptos van de la mano y se entrelazan en el tiempo y espacio como lo es para la ciudad de Quito, Ecuador, como estudio de caso que le permite tener un referente empírico para aterrizar, para contrastar, los aspectos teórico-conceptuales ligados a los dos conceptos anteriormente señalados.

ISBN 978-607-571-809-5



9 786075 718095

ERICK SANTIAGO CAMACHO AGUIRRE Quito, Ecuador, 1975. Es doctor en Ciudad, Territorio y Sustentabilidad [2020], Arquitecto[1999], profesor titular de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central del Ecuador. Coordinador de la Comisión de Investigación Formativa de la FAU-UCE. Colabora en investigaciones relacionadas con la arquitectura moderna, la vivienda social y la historia de la arquitectura de Quito. Ganador del Premio Ornato Ciudad de Quito [2005].

dcts.cuaad.udg.mx