

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

LA LICUADORA: RUINAS Y MEMORIA

DANIELA LUCÍA ESTUPIÑÁN TOLEDO

FEBRERO 2014

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

LA LICUADORA: RUINAS Y MEMORIA

DANIELA LUCÍA ESTUPIÑÁN TOLEDO

ASESORA DE TESIS: MARÍA AMELIA VITERI

**LECTORES/AS: PATRICIA BERMÚDEZ
ALFREDO SANTILLÁN**

FEBRERO 2014

DEDICATORIA

A Juan Matías Rhon Estupiñán

AGRADECIMIENTOS

De manera muy especial agradezco a todos los informantes de esta tesis, las personas que dedicaron su tiempo para hablar, ver fotos y contar relatos sobre el edificio La Licuadora, también sobre el barrio de San Blas, en definitiva sobre sus propias vidas, relacionadas con la ciudad de Quito. El aporte de los arquitectos, en especial el testimonio de Diego Ponce, creador del edificio La Licuadora, fue fundamental en esta investigación. Asimismo de manera afectuosa agradezco al arquitecto – historiador, Alfonso Ortiz, por todo el conocimiento sobre Quito que compartió para esta etnografía audio-visual.

Desde la Antropología Visual, la contribución de los profesores de FLACSO-Ecuador fue muy importante. Agradezco a Anna Wilking ya que desde su taller de tesis: “Antropología Urbana”, nació este proyecto. Sin embargo, María Amelia Viteri, asesora de la investigación “La Licuadora: ruinas y memoria” y fue la persona que me impulsó a realizar una tesis completa y un documental etnográfico, con su apoyo, guía y soporte durante todo el proceso logré desarrollar un proyecto de tesis que ganó dos becas académicas (Instituto de la Ciudad y FLACSO), mis agradecimientos especiales a estas dos instituciones que financiaron esta investigación.

También quiero agradecer a todos mis compañeros de la convocatoria 2011-2013 de Antropología Visual, las discusiones teóricas en clases y fuera de esas, su apreciación por la ciudad despertó en mis nuevos intereses para desarrollar este estudio. Gracias por su amistad y su colaboración en el proyecto: Iréri Ceja, Paul Narvaez, Marialina Villegas, Luis Mendoza y Juan Carlos Zabalza.

Finalmente agradezco a mi toda familia por su apoyo, en especial a mis viejos: Gisella Toledo y Francisco Estupiñán, ellos me dieron no solo la vida sino que me enseñan cada día a enfrentarla con valentía y coraje.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	8
Introducción.....	9
Problema de estudio.....	10
Objetivo general y específicos.....	13
CAPÍTULO I: LA LICUADORA: COMO UN MOMUMENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA	14
El juego entre la moderno y lo visual	14
Visualidad arquitectónica.....	17
Ruinas - líquidas.....	22
El espacio urbano de una licuadora abandonada.....	23
Espacio urbano, género y pertenencia.....	25
La memoria de un edificio.....	27
Cultura material de La Licuadora en ruinas.....	28
Estrategia metodológica.....	30
Documental etnográfico como herramienta antropológica.....	31
Información virtual: Facebook.....	33
CAPÍTULO II: UN RECORRIDO POR LA ESPACIALIDAD HISTÓRICA DE SAN BLAS	35
Introducción.....	35
San Blas: historia espacial.....	36
Género: “patriarcado democrático”.....	39

Quito de finales del siglo XIX y principios del XX:.....	41
Constitución de la esfera pública y privada.....	42
Un archivo fotográfico al servicio de la etnografía visual	44
San Blas, un espacio atravesado por la Fotografía y Etnografía.....	44
Los edificios ausentes: La Rotonda y El Coliseum.....	46
Mercado de San Blas, una la memoria espacial.....	49
Urbanismo y transformación del espacio en la década petrolera.....	51
Conclusiones.....	53

CAPÍTULO III: EL ESPECTÁCULO DE UN EDIFICIO Y LAS RUINAS DE UNA MODERNIDAD “ESCONDIDA”55

Introducción.....	54
Un intento por ir más allá de las palabras.....	56
Un Edificio: relación táctil y óptica.....	57
Lo moderno: una ilusión por alcanzar	61
Imagen y ciudad, todo un espectáculo moderno.....	66
Hito arquitectónico y referente geográfico.....	68
Lo moderno desde lo urbano.....	71
San Blas: espacio urbano, movilidad y género.....	73
La configuración del espacio en una cuadra tugurizada en 1970 y 2013.....	74
La Licuadora como un símbolo de status social.....	78
Los vidrios explotaron: bomba y pérdidas humanas.....	80
Desarrollo tecnológico en La Licuadora al servicio del poder.....	81
Un comercial de los noventa y el primer abandono de la Licuadora.....	82
Crisis bancaria: el principio del fin para La Licuadora.....	85
Un edificio sin dueño y con “otros” ocupantes.....	86
Etnografía y Fotografía, una mirada exterior de La Licuadora.....	87
Exploración de las ruinas con cámara en mano	90
Facebook, como un aliado etnográfico.....	92

CAPITULO IV: CONCLUSIONES - EL COLOSO DE VIDRIO REFLEJA UNA MODERNIDAD “DISONANTE”	96
Introducción.....	96
Lo moderno, un cuento más de las redes capitalistas.....	98
El discurso de lo moderno a través de un súper héroe de comic.....	100
El eterno “amor líquido”	102
Políticas públicas urbanas: tintes de una modernidad disonante.....	104
San Blas: movilidad y género.....	106
La Reflexividad en el Cine Documental.....	108
Documental etnográfico.....	111
BIBLIOGRAFÍA	114

RESUMEN

El cuento arranca cuando una tarde cualquiera, al salir del centro histórico con un amigo, logré ver ropa de niños colgada en un cordel en el primer piso del edificio “La Licuadora”. Desde que soy madre, hace casi cinco años, tengo inconscientemente enfocada una sutil mirada hacia lo relacionado con el mundo infantil y la maternidad. Vivo, trabajo y estudio al norte de Quito, el centro histórico siempre ha sido para mí como una cápsula del tiempo, en el que uno entra y sale cuando quiere... Esa tarde al salir por la calle Montufar, al llegar a San Blas capté en el interior de una enorme edificación abandonada, indicios claves de ocupación a este edificio. Esta investigación partió de una esa imagen y de una curiosidad: ¿hay “ocupas” en “La Licuadora”? De este interrogante, empezó una exploración antropológica de un objeto en abandonado y en desuso, a los “ocupas” no los encontré pero lo que descubrí fue un edificio tan impactante como la historia que esconde...

Por medio de esta tesis de maestría en Antropología Visual – Documental Antropológico, se realiza un análisis de la memoria y la historia cultural del edificio denominado popularmente como “La Licuadora”, en Quito - Ecuador. A través de la construcción de una historia de vida del edificio, que se nutre de relatos de vida de distintos actores sociales. La Licuadora se convierte en un articulador y detonador de memoria social, con una etnografía histórica y audio-visual, realizada durante 17 meses, se propone represar a la ciudad de Quito, desde una mirada crítica a las ruinas de un edificio, que lleva 15 años abandonado y que su dueño actual es el Estado ecuatoriano.

Este estudio antropológico reflexiona sobre el edificio La Licuadora como consecuencia de la Arquitectura Moderna en Quito y tensiona puntos claves sobre su influencia en lo social, desde categorías como la “visualidad” y la “espacialidad”. Adicionalmente, se incorpora una mirada desde el género, a la discusión sobre el espacio urbano.

Cabe señalar, que durante el trabajo de campo recorrí con una mirada analítica y crítica propia de un observador: un barrio del centro histórico, un edificio en ruinas, salas de “estar”, estudios arquitectónicos, talleres de trabajo, oficinas y casas de varios de los

informantes de esta investigación. Se aplicó, la principal herramienta etnográfica, la “observación participante”, en cada uno de los espacios antes mencionados.

Cada encuentro con los agentes sociales que nutren esta historia de vida del edificio La Licuadora, fue registrada por una cámara de video y una grabadora de audio. Es importante precisar que, a más de un guión previo de preguntas para las entrevistas semi-estructuradas, se utilizó como herramienta principal el “método-oral fotográfica” de Kunh (2007) para activar la memoria, es decir un archivo de fotografías del barrio de San Blas y del edificio funcionó como apoyo para producir una verbalización de la memoria, factor metodológico clave para esta investigación.

Introducción

El 13 de diciembre de 1973 se inauguró el edificio La Licuadora. El diseño arquitectónico lo realizó el arquitecto quiteño Diego Ponce. 40 años después, sus ruinas podrían representar o materializar dos momentos importantes socio-económicos de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador. Por un lado su nacimiento en 1973 coincide con el boom petrolero (1972-1979) y, por el otro, su abandono con la crisis bancaria (1998-2000). La Licuadora nació bajo la promesa de convertirse en un hito, el edificio logró ser el más moderno de la ciudad mientras fue la sede del Filanbanco en Quito hasta el año 1990.

Desde la materialidad predominante del edificio, el vidrio, resulta paradójico pensar cómo a través de este objeto se articularon relaciones sociales que van desde la promesa de progreso hasta el colapso económico de todo un sistema financiero. En la crisis bancaria, el Filanbanco fue el primer banco (1998) en pasar a manos del Estado por iliquidez, su caída provocó el efecto dominó sobre el sistema financiero del país. En esa época, el edificio La Licuadora, objeto de estudio en esta investigación, fue incautado por la Agencia de Garantía de Depósitos (AGD) y posteriormente olvidado por el Estado ecuatoriano.

Hoy, en la segunda década del siglo XXI, tiempo en el que inserta esta investigación esos vidrios están rotos, sucios y cubiertos por un gran manto negro. Hace casi 15 años La Licuadora está en desuso. En el 2014, el edificio cuenta con seguridad privada las 24 horas del día, financiada específicamente por la empresa pública Inmobiliar (Secretaría de Gestión Inmobiliar del Sector Público). Sus ruinas arquitectónicas, a través de una experiencia etnográfica revelaron voces, silencios, imágenes, recuerdos, olores, fríos y

escalofríos capaces de generar reflexiones e interrogantes sobre su presencia física en la ciudad y en un espacio simbólico de las y los quiteños.

Problema de estudio

El problema de estudio, se enfoca en un período de tiempo específico en el cual, en paralelo a la construcción del edificio La Licuadora, a inicios de década de los setenta; ocurren significativos cambios arquitectónicos en los espacios urbanos en la ciudad Quito. En esta época, se empieza a organizar a la urbe, bajo el plan urbanístico denominado “Odriozola”, y este fue el primer Plan Regulador del espacio urbano en la capital de los ecuatorianos. Para Kingman (2006), esta planificación que se elaboró en la década de los cuarenta, con el liderazgo del urbanista uruguayo Jones Odriozola, planteaba un cambio de paradigma en el sistema de organización de la ciudad. Mientras crecía la población urbana, las condiciones socioeconómicas, de intercambio y comerciales cambiaron, la urbe debía adaptarse a una transformación espacial, del Quito “mono- céntrico” a la ciudad “poli-céntrica”, es decir se empezó a zonificar la urbe, el plan “se expresaba en la búsqueda de un desarrollo diferenciado de la urbe, en la tendencia a la formación de barrios separados tanto hacia el Sur como hacia el Norte” (Kingman, 2006: 331).

Dicho proceso de zonificación que vivió Quito de la segunda mitad del siglo XX, trajo nuevas propuestas en las dinámicas de la arquitectura civil en la ciudad. En esta ruptura con la centralidad, según el académico Fernando Carrión, (2007:13) Quito se expandió en busca de “identidad y representación” para dejar al centro histórico atrás. Para esta investigación, se tomará en cuenta lo ocurrido en San Blas, barrio en donde está inscrito el edificio La Licuadora.

En la misma década, que se construyó el edificio La Licuadora, la ciudad de Quito fue nombrada por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad (1978), durante los años previos a este reconocimiento internacional, la Municipalidad hizo la primera selección de edificios “patrimoniales” y se marcaron los límites del centro histórico. Sobre este último hecho, el historiador y arquitecto, Alfonso Ortiz, señala que en esta

delimitación de espacio se cometió un grave error, por una sola cuadra en San Blas y precisamente en la misma cuadra en donde espacialmente se ubicó a La Licuadora¹:

El límite debió haber estado una cuadra más al norte, en la Briceño y no en la Caldas, a partir de la Plaza de San Blas se protegía y de aquí, para allá sálvese quien pueda... creo que el límite debía ponerse en la Briceño porque tienes el parque La Alameda como elemento amortiguador entre lo histórico y lo moderno. Ahí podíamos crear un área de transición, con una transición menos violenta que la que había y la que hay ahora (Entrevista: Alfonso Ortiz 10-10-12).

El error trajo consecuencias para el espacio de San Blas, según otro historiador y arquitecto, Clímaco Bastidas, cuando se construyó el Banco Central del Ecuador (1956 - 1960) en este sector:

Arrancó la reconfiguración de este barrio periférico del centro histórico. En esos años se destruyeron la mayoría de las casonas ubicadas simétricamente en esta abertura de Quito, se botó abajo la Biblioteca Nacional para dar paso a la avenida Pichincha, además se construyó el primer paso de desnivel de la ciudad, que constituía un camino prometedor hacia el Norte; se colocó en el cerro del Panecillo a una virgen de Legarda y finalmente apareció entre la Gran Colombia y Briceño, La Licuadora más grande de Quito (Entrevista: Clímaco Bastidas 09-04-12).

Esta tesis analiza y reflexiona sobre el reordenamiento del espacio en San Blas y se enfoca específicamente en una cuadra del barrio, en la cual se derrumbaron varias casonas para construir el edificio La Licuadora y otras edificaciones de la época, como el edificio “San Blas”. La cuadra del problema de estudio, comprende desde la calle Caldas hasta la calle Briceño y refleja un complejo conflicto socio-espacial, ya que conjuga arquitectónicamente la “tradicición” de la ciudad franciscana, con la “arquitectura moderna” de Quito de la segunda mitad del siglo XX. Cuarenta años después, y en otro siglo, de este quiebre urbano o ruptura espacial, en esta cuadra existe una combinación de estructuras arquitectónicas “patrimoniales” con edificaciones que fueron “modernas” y que hoy estás totalmente tugurizadas.

Para reflexionar sobre este espacio urbano, a través de la Antropología Visual, es necesario remontarse a siglos pasados y esto significa reconocer que el espacio en donde está el objeto de estudio de esta investigación, aparece ya en la primera traza española de la ciudad, en el año de 1534. El trabajo recopilatorio del académico quiteño Luciano Andrade Marín, arroja datos claves sobre una posible perspectiva arqueológica

¹ “Licuadora” es el nombre que la gente le dio a este edificio desde su construcción, su cubierta de vidrio y su mecanismo giratorio, eran similares a una estructura de un electrodoméstico.

de San Blas, la villa española de San Francisco de Quito se asentaría “sobre las ruinas de la ciudad india de Quito, esta villa de nuevo cuño sobre viejo y bien poblado solar aborigen, comenzó curiosamente su vida con la presencia de tres plazuelas iniciales” (Andrade Marín, 2003:138). Precisamente, entre las primeras está, la plaza de San Blas, por ello para el historiador - arquitecto, Alfonso Ortiz, “lo que hoy conocemos como San Blas podría ser un espacio con una impronta prehispánica” (Entrevista, Alfonso Ortiz: 10-10-12).

Retomando a Andrade Marín, San Blas fue también una de las primeras parroquias de Quito, este espacio fue utilizado por los colonizadores como un “lugar estratégico” para “bautizar y acristianar” a la población indígena de Quito. Además, este antiguo espacio sirvió como punto vital de intercambio comercial, por su ubicación en la salida norte del poblado. Muy posteriormente, hacia los primeros años del siglo XX (1906) se construyó un mercado formal en la plaza de San Blas, que funcionó hasta finales de la década de los cuarenta, cuando se incendió y los comerciantes abandonaron el sector (Andrade Marín, 2003: 138-139).

En este contexto histórico, esta investigación estudia las ruinas² de una construcción arquitectónica de altura como el edificio La Licuadora, que podría ser capaz de representar la época dorada de la banca ecuatoriana y, al mismo tiempo su colapso a finales siglo XX. Asimismo, a través del estudio al edificio La Licuadora se reflexiona sobre su “representación” visual y espacial, en una zona urbana, específica de la ciudad de Quito.

² Utilizo la palabra ruinas en este contexto para referirme un análisis a profundidad de “la huella del pasado y los estigmas de la derrota”, como cataloga el antropólogo francés Auge, Marc (2003) a las ruinas de la modernidad.

Objetivos generales y específicos:

El principal objetivo de esta tesis es construir una imagen crítica del edificio La Licuadora en San Blas, que refleje aristas varias sociales y económicas en los últimos 40 años, en Quito – Ecuador. A la par, producir una representación audiovisual de la discusión teórica planteada.

1. Construir con un objeto inanimado una historia de vida que refleje procesos importantes socio - económicos de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador.
2. A través de una exploración histórica del barrio de San Blas, estudiar los distintos usos del espacio urbano para entender la representación material y simbólica del edificio La Licuadora.
3. Utilizar al edificio La Licuadora como pretexto para activar la memoria de los siguientes actores sociales: arquitectos, historiadores, críticos de arquitectura, ex empleados(as) del Filanbanco que ocuparon el edificio, autoridades municipales (responsables de las políticas públicas), comerciantes del sector y vecinos de San Blas en el pasado y en el presente.
4. En un ejercicio cinematográfico, interrogar a las ruinas del edificio La Licuadora a través un material audio – visual, compuesto de un archivo fotográfico, de prensa escrita y de reportajes de televisión.

CAPÍTULO I

LA LICUADORA: MOMENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA EN QUITO

El juego entre lo moderno y lo visual

El primer capítulo de esta tesis, arranca la discusión teórica en el marco de tres campos: en primer lugar, desde una noción filosófica sobre la “modernidad”, en segundo lugar desde la reflexión sobre la “visualidad arquitectónica” y por último se desprende una discusión sobre las “ruinas-líquidas”. Los tres ítems serán los ejes teóricos principales en este capítulo y entre ellos se discute “el juego entre la idea de lo moderno y lo visual”, a través de la arquitectura. Cabe aclarar que, los saltos entre la teoría y el objeto de estudio han sido elaborados para relacionar las construcciones conceptuales de varios autores utilizados con la información recabada sobre el edificio, esto no significa que estas construcciones hablen o se refieran específicamente a La Licuadora.

Teóricamente, se parte de dos perspectivas concretas del filósofo alemán Jürgen Habermas (1989), aparentemente poco relevantes, pero que sugieren un profundo estudio a través de ellas: “la ruptura de la tradición” por un lado y la “noción de lo novísimo” por otro. Podría este enfoque resultar limitado, en relación al extenso debate sobre la “modernidad” que se han desarrollado desde las Ciencias Sociales, sin embargo esta entrada constituye sólo un comienzo para establecer una base teórica en esta investigación.

Retomando a Habermas (1989), esta visión tiene que ver de manera concreta y no abstracta de un modelo de organización de la vida humana, que tiene como centro al sistema capitalista y cuyo vehículo sería la “modernidad”. Con el afán de reproducir una renovación continua y eterna, “como el mundo nuevo, el mundo moderno se distingue del futuro, el inicio que es la nueva época se repite y perpetúa con cada momento de la actualidad que produce de sí algo nuevo” (Habermas, 1989:17). En este sentido, el valor de “lo moderno” no constituye en ninguna instancia, la repetición de lo antiguo sino en una interminable propuesta de algo nuevo. En 1973, la Licuadora fue una expresión de la Arquitectura Moderna en Quito, era un objeto “nuevo” que rompía con la “tradicción” arquitectónica.

A manera de contexto, la Arquitectura Moderna en Quito fue una expresión que surgió

en décadas anteriores a La Licuadora pero muy posteriores al movimiento moderno europeo. Arquitectónicamente las edificaciones traducían un “lenguaje formal y ecléctico europeo”, para Jorge Benavides Solís (1995):

En Arquitectura, el historicismo o mejor el eclecticismo recién se plasma en Quito a principios de siglo y no como consecuencia lógica de nuevas preocupaciones como había sucedido en Europa. Aparece como todas las manifestaciones ubicadas dentro de un círculo cerrado, emerge y envejece sin antecedentes y sin dejar consecuencias (Benavides, 52:1995).

Y precisamente sobre estas “consecuencias”, a través de dos edificaciones ausentes contemporáneamente (La Rotonda y el Coliseum) pero representantes de la Arquitectura Moderna de inicios del siglo XX, se reflexiona en el segundo capítulo.

Por lo tanto, a sabiendas que las expresiones de la Arquitectura Moderna en Quito aparecieron en la primera mitad del siglo XX la investigación se enfoca en los procesos sociales, urbanos y modernos de la década de los setenta. Específicamente sobre fenómeno denominado “urbanismo”, como una contraposición social del campo y la ciudad que aglutina en un mismo espacio actividades: industriales, comerciales y políticas.

En Quito, un importante proceso de “urbanismo” se aceleró, precisamente en la década de los setenta, en la misma época en la que se construyó el objeto de estudio en esta investigación. El área urbana de la ciudad de Quito, creció cuatro veces entre 1970 y 1980, la población urbana así mismo se incrementó notablemente, ambos factores de expansión demográfica y geográfica determinaron que los tipos de acumulación muten de “semicoloniales a primario exportadores a las nuevas de sustento urbano industrial”, esto produjo que el proceso de urbanización y de zonificación de la ciudad se acelerará significativamente a partir de estos años (Carrión, 1986:141).

Cabe precisar que, la década de los setenta fueron años de dictadura militar (1972-1979) en el Ecuador, el capital que provenía del oro negro, “significaba un aval” y permitía que cada vez más el capital extranjero ingrese a las arcas del Municipio de Quito, el presupuesto creció de 569 millones de sucres en 1970 a 961 millones en 1978. La Municipalidad intervino con tintes “modernos” a la ciudad de Quito, abandonando al centro histórico e invirtiendo en obras de infraestructura en el norte y sur de la ciudad (Carrión,1986:144). Esta investigación, se centra en un tipo de transformaciones

urbanas y arquitectónicas que dejaron atrás el centro histórico y empezaron surgir hacia el norte de capital.

Para situarnos en el tiempo y en espacio de aquella época, resulta oportuno rescatar algunas palabras de Juan J. Paz y Miño, en su discurso de inauguración del evento de la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (PUCE) y posterior publicación: “Arquitectura Moderna. Quito, 30 años: 1950 – 1980”,

La riqueza del “boom petrolero” también enriqueció a las nuevas burguesías del Ecuador, que empezaron a desarrollar nuevos barrios burgueses de Quito, vistosos por su arquitectura, la elegancia de los inmuebles y edificio y hasta ostentación de diversas viviendas. La mitad de los bancos existentes en el país, hasta hace poco, se habían fundado en la época petrolera. Y con esa riqueza, crecieron también los edificios banqueros (Paz y Miño: 2003:13).

La Licuadora es sin duda un edificio bancario, representante de la “Arquitectura Moderna” en Quito, su presencia en un barrio como San Blas cambió el orden espacial y social del barrio. Finalmente, vincular al edificio La Licuadora con la idea “lo moderno”, es posible a través de los planteamientos del geógrafo y teórico social contemporáneo David Harvey, quien propone que “ser modernos es estar en un medio que promete aventura, poder, goce, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo” (Harvey,1990:25). Y precisamente desde la perspectiva de esa transformación de “nosotros mismos y del mundo”, a través de distintas representaciones físicas y simbólicas en el espacio urbano, es posible estudiar a las ciudades contemporáneamente.

El enfoque va más allá de analizar los cambios físicos y geográficos, se parte del hecho que el resultado de las transformaciones en el tiempo y en el espacio afecta e influye en la vida social. El edificio La Licuadora que constituye el objeto de estudio en esta investigación, fue el primer edificio *courtin wall*³ o cortina de vidrio del país. Su cubierta de cristal, configuró una nueva mirada de la ciudad de Quito desde un edificio de altura.

³ Estilo arquitectónico del Movimiento Moderno que privilegia el uso del vidrio en las fachadas.

Visualidad arquitectónica

Para empezar, es oportuno aclarar que no existe un concepto sobre “visualidad arquitectónica” como tal, y que ninguno de los autores que participan en esta discusión lo plantean explícitamente, sin embargo gracias a varios aportes conceptuales de estos teóricos, como Benjamin o Baudrillard, es posible pensar, analizar y reflexionar sobre la “visualidad arquitectónica” en este primer capítulo, en relación a La Licuadora y al barrio de San Blas.

Resulta clave comprender que la palabra: arquitectura, viene del latín *architectūra*⁴, que significa “*arte de proyectar y construir edificios*”. Para Walter Benjamin (2010) este *arte* ha sido siempre “objeto de devoción” para las masas desde lo visual y jamás “ha estado en reposo”, si la producción de edificios es continua y estos objetos inanimados han acompañado el desarrollo del ser humano en toda su historia, entonces es oportuno reflexionar sobre un edificio como un espejo del mundo social. Según Benjamin (2010:95), “la recepción de los edificios acontece de una doble manera: por el uso y por la percepción de los mismos. O mejor dicho: de manera táctil y de manera óptica”. Y precisamente estas dos categorías sirven para analizar al objeto de estudio, en esta investigación.

Considerando que, la recepción táctil del edificio La Licuadora, es percibida a través de sus principales materiales: vidrio, aluminio y hormigón. Mientras que la recepción óptica, surge de la producción cultural de los actores sociales que desde lo visual, interpretan al edificio y logran comparar este inmueble con un artefacto doméstico. Inicialmente, el edificio fue denominado por sus diseñadores como La Licuadora y luego popularmente también recibió esta calificación por sus similares características con una licuadora, que precisamente en estos años (década de los setenta) llegaban masivamente a los hogares de las y los quiteños.

Siguiendo con la relación táctil y óptica del edificio con los actores sociales, La Licuadora también estaría compuesta de elementos inmateriales que han “seducido” al entorno, en este caso al barrio de San Blas. En esta línea, el filósofo Baudrillard (2000) al reflexionar sobre el sentido visible e invisible de los materiales, explica cómo da esta relación dual en la arquitectura:

⁴Definición - Real Academia de la Lengua Española.

Con el espacio tal como lo concibes, tenemos una arquitectura que crea al mismo tiempo un lugar y un no-lugar, que en este sentido es también del no-lugar y que así crea una forma en una suerte de aparición. Y eso es un espacio de seducción (...), la seducción no es consensual, es dual, debe justamente confrontar un objeto con el orden real, con el orden visible que lo rodea. Si no tiene este duelo – no se trata de interactividad, no se trata de contexto-, no tiene lugar. Un objeto logrado, en el sentido que existe más allá de su propia realidad, es un objeto que crea una relación dual (Baudrillard, 2000:18-19).

En definitiva, la “visualidad arquitectónica” surge de este duelo entre elementos: táctiles y ópticos. Y así lo visual en referencia al espacio cobra un importante papel en la percepción de un edificio. En San Blas, lo que se ve y lo que no se ve de La Licuadora construye una imagen arquitectónica y al paralelo una imagen social. Cabe especificar, que “la forma en que miramos depende, en buena medida, de lo que hemos aprendido a buscar o de lo que esperamos encontrar. Al mirar una imagen, miramos una forma de mirar y nuestra relación con la mirada” (Ardévol, 2004:18). En este sentido, la recepción de la imagen de un edificio con forma de licuadora invertida, estaría reflejando en un contexto urbano una visualidad programada, en este punto surge una interrogante: ¿Cómo el origen de esta programación modifica la visualidad arquitectónica?

Desde la “economía visual” que propone Poole (2001), entendida como imágenes supeditadas a la organización sistémica en los regímenes en la construcción de la visión, se puede sospechar desde dónde nace esta programación. El concepto de visualidad surge con un discurso occidental moderno comprometido con elementos de la Ilustración, fue en ese Siglo de Luces (XVIII) “oscuros” que se comenzó a someter la visión del ser humano a los “regímenes escópicos”, es decir lo que ve un individuo responde a un régimen visual dominante y hegemónico con una agenda industrial y científica. La “visualidad arquitectónica” no queda afuera de estos condicionamientos occidentales-europeos. Esa mirada construida al nuevo mundo a través investigadores y por medio de una cámara obscura en el siglo XIX, es decir en los inicios de la fotografía y la antropología se construyó el pilar de una visión moderna (Poole, 2001:109).

De este modo, el edificio La Licuadora estaría enmarcado dentro de la visión moderna de los objetos. En un debate sobre arquitectura y filosofía, Jean Baudrillard y Jean Nouvel (2000), desarrollan un concepto de edificios como “objetos singulares” por el mundo social y cultural que logran traducir con su presencia e imagen. Además, los autores exploran diferentes conflictos en cuanto en la representación de las ciudades y

los edificios en el mundo moderno. Para efectos de este estudio nos centraremos en lo referente a lo visual de lo arquitectónico, Nouvel como arquitecto lo resuelve comparando la arquitectura con el cine:

Nociones tales como la de desplazamiento, la de velocidad, la de memoria en relación con un recorrido impuesto o con un recorrido conocido, nos permiten componer un espacio arquitectónico, no sólo a partir de aquello que se ve, sino a partir de aquello que se memoriza en una sucesión de secuencias que se encadenan sensitivamente. Y a partir de allí hay contrastes entre lo que se crea y lo que estaba presente en el origen de la percepción del espacio (Nouvel, 2000:15).

Cinematográficamente, es como si la “visualidad arquitectónica” del espacio de San Blas cambió de cintas fílmicas, a raíz del levantamiento del edificio La Licuadora. Debido al derrocamiento de varias casonas de la misma cuadra y previamente a la construcción del primer paso a desnivel de Quito, se produjo una mutación visual y física del barrio de San Blas. Metafóricamente hubo un cambio planos en el límite norte del centro histórico de Quito.

De esta manera, al producirse rupturas visuales y arquitectónicas en los centros urbanos, es necesario incorporar algunos planteamientos sobre la ciudad de los pasajes del París del siglo XIX, descrita por Walter Benjamin (2001). Sin el afán de generar comparaciones específicas entre Quito y París, desde una capital petrolera en la segunda mitad del siglo XX, se puede reconocer que ambas urbes sufrieron una serie de transgresiones de la “visualidad arquitectónica” similares, producto del cristal, del hormigón y del acero. Estos materiales cambiaron radicalmente la experiencia cotidiana de los actores sociales en los espacios urbanos.

En el caso del París fantasmagórico del siglo XIX, los espacios y los comportamientos se reinventan a partir de las imágenes, la nueva “visualidad arquitectónica” trae consigo distintas maneras de ocupar los espacios, el *flâneur*, ese sujeto moderno, se encuentra cara a cara con una experiencia estética de la ciudad que lo interpela y al mismo tiempo transforma su realidad (Benjamin, 2001). Entonces, surge el interrogante: ¿Cómo un edificio interpela a un sujeto moderno y cómo podría este objeto ser capaz de transformar la realidad, a través de lo visual?

Para Benjamin (2001), la ciudad de los pasajes tiene una “representación cosista de la civilización” producto de un cambio social, cultural y económico que dejó el Siglo de

las Luces a manera de fantasmagorías reflejadas en las nuevas estructuras físicas de la ciudad:

Esas creaciones sufren esta iluminación no sólo de manera teórica, mediante una trasposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías (Benjamin, 2001:50).

Regresando al objeto de estudio, cabe reflexionar sobre la “presencia sensible” del edificio en relación con la “visualidad arquitectónica” en un espacio urbano, como San Blas, en Quito. La experiencia cotidiana de los actores sociales con la ciudad, tanto en los pasajes de París del siglo XIX, como en San Blas de los años setenta, es una práctica marcada desde lo visual, gracias a la utilización principalmente del cristal.

Con el afán de reflexionar sobre el uso del cristal en Quito y específicamente en La Licuadora, es necesario traer a colación el estilo arquitectónico del edificio, un *courtin wall* o cortina de vidrio. Es evidente, que la era petrolera en el Ecuador trajo nuevas oportunidades y opciones a los arquitectos, que apostaron por el vidrio en un diálogo directo con la idea de progreso. En la publicación, *Arquitectura Moderna. Quito, 30 años: 1950 – 1980*, Diego Ponce define al estilo *courtin wall* aplicado en La Licuadora:

Una característica de los rascacielos modernos es un elemento pocas veces realizado en los ejemplos de esta década. Su definición con carpintería y vidrio, es como una piel límite que no expresa los elementos estructurales en su singular volumen. Una intencionada expresión volumétrica y uso del color oscuro sobre su singular forma destaca en La Filantrópica que sin ser una expresión absoluta es el que más se aproxima a esta expresión (Ponce, 2003:103).

De este modo, al repensar el estilo del edificio La Licuadora, fue necesario en primer lugar clarificar qué es un estilo arquitectónico y qué connotaciones tendría este con lo social. Para ello, resulta clave alimentar la discusión con los aportes de Norberto Chaves un investigador y docente en arquitectura, diseño y comunicación, que define al estilo de la siguiente manera:

El estilo no se reduce a una mera retórica formal, pues constituye la regla que articula todos los planos presentes en la obra. El estilo sintetiza lo simbólico, lo estético, lo utilitario, lo técnico, etcétera, determinando sus modos relativamente estables de condicionamiento recíproco. Por otra parte, el estilo no se limita a regular el producto u objeto cultural sino también los usos del sujeto: el estilo configura al propio sujeto cultural como tal” (Chaves, 2005: 21).

Entonces, si el estilo de los edificios es capaz de moldear a los actores sociales, ¿cuál es la contribución de la visualidad arquitectónica en la conducta de los sujetos modernos? Según Chaves (2005:22), no es posible separar “las características formales de un determinado estilo arquitectónico del respectivo sistema de comportamientos de los usuarios”, entonces ¿cómo las características formales del estilo *courtin wall* de La Licuadora modificaron las maneras de ocupar y percibir el espacio de San Blas a partir de 1973?

Considerando que, el arquitecto de una obra, es el autor intelectual de esa visualidad arquitectónica que tanto influye en lo social, es importante pensar en Diego Ponce y en su idea original a la hora de diseñar el edificio La Licuadora. Retomando a Chaves (2005:45), a partir del Renacimiento la figura del arquitecto cambió radicalmente, y pasaron de ser “artesanos ya no de la construcción sino de la proyectación”. Ponce recibió fue contratado por la familia Isaías, dueños del Filanbanco, para diseñar la matriz principal del banco en Quito: ¿Cuál fue el encargo y qué imagen se intentó proyectar con el edificio La Licuadora?

Por otra parte, en un intento por ensamblar teóricamente la idea de “lo moderno” y “lo visual”, gracias a la discusión sobre “visualidad arquitectónica” se llega directamente a un fenómeno colectivo que ocurre en las ciudades modernas:

El advenimiento de una sociedad de masas, el predominio de entorno urbano, sobre el entorno natural, el asentamiento de una producción y de un mercado fundado en la difusión extensiva de los productos confirió a las artes aplicadas a la industria (Vitta, 2003: 82).

Y básicamente por esta aplicación de las artes en la industria, la arquitectura cobró un papel importante en la construcción de la vida cotidiana de los actores sociales en el espacio urbano. En las ciudades se construyen espectáculos visuales que tienen que ver con un desarrollo industrial en un modelo económico netamente capitalista.

En este contexto, para entender una imagen moderna y urbana es preciso ahondar en la reflexión sobre la “Sociedad del Espectáculo” del francés Guy Debord (1968:44), ya que brinda herramientas conceptuales útiles para pensar en la imagen del edificio La Licuadora. Para el autor “el espectáculo es el mal sueño de la sociedad moderna encadenada, que no expresa en última instancia más que su deseo de dormir. El espectáculo vela este sueño”. Si la sociedad moderna está inmersa y sin reversa en el sistema capitalista, está atada a una exorbitante producción de mercancías que se

manifiesta a través de un conjunto de espectáculos visuales, los edificios serían parte de esta espectacularidad moderna, que interpela y modifica a los actores sociales en las ciudades. Por ello, desde lo visual y lo moderno se catapulta a La Licuadora como un edificio espectacular.

Ruinas - líquidas

La imagen espectacular del edificio La Licuadora duró muy poco, este objeto si bien es cierto logró materializar y encarnar a la idea filosófica de la “modernidad” aplicada en este estudio. La Licuadora aunque si representó una “ruptura con la tradición”, su noción de “novísimo” fue corta, duró menos de dos décadas. Esta realidad se puede explicar desde el concepto de la “Modernidad Líquida” del sociólogo Zygmunt Bauman (2009), en el que:

La moderna racionalidad líquida recomienda los abrigos livianos y condena las corazas de acero. La moderna razón líquida ve opresión e los compromisos duraderos, los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales (Bauman, 2009: 70).

De este modo, se podría entender a un edificio en ruinas como La Licuadora, un objeto sin “ataduras” y “lazos” “espaciales” ni “temporales”. El objeto de estudio de la presente investigación tuvo un auge moderno efímero y casi fugaz, esto no sólo se demuestra en los casi 20 años de abandono que lleva el inmueble, sino en el nombramiento que recibió el edificio como una de las anti-maravillas de la urbe por parte del rotativo “Últimas Noticias”, el diario de la ciudad (noticia publicada el 31 de agosto de 2011). Siguiendo con Bauman (2005), los habitantes de las ciudades modernas son sujetos frágiles y estarían en la obligación de construir una relación con su entorno a base de la noción de lo descartable, y por ello:

Es agradable porque es breve, y que resulta agradable precisamente debido a que uno es cómodamente consciente de que no tiene que hacer grandes esfuerzos para que siga siendo agradable durante más tiempo: de hecho, uno no necesita hacer nada en absoluto para disfrutar de ella. Una "relación de bolsillo" es la encarnación de lo instantáneo y lo descartable (Bauman, 2005:17).

Y tan descartable es el edificio La Licuadora para la ciudad y sus habitantes, que en otro reportaje del mismo diario, (publicado el 09 de junio de 2012), su titular es: “San Blas pide cambio de licuadora”, en este pequeño archivo de dos reportajes del diario

“Últimas Noticias” se refleja una relación “psicótica” de la ciudad con el edificio La Licuadora, sus habitantes buscan descartar los objetos para consumir incansablemente lo nuevo y diferente, esta idea encaja con el concepto de “Modernidad Líquida” desarrollada por Bauman (2005) y por ende con la idea de ruinas líquidas propuesta en este estudio antropológico de un edificio en desuso.

En la presente investigación, el centro de la discusión está en el cruce conceptual de la visualidad arquitectónica y la modernidad, el punto de exploración nace de la confluencia entre estos ejes. Mirar al edificio La Licuadora desde la académica presupone un análisis del encuentro de estas dos entradas teóricas, de la cual se desprende una reflexión sobre los distintos aspectos conflictivos de la representación en la construcción del espacio urbano, la formación o no del sentido de pertenencia, a través de la memoria y la cultura material de las ruinas: líquidas.

El espacio urbano de una licuadora abandonada

El edificio La Licuadora fue parte de un proyecto urbano de San Blas y como ya se mencionó, anteriormente, a la par de la construcción de este edificio ocurrieron varias transformaciones importantes en el barrio y en la ciudad, por ello es importante estudiar el espacio urbano en donde se insertó este coloso de vidrio, para encontrar los efectos de su presencia en los imaginarios sociales. Desde la antropología, los imaginarios son elementos claves para reflexionar sobre un edificio-monumento de la “arquitectura moderna” en la capital del Ecuador.

Cabe señalar, que en Quito hubo transformaciones urbanas y modernas muy importantes tempranamente, a inicios del siglo XX en Quito (Kingman, 2008 y Salomon, 1999). Sin embargo, este estudio se centra en los cambios urbanos de la segunda mitad del siglo XX, específicamente en la década de los setenta. Por lo tanto, se elabora una aproximación sobre las condiciones económicas y políticas que hicieron posible levantar la “licuadora más grande de Quito” y esbozar los discursos que estaban detrás de las promesas modernizantes de la época.

La “modernización” a diferencia del término “modernidad”, no es una idea filosófica, tiene que ver con un proceso sociológico, en el cual, a causa de una acelerada industrialización se producen cambios económicos y sociales. En este contexto, el

sociólogo ecuatoriano Rafael Polo, en su estudio sobre el desarrollo del pensamiento intelectual en Quito entre 1970 a 1985 y sostiene que:

La modernización de los años sesenta y setenta abren una transformación en las formas de percepción y de apreciación del mundo de vida, en la tensión entre la ciudad señorial que no termina de derrumbarse y una ciudad moderna que no termina de hacerse (Polo, 2009:65).

La tensión a la cual se refiere Polo, se refleja visualmente en el espacio urbano de San Blas y precisamente en la cuadra del problema de estudio en esta investigación y en la cual está ubicado el edificio La Licuadora. En este espacio urbano confluyen rastros de ambos procesos modernizantes, reflexionados por Kingman (2009) y Polo (2011). En este punto de la ciudad de Quito, convergen las casonas de adobe, de poca altura con un corte arquitectónico neoclásico, ecléctico y con fuertes rasgos liberales, de finales del XIX y principios del siglo XX, a través de las cuales se buscó recrear una herencia europea y señorial a la vez, con los edificios modernos de más de 10 pisos de altura, construidos a partir de la segunda mitad del siglo XX, como La Licuadora.

A raíz del contraste arquitectónico plateado en San Blas, la discusión teórica parte de la reflexión del espacio urbano desde Manuel Castells (1976), uno de los primeros teóricos marxistas urbanos de su época, que plantea al “espacio” como un “producto social” y cataloga a la “planificación urbana” como pieza fundamental para el formación social. De este modo, el espacio urbano sirve para controlar y regular a los actores sociales, según los intereses de la clase “dominante” (Castells, 1976:311). El autor plantea que la relación entre la práctica cotidiana en la ciudad y el “consumo colectivo”, se da gracias a una ideología urbana que está basada en modos capitalistas, en donde la fuerza de trabajo tiene preponderancia y el Estado sus determinaciones para regular y controlar a los actores sociales (Castells, 1976:483).

En contraposición, el concepto de “consumo colectivo” del autor francés De Certeau (1996) desarrollado en su libro “La invención de lo cotidiano”, reconoce en los actores sociales agencia y resistencia, a través de las prácticas cotidianas del consumo urbano, es decir en la ocupación de la ciudad. El autor define a las “prácticas” como “tácticas” y las clasifica por: “modalidades de la acción, las formalidades de las prácticas y los tipos de operación especificados por la maneras de hacer” (Certeau, 1996: XXIV). Al analizar el consumo por medio del lenguaje y el *habitus* (Bourdieu), De Certeau sostiene que las “tácticas” configuran un tipo de prácticas urbanas que han sido

adaptadas socialmente para crear determinadas “maneras de hacer” y “maneras de pensar”, por parte de los actores sociales.

Espacio urbano, género y pertenencia

Con un enfoque de género, se podría interpelar esas “maneras de hacer” y “maneras de pensar” de los actores sociales, con respecto al espacio urbano. Si la “planificación urbana” responde a intereses de la clase dominante, la geografía humana feminista es una posibilidad que abre el debate para reflexionar y discutir sobre las relaciones de sociales y de género a la hora de la planificación urbanística.

Es importante aclarar que para este análisis utilizaré una perspectiva de género siguiendo a Judith Butler (2009), desde una corriente posestructuralista permite entender cómo los cuerpos que transitan y habitan en San Blas y en La Licuadora estarían cultural y socialmente contruidos. Otra posible entrada, al espacio urbano desde el género, es la mirada o enfoque de la geografía feminista, con una de sus principales referentes, Linda McDowell (1999,) ya que invita a explorar “la relación que hay entre las divisiones de género y las divisiones espaciales para descubrir cómo se constituyen mutuamente y mostrar los problemas ocultos tras su aparente naturalidad” (McDowell, 1999:27).

Sin embargo, estos cuestionamientos no son nada nuevos, surgen en la década de los setenta, precisamente cuando se construye el edificio La Licuadora en Quito. Dos geógrafas, Burnett (1973) y Bruegel (1973) publican por primera vez artículos académicos “haciendo una clara crítica al positivismo y desde una base marxista, se posicionaban en contra de los modelos geográficos – intocables hasta principios de los años setenta” (Ortiz, 2007: 131). En esta década, los movimientos sociales libraron con éxito varias luchas por la reivindicación de los derechos de los grupos subalternos. Las geógrafas mencionadas fueron las pioneras en conjugar estudios de género y espacio urbano, posteriormente, en los ochenta este tipo de análisis aumentó, pero las geógrafas en este período (Hayden, McDowell y Wekerle) impulsaron la discusión más allá de la visibilidad de las mujeres en espacio, sus estudios se enfocaron “en la naturaleza generalizada de los conceptos urbanos y demostrando que el espacio urbano no es neutro, sino más bien un espacio socialmente construido” (Ortiz, 2007:13).

Partiendo, precisamente de esta idea, en la que el espacio urbano no es neutro, el objetivo es analizar la reconfiguración de San Blas desde 1970, ya que en términos espaciales se priorizó la circulación de vehículos y se limitó la movilidad de los sujetos, como consecuencia del primer paso a desnivel de la ciudad de Quito que se construyó en San Blas, las veredas fueron reducidas considerablemente. El género como herramienta analítica sirve en este caso para evidenciar que no existen garantías concretas para la participación en el espacio público de hombres y mujeres. La profesora e investigadora, Anna Ortiz Guitart, en su artículo sobre el estado del arte de los principales estudios sobre el espacio urbano y género, señala que:

El estudio de las prácticas espaciales y sociales teniendo en cuenta la diversidad de identidades según el género, el sexo, la etnia, la edad, las habilidades físicas y psíquicas ha sido, sin lugar a dudas una de las aportaciones más relevantes a la geografía humana (Ortiz, 2007:23).

Desde esta mirada, el enfoque de género introducido al estudio del espacio urbano conducirá a la investigación a “reinterpretar a la ciudad de una manera distinta”, como asegura Ortiz (2009). Con esta herramienta analítica se tomarán en cuenta las relaciones sociales y de género que se configuraron en San Blas a través de la historia, asimismo se intenta visibilizar ciertas relaciones de poder que están detrás de la planificación urbana y la arquitectura.

El ejercicio será utilizar al barrio de San Blas como un espacio urbano clave para entender las relaciones sociales desde una noción de “pertenencia”, a un sitio límite del centro histórico de Quito, como San Blas, lugar en donde distintos actores sociales configuran su identidad con respecto al espacio. Para Morley (2005) existen “políticas no solo de representación sino también de reconocimiento social, por medio de las cuales se determina quién pertenece (plenamente) a qué lugares” (Morley, 2005:149). Resulta clave indagar cronológicamente los cambios físicos de San Blas y a la par resaltar las principales actividades sociales que se daba en este espacio. La idea es reconocer cómo la planificación urbana afectó la construcción de la identidad del barrio y el sentido de pertenencia de actores sociales, en esta “bisagra urbanística”, denominada San Blas. Los sujetos con arraigo en el barrio y los sujetos de paso, a lo largo de la historia han tenido distintas formas de apropiación y por ende diferentes sentidos de pertenencia o de no pertenencia.

La memoria de un edificio

En esta investigación el edificio La Licuadora es considerado como detonador de memoria, a partir del cual es posible reflexionar sobre la vida urbana “moderna” en Quito de la década de los setenta, como una ciudad utópica, con una acelerada industrialización y una infinita sed de progreso. La memoria que se produce a través del edificio, mostrará no solo la ruptura de esa visualidad arquitectónica entre la tradición y lo “moderno”, sino develará prácticas sociales más amplias.

El estudio de la memoria es esta parte fundamental de la propuesta teórica y metodológica en esta tesis. Tal como señala Molano (2009) trabajar con la memoria es un reto político ya que se trata de:

Una actividad subjetiva, que se realiza en un momento o período, en un presente, consiste en dar sentido a acontecimientos del pasado –sea del pasado vivido por una persona o un grupo, o transmitido por otros como parte de la tradición o de las creencias compartidas (...) el espacio de la memoria es una realidad un espacio de lucha política (Molano, 2009: 29).

Un archivo de fotografías aportará en el proceso en la reconstrucción de la memoria, en torno al edificio La Licuadora y al barrio de San Blas. El trabajo consistió en mostrar fotografías de archivo a distintos actores sociales y posteriormente escucharlos, en este momento se aplicó el “método oral-fotográfica” de Kuhn (2007), con el objetivo de provocar:

Una práctica activa de recordar que tiene una actitud inquisitiva hacia el pasado y la actividad de su (re) construcción a través de la memoria. El trabajo de memoria socava los supuestos acerca de la transparencia o la autenticidad de lo que se recuerda, no con ella como "la verdad", sino como evidencia de una especie particular: material para la interpretación, para ser interrogado, que se extrae, por sus significados y sus posibilidades (Kuhn, 2007:283).

Por ello, la entrada a los archivos fotográficos es clave en esta investigación, no solo desde el punto de vista metodológico sino también conceptual. Las imágenes son entendidas como objetos que revelan van más allá de un simple registro visual, en este caso del Quito antiguo, que pueden contemporáneamente ser expuestas en “modernos bulevares” de la ciudad, tales como el bulevar de las Naciones Unidas, en pleno norte de la capital de los ecuatorianos.

En consecuencia, las fotografías de archivo que se utilizadas constituyeron en un testigo latente de la memoria de un espacio urbano, que ya no existe. Estas imágenes de San

Blas provocaron activar la memoria de los informantes de la investigación, estos agentes sociales al ver las fotografías lograron relatar su cotidianidad en un espacio que fue derrumbado y transformado, en nombre de la idea de modernidad, que se aplicó en la década de los sesenta.

Asimismo, por medio de la construcción performativa de la memoria, sumados a los procesos del recuerdo y el olvido resulta interesante desarrollar una de las hipótesis del proyecto que radica en comprobar, sí estos cambios arquitectónicos ocurridos en San Blas y específicamente con el levantamiento de La Licuadora configuraron nuevos imaginarios sociales en los quiteños. Para la académica, Carmen Guaraní (2010:11), “el olvido y la memoria considerados como procesos que se contienen mutuamente, elaboran modos de representación tanto materiales como simbólicos”. Los recuerdos producidos a través de las fotografías de archivo del barrio y del edificio provocarán en los sujetos la construcción de una memoria individual ligada a la colectiva, recordarán su cotidianidad en el pasado, pero también olvidarán ciertos aspectos, el análisis intentará comprender:

Cómo opera la memoria personal en el ámbito cultural: sus rasgos distintivos, cómo, dónde y cuándo se produce, cómo la gente hace uso de ella en su vida diaria, cómo la memoria personal o individual se conecta con las formas comunes y públicas de la memoria, y por último, cómo las cifras de memoria, e incluso en las formas, el cuerpo social y mundos sociales (Kuhn, 2007:2).

Estudiar la memoria desde la Antropología Visual, es sin duda una apuesta por el trabajo desde las subjetividades del ser humano. Lo que un actor social recuerda y lo que no, es parte de la memoria y al construirla se está buscando en la mente de cada sujeto la parte más subjetiva de su ser. La activación de la memoria podría contribuir notablemente en este estudio ya que a través de esta práctica subjetiva, los informantes podrán definir espacios y objetos del interior del edificio La Licuadora, en su época de esplendor.

Cultura material de La Licuadora en ruinas

Para entrar a la discusión sobre cultura material en esta investigación, será necesario cuestionar de dónde surge de la cultura material en América Latina y específicamente ciudades como Quito. A partir de la primera mitad del siglo XIX, en adelante, los

nacientes Estados de la región aspiraban superar a la colonia, habían logrado la independencia en su mayoría y como nuevas Repúblicas, los líderes criollos tenían el fin el propósito de dejar atrás a España y a su corona en todo sentido, “se deshicieron de los monopolios españoles para caer en ocasiones víctimas de Inglaterra” (Sommer, 1993:30). Entre 1830 y 1930 se produce una intensa relación comercial entre el Atlántico Norte (Inglaterra y Francia) y los principales puertos de América Latina, esto genera que los bienes de consumo de Londres y París empiecen a ser promovidos en los centros portuarios y en las principales ciudades comerciales de Latinoamérica, como en este caso, era Quito. La feroz y abundante llegada de mercaderes (comerciantes, misioneros, banqueros, arquitectos y artistas) y con ellos la introducción de nuevas mercancías como: alfileres, bicicletas, zapatos, enlatados y fotografías, reconfiguraron la estructura social en América Latina a partir de su materialidad. Esta avalancha de productos nuevos, conjugada con las ideas y prácticas liberales de los criollos líderes latinoamericanos dieron a luz a una cultura material y visual basada en cánones y modelos europeos (Bauer, 2002).

Por lo tanto, se podría decir que la cultura material del Ecuador y específicamente de Quito no es propia, sino más bien resulta ser heredada. Desde esta perspectiva se estudió al edificio La Licuadora, como un objeto que va en función de las prácticas sociales, tal como lo aseguraba Simmel (1999). De esta manera, es necesario leer y analizar los distintos tránsitos, flujos y cambios de valor del edificio La Licuadora que ha tenido y tiene una vida social a través de las representaciones que le han dado los actores sociales relacionados con el inmueble.

Según Appadurai (1991:89), “las mercancías no sólo deben producirse materialmente como cosas, sino que también deben estar marcadas culturalmente como un tipo particular de cosas”. La Licuadora, es un edificio que forma parte de la arquitectura moderna en Quito, se ha convertido en una mercancía porque ha dejado de lado la funcionalidad y se ha centrado en la forma, y por ello La Licuadora podría ser una “cosa” para la admiración visual.

Cabe señalar que la reflexión teórica sobre esta búsqueda de elementos materiales en las ruinas del edificio tiene una mirada desde el género. La arqueología feminista, conforme lo discute Colomer (1999:10), “esa nueva perspectiva, aunque proceda de la mirada femenina, busca enfatizar el punto de vista de los grupos humanos (que resulta

que son mayoritarios) que han sido marginados o excluidos de la corriente principal de investigación científica”. En este caso, la arqueología feminista funciona como un recordatorio de las múltiples posibilidades que existen para entender y estudiar la cultura material. Lo dicho considerando que, hacia los años setenta, en el mundo occidental se ganaban luchas por los derechos civiles de las minorías. En el Ecuador, se construía el edificio La Licuadora y se apostaba por la modernización capitalista, este sueño trajo sin duda nuevas configuraciones materiales y sociales, tan pertinentes y útiles para este estudio.

Estrategia metodológica

Es primordial apuntar que la presente tesis se enmarca en una “antropología moderna” o la “antropología del *at home*” como la cataloga José Sánchez-Praga (2010), ya que posee un posicionamiento epistemológico distinto a la antropología tradicional que sale de su contexto a estudiar a ese “otro” lejano, en este caso la investigadora con herramientas etnográficas estudia su propia ciudad, es decir Quito.

La estrategia metodológica para esta investigación radica principalmente en el uso de la etnografía como una figura legitimadora del investigador y la observación participante como herramienta imprescindible para estudiar las ruinas del edificio La Licuadora y el espacio urbano de San Blas.

La propuesta fue realizar una historia de vida del edificio, para este análisis es necesario apearse a las concepciones de Arjun Appadurai (1991), en las cuales los objetos no están muy distantes de los sujetos, por ello es posible realizar una biografía cultural de las cosas ya que, “desde un punto de vista *teórico* los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva *metodológica* son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano” (Appadurai 1991:19).

A través de relatos de vida de los informantes se construyó la historia de vida de La Licuadora, por medio de entrevistas semi-estructuradas a distintos actores sociales relacionados con el edificio y con el barrio de San Blas. El énfasis estará en varios eventos puntuales, sus opiniones y percepciones de edificio y en definitiva sobre sus experiencias vividas en La Licuadora. Esta conjugación de miradas y visiones se

convertirá en el principal material para construir una historia de vida de La Licuadora, tomando en cuenta que las “las biografías son analizadas como un correlato de lo social, como expresiones de la estructura sociocultural, sobre todo de sus márgenes” (Kornblit 2004: 24-25).

Además, para el análisis de la memoria social y la historia cultural del edificio La Licuadora se realizará una recopilación detallada de archivos: audio-visuales, fotográficos y de prensa escrita. Cabe señalar románticamente que este material será como una especie de “tesoro” en la presente investigación.

Documental etnográfico: una herramienta antropológica

Aunque parecería redundante, abordar al documental etnográfico como una herramienta antropológica, es imprescindible para este estudio subrayar la importancia del cine etnográfico en el qué hacer antropológico, como la vía más adecuada no solo metodológica sino también conceptual para estudiar a las ruinas del edificio La Licuadora y el espacio urbano de San Blas, en la presente investigación.

Según Jay Ruby (2007), el cine etnográfico es la mirada más antigua y reconocida de la Antropología Visual, a pesar de la extensa discusión alrededor de las características y figuras del antropólogo – realizador de un film etnográfico, opté por esta entrada a la Antropología Visual, no como la única posibilidad pero si como la mejor entrada teórica y metodológica al problema de estudio.

Bajo esta premisa, tuve como investigadora social la firme intención de utilizar la cámara como herramienta principal a la hora de realizar un trabajo etnográfico audio-visual, en primer término como un registro y posteriormente como una construcción textual. Tal como señala Rouch (1995) “el filme es como un libro, y un libro de etnografía no tiene una apariencia muy distinta a la de cualquier otro libro” (Rouch, 1995: 105). El objetivo fue realizar una tesis completa y un documental etnográfico.

Según Rouch (1995), la cámara constituye una estrategia para que los antropólogos ya no monopolicen la observación de las cosas “en vez de esto, ambos, ellos y su cultura serán observados y grabados, en este sentido los filmes etnográficos nos ayudarán a participar de la antropología” (Rouch,1995:120). Comparto con esta postura para

proponer el uso de la cámara como una herramienta de registro de datos audio-visuales, el plan fue utilizar el registro audiovisual como un cuaderno de campo, la cámara se convirtió en un artefacto “vertebral para la toma de datos, encararlo como un recurso puntual para determinadas situaciones o en determinados momentos” (Grau Rebollo, 2008:27) y así evitar producir una simple postal etnográfica.

Este documental etnográfico mezcla el modo diegético y mimético, es decir es un producto audio-visual académico que muestra un estudio de la ciudad de Quito con una narración transparente, responsable, ética y sobre todo dinámica gracias a una extensa variación de niveles narrativos desde los más simples hasta modos compuestos de exposición. Genette denominó estas combinaciones narrativas como “metalepsis”, el documental etnográfico tiene como núcleo narrativo la transexualidad ya que “esta interpelación al autor y lector también tiene su graduación, que va desde la simple mirada a cámara por parte del personaje buscando al espectador, hasta la participación del actor real de la historia por él narrada” (Canet- Prósper, 2009:27).

Tanto en sus modos narrativos como en los de representación, el documental sobre La Licuadora conjuga varios elementos con el fin de no generar un producto audio-visual encasillado y dirigido hacia un público reducido. El modo “reflexivo” será predominante en este documental, ya que tratará “la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico”, para adentrarnos en la memoria que construyen sujetos en San Blas relacionados con La Licuadora, a su vez tendrá un modo “performativo” tal como señala Nichols (2010) para “subrayar la complejidad de nuestra comprensión del mundo enfatizando sus dimensiones subjetivas y afectivas”, además será un documental performativo ya que “intenta dar una representación de la subjetividad social que una lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo, lo político a lo personal”. Esta definición de Nichols (2010: 17-19) cuadró perfectamente con los objetivos y premisas que tuve para realizar esta investigación académica y en especial a la disposición y ganas para dirigir la producción de un documental etnográfico.

Finalmente, el intento fue conjugar una investigación etnográfica audio-visual, pero sobre todo académica con el mundo cinematográfico más pegado al video-arte, sin más pretensiones que la exploración y el juego entre la interdisciplinariedad entre: antropología, cine, comunicación, producción audio-visual y arte.

Información virtual: Facebook

Inicialmente, el uso de la plataforma virtual de Facebook, no fue parte de la estrategia metodológica en este estudio, surgió a *posteriori* y fue de una idea de la directora de tesis (María Amelia Viteri). Siguiendo este consejo, a un mes de iniciar el trabajo de campo, el objeto de estudio en esta investigación contaba con un perfil de Facebook, en el mundo virtual.

En primera instancia, el objetivo fue no usar el perfil personal de Facebook de la investigadora con asuntos del estudio antropológico de La Licuadora. La actividad en el ciberespacio del edificio empezó en marzo de 2013 y su dirección es: www.facebook.com/edificio.lalicuadora. A partir de ese momento, no se sabía que iba a pasar con la página de Facebook del edificio, y lo que se hizo fue utilizar esta herramienta tecnológica para buscar opiniones y comentarios sobre el edificio La Licuadora, en Quito.

Partiendo de la idea que en Facebook, la información es pública, se tomaron en cuenta las opiniones de “amigos” del edificio La Licuadora, realizadas *online*, y esto sin duda contribuyó con el resto de opiniones *offline* que se recabaron en esta investigación, por medio de otros métodos anteriormente expuestos.

Siguiendo a (Hine, 2004), *Facebook* sería un fenómeno posmoderno, que plantea una nueva relación de los actores sociales con la tecnología y el internet. La distinción de las barreras entre lo real y lo virtual en la plataforma de Facebook, debería ser ampliamente estudiada en estos tiempos por las Ciencias Sociales. Cabe señalar, que este enfoque incorporado en la metodología de la investigación no constituye en sí una teorización desde la antropología sobre el *internet*, ni mucho menos sobre *Facebook*. Simplemente, en este estudio se aprovechó la tecnología de la información, en la segunda década del siglo XXI para recolectar datos etnográficos sobre la vida del edificio La Licuadora.

En el primer capítulo de esta tesis se exponen las bases teóricas de la discusión en la presente investigación sobre el edificio La Licuadora en Quito-Ecuador. A través de la idea filosófica de la “modernidad”, su conjugación con la reflexión sobre “visualidad

arquitectónica” y las “ruinas – líquidas”. Estos ejes enmarcaron los límites y los enfoques principales de esta tesis, y de esta discusión se desprende una exploración sobre el espacio urbano y la memoria, principalmente. Con la base teórica definida, se procedió a establecer la estrategia metodológica de la investigación: la elaboración desde la antropología de una historia de vida de La Licuadora construida con relatos de vida de agentes sociales, estos aportes saldrían a flote gracias al “método-oral fotográfica” de Kunh (2007), para activar la memoria de los informantes y desde este terreno explorar el espacio urbano. Además, como parte de la estrategia metodológica se apostó por la elaboración de una etnografía audio-visual, en este caso, se propone rebasar los límites de una simple compilación de archivo para generar una construcción textual, a través de un documental etnográfico.

Por su parte, el siguiente segundo capítulo constituye un recorrido histórico por el pasado espacial de San Blas y una aproximación a un estudio de la ciudad de Quito con una perspectiva de género. Finalmente, el edificio La Licuadora por su peso simbólico y su representación da paso a una discusión teórica sobre temas específicos de arquitectura y espacio urbano con una mirada desde el género.

CAPÍTULO II

UN RECORRIDO POR LA ESPACIALIDAD HISTÓRICA DE SAN BLAS

Introducción

En el siguiente capítulo, el propósito es retomar el juego entre lo moderno y lo visual expuesta en el capítulo anterior para reflexionar y ahondar en una discusión teórica sobre de la espacialidad arquitectónica y su influencia en lo social. A través del entorno físico del edificio La Licuadora, se analiza un espacio urbano como el barrio San Blas, en su uso y ocupación. La reflexión en este capítulo se centra en la construcción del espacio urbano y en cómo una calle, una plaza, una iglesia o un edificio son elementos materiales que generan imaginarios sociales, en Quito.

Por lo tanto, la historia de San Blas es el gran paraguas en este capítulo y será utilizada para colocar en la palestra de discusión de esta tesis de maestría las relaciones de poder en cuanto al género, la etnicidad, la raza y la clase. El objetivo fue ligar el debate anterior sobre visualidad arquitectónica con el tema de espacialidad, también arquitectónica. Finalmente, cabe aclarar que el recorrido teórico propuesto en este capítulo tensionará cuestiones específicas sobre: arquitectura, espacio urbano, género y fotografía, para buscar enlaces con el problema de estudio de la presente investigación.

De manera puntual se analizará el espacio de San Blas en la colonia, en el surgimiento de la República, los tintes liberales y de progreso en el Quito de finales del siglo XIX y principios del XX, hasta llegar a la década petrolera en la segunda mitad del siglo XX. La idea es vincular los cambios urbanos modernizantes con los efectos sociales, específicamente en la cuadra del problema de estudio de la investigación.

Para terminar, se esbozará una mirada sobre el pasado de San Blas, a través de la historia oficial, de la memoria de sujetos y de varios archivos fotográficos, que sacarán a flote las actividades sociales del barrio ligadas a los cambios en el espacio urbano. Se pondrá especial atención a la cotidianidad de la vida social en el barrio de San Blas, para encontrar en las rutinas cotidianas de los actores sociales dos elementos: discursos y prácticas que revelarán un orden social marcado por relaciones de poder y de género.

San Blas: historia espacial

Estudiar al edificio La Licuadora desde la Antropología Visual, me conduce a explorar la historia de San Blas y de acuerdo a los principales cambios en términos de espacialidad arquitectónica, la idea es reflexionar sobre la distribución social en un espacio urbano determinado de la ciudad de Quito.

Considerando que el espacio de la plaza de San Blas tendría una huella remota, que visualmente aparece en la primera traza de la villa española de San Francisco del año 1534 (Andrade Marín, 2003: 138). Según consta en la guía de Arquitectura de Quito, la plaza de San Blas fue ubicada en la salida norte del poblado y desde el principio sirvió a los colonizadores como lugar estratégico para concentrar a la población indígena. Al igual que la plaza de San Sebastián, situada en el extremo sur de la villa, San Blas fue inscrita como parroquia el 17 de octubre de 1568, por pedido de Felipe II (1565), a raíz de esto se levantó en la plaza una iglesia con tapiales y cubierta de paja, el primer cura de San Blas fue Diego Lobato, un sacerdote mestizo Quiteño, músico organista de la Catedral. Según Alfonso Ortiz:

Esta es la iglesia parroquial más antigua de Quito. Sus muros de adobes tienen la particularidad de haberse construido en forma piramidal, es decir, la base más ancha que la cima. Si bien ha sufrido algunos cambios en el transcurso del último siglo, modificaciones que “mejoraron” su imagen, aún conserva las líneas primitivas (Ortiz, 2004:271).

Al tener en cuenta que las parroquias de San Blas y San Sebastián son las parroquias más antiguas de Quito, es clave reconocer que espacialmente contaban con su propia iglesia y cementerio, en donde se registraban los matrimonios, las defunciones y principalmente los bautizos exclusivamente de la población indígena, ya que:

Los españoles que eran gentes sumamente religiosas y estrictas en su catolicismo, y, al mismo tiempos tan discriminadoras con la raza india, lo menos que descuidaron fue, en verdad, poner tres pilas bautismales en su villa: dos para los indios a las puertas de acceso del poblado en los núcleos indígenas y otra exclusivamente para españoles en su propio núcleo central” (Andrade Marín, 2003: 138).

Considerando que, la plaza de San Blas estuvo lejos del núcleo central del poblado, desde los inicios de la colonia, este espacio fue punto periférico de la ciudad, con una característica en particular, a partir de su plaza se bifurcan los caminos que existían hacia el norte: Esmeraldas, Pasto, Popayán, Santa Fe, Cartagena de India y por el lado oriental la vía hacia Guápulo, el Quinche hasta Quijos. Carlos Pallares, otro arquitecto,

en su artículo “San Blas, puerta de Quito” señala que “el límite occidental de la plazoleta es el único que no se ha modificado en 436 años, definido por el camino que llevaba a norte y oriente” (Pallares, 2007:78), en este espacio que ha queda intacto en San Blas, se han desarrollado un sin número de actividades sociales, Pallares citado al historiador quiteño, Fernando Jurado logra resumir de la siguiente manera los distintos usos que ha tenido la plaza, a lo largo de tres siglos:

Año	Actividad
1647	Pila
1685	Cementerio y ollería
1726	Obraje
1768	Tiendas
1796	Gallera pública
1797	Herrería
1894	Medicina, talabartería, tiendas, vivanderías, chichería, escribanía, estanco, pulpería, frutería, escuela, cantina y sombrería.
1930	“La capilla ardiente”, lugar de diversión.

- (Pallares, 2007:78).

Este simple pero significativo listado refleja la diversidad de actividades que se han llevando a cabo en el espacio de San Blas. Históricamente resulta ser es un lugar de intercambio de mercancías por excelencia. En este punto, es clave traer a locación datos sobre San Blas que aporta Guadalupe Soasti, en su artículo “Mercaderes y tratantes en durante el siglo XVII”, a través de estas dos figuras, la autora retrata un contexto económico y social de Quito, de ese siglo. En la exploración de ambas actividades comerciales (mercaderes y tratantes) se señala que para 1694 San Blas era una de las parroquias con mayor número de pulperías, estos eran espacios claves en donde sucedía una red de distribución de productos locales e importados, en un principio la mayoría de estas tiendas tipo almacén eran administrados por tratantes varones, sin embargo, Soasti asegura que esta actividad no fue exclusivamente del mundo masculino:

El panorama cambia, radicalmente, en la última década del siglo: de las 68 pulperías, la de Thomas de Hoyos ubicada en el barrio de San Blas, en la casa de Joan de Valenzuela. Hay que notar que si bien en este año el número de tratantes no es el mismo que en los anteriores, se nota un incremento en la participación de mujeres en la actividad de pulpería, tenemos a María de Vera, Bárbara de Zurita, Micaela Quiros, Petrona Galindes, Lucila Pérez Jácome y Joana de Amores” (Soasti, 1992:104).

A pesar de que la indagación en este estudio no pretende explorar más en detalle sobre estas mujeres, la contribución de Soasti a la investigación sobre San Blas resultaría valiosa ya que brinda pistas sobre el uso del espacio y la división en base al género que ya se daba desde el siglo XVII.

Al ensamblar la discusión sobre espacio, arquitectura y género, cabe incluir a los planeamientos de Joan Scott (2008) quien aboga para que el género sea considerado como una categoría útil a la hora de realizar análisis históricos, ya que ha estado ausente, en la teoría social desde el siglo XVIII hasta inicios del XX. Pensar la historia del espacio urbano de San Blas, es necesario apropiarse de esta perspectiva como un instrumento conceptual, capaz de llevarnos a estudiar el mundo social desde relaciones simbólicas de poder.

Según Scott (2008:61), “lo masculino y lo femenino no son categorías inherentes al género sino estructuras subjetivas (o ficticias). Dicha interpretación implica también que el sujeto está en constante proceso de construcción”, por ello incluir una mirada desde el género como categoría de análisis en el estudio de la visualidad y espacialidad arquitectónica es un reto, sin embargo constituye una entrada teórica que propone un enfoque alternativo al estudio del espacio urbano.

Para Scott (2008:61) el estudio de género no puede basarse en estructuras rígidas y categóricas, reflexionar sobre el género implica realizar una deconstrucción, al puro estilo de Jacques Derrida (1989), con el objetivo de invertir y desplazar la construcción jerárquica del conocimiento ya que “falta una forma de concebir la realidad social en términos de género”. Sobre esta discusión, se incorpora el siguiente tema: el concepto de "patriarcado democrático" del académico O' Connor (2007), el cual sirve para realizar una aproximación sobre la construcción de los imaginarios sociales, en términos de género, desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XX.

Género: “patriarcado democrático”

En la conformación del Estado–Nación, siguiendo a Goetschel (1994:98), tanto en la época garciana (1859-1875), como el régimen liberal (1895-1912), fueron “dos proyectos de disciplinamiento de la sociedad: una forma autoritaria y autocrática que establece al Estado como la torre de vigilancia de una institución panóptica”. En ambos períodos, se soñaba con una idea “progreso”, con García Moreno, a través de la iglesia y la “moral religiosa” y en el régimen liberal, bajo los anhelos de la “incorporación a la ciudadanía” a la mayor parte de la sociedad. Para la autora en estos dos períodos específicos de la historia del Ecuador, se forjaron relaciones de poder y sin duda de género:

Los caminos no llegaron a todas partes y ni siquiera el mercado a todas las esferas de la vida social. El tipo de nación que fue surgiendo como resultado de la acción estatal se vio sujeta a una serie de contradicciones insolubles dentro de los términos de su constitución: los de una sociedad dividida en etnias y castas y poco integrada (Goetschel, 1996:85).

En este contexto social, al reflexionar sobre el espacio urbano, la arquitectura y el género, el concepto O’ Connor (2007), denominado "patriarcado democrático" contribuye a formar una idea sobre el tipo de imaginarios sociales que se formaron finales del siglo XIX y principios del XX. En ambos periodos, garciano y liberal surgen políticas aparentemente incluyentes en relación al género, como por ejemplo el sufragio femenino, pero según O’ Connor (2007), resultaron acciones excluyentes en torno a la clase y la raza. El autor explora varios discursos y posiciones de la élite liberal sobre la incorporación del papel político de las mujeres, como ciudadanas en el nuevo Estado-Nación que surgía, bajo su liderazgo.

Para O’ Connor (2007), el tema del sufragio femenino es controvertido, a pesar de que el Ecuador en 1929 fue el primer país de Latinoamérica en garantizar el derecho al voto de las mujeres en elecciones nacionales, este reconocimiento tuvo obscuras intenciones, según el autor. A la mujer, los criollos liberales no la consideraban como un sujeto de derecho, es decir un ciudadano público, ya que los vínculos estaban estrechamente relacionados con esfera privada de su vida social.

A través de la dominación masculina, las mujeres podían ser potenciales votantes y contribuir al sistema liberal. Según, Goetschel (1999:342), en este periodo “se reconoce que la influencia de la mujer en la sociedad es decisiva, pero es indirecta, a través del

esposo y posteriormente de los hijos”. A través del "patriarcado democrático", se podría explicar cómo el Estado instrumentalizó el papel de la mujer como una mera reproductora de la patria, con el nuevo rol impuesto tiene la obligación de educar a sus hijos como buenos y obedientes “ciudadanos”.

Anteriormente, en el período garciano, la Iglesia Católica otorgó a la mujer obligaciones morales como eje central de la familia y la sociedad. Para fortalecer ambos aspectos de la condición femenina, desde la época garciana y posteriormente en el régimen liberal, el Estado utilizó a la *educación* como arma eficaz de adiestramiento, en actividades específicas.

En el contexto del liberalismo la mujer empezó a jugar roles distintos a los de épocas anteriores. Sus funciones como madre seguían siendo fundamentales pero sus posibilidades de acción en la vida pública se ampliaron: se abrieron puestos de trabajo desempeñados por mujeres en la administración pública (servicios, auxiliares de secretaria, contadoras) y en la educación, y la dinámica económica permitió además incorporar mujeres a la manufactura y la industria (Goetschel, 1999:341).

A pesar de que el liberalismo tuvo como objetivo abandonar las ataduras tradicionales de la época garciana, con el fin de modernizar todas las estructuras de Estado, con políticas que dejaban en el pasado a la economía agraria y el sistema servil como mano de obra, estas transformaciones económicas, políticas y sociales modernizantes no cambiaron mucho el panorama de la empobrecida nación, que surgía con ideas liberales.

En cuestiones de género, las reformas mantuvieron un tratamiento diferenciado entre las clases sociales, para de O’ Connor (2007) el “Patriarcado Democrático” promovió el derecho a la ciudadanía, en el Ecuador bajo un sistema de exclusión social, varios sectores salieron perjudicados en este proceso, el autor explica que las mujeres indígenas llevaron la peor parte. En este punto, se evidencia el cruce entre la raza, clase y el género en el debate sobre las ideas democráticas y las reformas liberales que se aplicaron en el país, pero que dan cuenta de fuertes estructuras de patriarcado.

Bajo este contexto, el ejercicio teórico en la presente investigación consiste en discutir cómo bajo estas estructuras de patriarcado se fue modelando el espacio urbano en Quito, especialmente en San Blas, barrio que a través de los siglos, ha tenido distintas mutaciones espaciales y visuales. La iglesia es única construcción que permanece intacta en el barrio, según la historiadora Elena Noboa (2007), San Blas: “es quizás uno de los sectores del Centro Histórico de Quito que más transformaciones espaciales y

sociales ha vivido. Probablemente esto se debe a su posición de cono que abre el centro de la ciudad” (Noboa, 2007:90). Si espacialmente esta abertura urbanística (San Blas) ha tenido tantas modificaciones en el tiempo: ¿cómo estas han moldeado el orden social?

Quito de finales del siglo XIX y principios del XX

Para centrar la reflexión sobre espacialidad en el San Blas de finales del XIX, es necesario contextualizar brevemente lo que pasaba con Quito durante la primera mitad del siglo XIX, por las actividades económicas propias de la ciudad lo urbano estaba relacionado con el mundo rural en este periodo, el antropólogo Eduardo Kingman (1992) se enfoca desde lo social, esta relación estrecha entre el mundo rural y urbano se debía al sistema de hacienda que imperaba en esa época “los señores de campiña también lo son de la ciudad” y por otra parte, la población indígena que vivía en Quito tenía un continuo tránsito entre el campo y la ciudad.

Las ciudades constituyen el punto de partida de los sistemas de Poder, de los proyectos de constitución de Estado y la Cultura nacionales, aunque, lógicamente es en el campo donde estos asumen formas concretas. El carácter jerarquizado de la sociedad se expresa en la configuración del espacio y los sectores dominantes tratan, en lo posible, de marcar diferencias (Kingman, 1992: 130).

Para Kingman (1992) en una “base urbana escasamente desarrollada” se construían arquitectónicamente en Quito espacios cotidianos que debían servir para diferenciar a los distintos sectores de la sociedad, según la etnicidad, la clase y sobre todo la raza.

Durante el siglo XIX, en la ciudad de Quito existió una continuidad arquitectónica, las formas visuales y espaciales poco variaban y se expresaban a través las casonas adosadas con patios internos, eran las grandes fachadas las que generaban esa uniformidad espacial neoclásica y ecléctica a la vez. De este modo, bajo los fuertes rasgos liberales de la élite dominante, los criollos quiteños buscaron recrear una herencia arquitectónica europea y señorial a la vez y fue así cómo se generó un ordenamiento urbano de poca altura:

El número de pisos de las casas casi nunca era mayor de dos (...) la preparación del terreno para las construcciones de limitaba a la limpieza y nivelación y a la excavación de zanjas de un metro o poco más, que se rellenaban con piedra y cascajo. Muy pocos muros eran de piedra y la mayoría de adobes, fabricados en el sitio y unidos con lodo (Kingman, 2006: 262).

Radiconcini, uno de los arquitectos extranjeros que llegó a Quito en la primera mitad del siglo XIX, impulsó un nuevo orden material y simbólico en las plazas, calles y fachadas de la ciudad, y dijo: “las construcciones en Quito son tan elementales que cualquier indio por poco inteligente que sea puede dárselas de arquitecto”. La llegada de Radioconcini da cuenta de los intentos por aplicar “nuevas técnicas y estilos arquitectónicos, en oposición al llamados estilo colonial” para transformar espacial y visualmente a la capital en una “Ciudad Moderna” (Kingman, 2006:260).

No obstante, esta la transformación “moderna” de Quito, en este período tuvo que ver con la realidad económica que atravesaba el país y la región. En esa época, el aumento del comercio exterior y el apareamiento del ferrocarril no fueron eventos aislados, por el contrario trajo una serie de la aplicaciones de las políticas públicas, el tipo de administración dictó ordenanzas sobre “Higienismo”, “Ornato” y “Comportamiento Social” con estándares europeos.

En el reordenamiento del espacio de la ciudad, Kingman (2006) encuentra ciertos modos de disciplinamiento social y cultural que se aplicaron a los pobladores (urbanos y rurales) de la ciudad de Quito a finales del siglo XIX y principios del XX. Además halla en estos modos aparentemente “normales” determinados imaginarios sociales alrededor de la raza, clase y etnicidad que perduran hasta la actualidad. A la par el autor rastrea los mecanismos y los medios de control de la época, por medio de un Estado con que tenía la misión de consolidar la idea de Nación, en el paso de la ciudad “señorial” a la ciudad “moderna”, el autor reflexiona desde ciudad contemporánea para dimensionar la transformación de Quito y la conjugación de elementos rurales y urbanos en el procesos de dominación del blanco mestizo, en el espacio.

Constitución de la esfera pública y privada

Tal como se señaló anteriormente, San Blas era una parroquia exclusivamente de población indígena durante la colonia. Posteriormente, mientras la urbe crecía, los pobladores aumentaban y Quito se desbordaba por sus límites, San Blas dejó de ser un espacio para uso exclusivo de los indígenas y una clase de blanco-mestizos se asentó en el lugar, sin embargo este sector que nunca dejó ser un espacio de intercambio comercial por excelencia en la ciudad de Quito.

Retomando nuevamente, Goetschel (1996:95) mientras que el “garcianismo” influencia

en la “vida del ciudadano” por medio de la “moral católica”, “el liberalismo, por el contrario, está interesado en secularizar la vida social, y separar la esfera de lo público y lo privado”. En este contexto, lo que se intenta entender es cómo se constituyó el espacio entre la esfera pública y la privada en San Blas a partir de la segunda mitad del siglo XIX, y para ello es necesario hacer hincapié en la arquitectura y su rol social a la hora de modificar la fisionomía y la organización espacial en la ciudad.

Un importante arquitecto-historiador mexicano, Enrique Ayala Alonso (2002), en su texto “El hogar, fruto de la edificación del ámbito público” profundiza sobre los cambios urbanos modernizantes en la ciudad de México a finales del XIX y señala que la constitución del “HOGAR” dio como resultado una redefinición entre lo público y lo privado, ya que anteriormente no existía una diferencia espacial y tampoco social:

La casa y la calle no tenían fronteras. La vida cotidiana, la productiva, el comercio, lo festivo, el duelo, lo religioso se resolvían en estos dos ámbitos sin muchos distinguos entre ellos. Esta particular forma de vivir resultaba poco conveniente para la visión urbanista ilustrada (Ayala Alonso, 2002:171).

En este contexto, para el autor la experiencia cotidiana y física de los sujetos en la ciudad es clave. Un personaje social, denominado “ciudadano”, posee derechos y obligaciones con respecto a un espacio físico “público” y es precisamente en ese momento, en el cual cobra sentido la construcción del espacio “privado”. En este proceso, el autor explica cómo las ideas ilustradas, que provenían del viejo continente contribuyeron a que las intervenciones físicas en la ciudad de México moldearán directamente los comportamientos sociales, económicos y urbanísticos, tal como sucedió en Quito de finales del siglo XIX y principios del XX.

En América Latina, el fenómeno urbano de esta época consistió en un verdadero cambio de paradigma, la ciudad pasó de ser un mero escenario de actores sociales a un lugar de interacción entre el espacio físico y los sujetos. Es por ello, que en la ciudad moderna surgen nuevas formas de habitar, concebir, edificar y vivir, a través de la arquitectura se empezó a reflejar en lo urbano procesos industrializados propio del desarrollo del capitalismo en el siglo XIX, en la ciudad de México y en los principales centros urbanos de la región como Quito.

Un archivo histórico al servicio de la etnografía visual

La fotografía de archivo es la siguiente entrada para analizar teóricamente la espacialidad y la visualidad arquitectónica de San Blas a través del edificio La Licuadora. Las fotografías en este capítulo son parte esencial del texto y no constituyen un simple anexo o referencias visuales de la problemática estudiada.

San Blas, un espacio atravesado por la Fotografía y la Etnografía

Considerando que, “la fotografía debió haber llegado a Quito entre los años 1863 y 1865: teniendo a la vista fotografías tales por ejemplo, como las siguientes: una, del General Juan José Flores, que murió en 1864; y otra del Palacio de Gobierno todavía sin torrecilla central para el reloj, que comenzó a construirse en 1863” (Andrade Marín, 2003:307-308). Para Roland Barthes (1990), el semiótico de la fotografía por excelencia, “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”, con esta definición, es posible pensar en las primeras fotografías de Quito y resulta lógico que no se volverá a representar al Presidente Flores el día de su muerte, de igual manera el reloj frontal del Palacio de Carondelet no volverá desaparecer de la fachada, únicamente esa imagen se quedó en realidad analógica que produce la fotografía (Barthes, 1990:31).

Al capturar una imagen en el tiempo y en el espacio por medio de una cámara fotográfica, se trataba de congelar visualmente parte de la realidad. Desde su origen en el año 1839 gracias a Daguerre, pasando por las novedosas técnicas de impresión en 1850, la imagen fotográfica ha tenido cargas de significación relacionadas con el realismo, la objetividad y la veracidad. Desde el siglo XIX existió la noción de que la fotografía es un mero espejo de lo real y por ello se la separó del concepto de arte, “por su propia naturaleza técnica, su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de manera ‘automática’, ‘objetiva’, casi ‘natural’ (según la óptica y química únicamente), sin que intervenga la mano del artista” (Dubois, 2008: 24).

Con el tiempo, el desarrollo tecnológico de los medios ópticos como bien modernizador transformó la forma y principalmente el mecanismo en el que el ser humano receptaba y emitía información (Naranjo, 2006), el uso de la fotografía se masificó y sus usos fueron principalmente documentales y científicos. En un principio, las Ciencias

Naturales aprovecharon estas características de la fotografía, posteriormente estas técnicas visuales propias de la modernidad y varios “discursos filosóficos” de europeos intelectuales incorporaron a la fotografía en las Ciencias Sociales, en primer lugar como una evidencia científica del sujeto observado y en segundo como “la constitución del sujeto observador” (Poole, 2000:24).

Por otro lado, la antropología surge a finales del siglo XVIII, pero es en el siguiente siglo que llega a consolidarse teórica y científicamente, es decir en el siglo XIX, simultáneamente a este procesos arranca una voraz circulación de fotografías impresas en el planeta y este medio visual le sirvió a la antropología como método para cristalizar el concepto de “raza”. Hoy en el siglo XXI, existen múltiples enfoques para el uso de la fotografía en la etnografía, sin duda la utilización de medios visuales ya está inmersa en la disciplina desde 1960, años en los que emergió la Antropología Visual. Sin embargo, el “fantasma de la raza” sigue presente en la relación entre fotografía y etnografía (Poole, 2000, 2005 y Naranjo, 2006).

Es importante admitir que la antropología contemporánea ha rebasado finalmente los límites coloniales del siglo XIX. La antropología vista como una crítica cultural, la salida a la crisis de representación, de la etnografía podría centrarse una disciplina comprensiva que trata de captar las perspectivas del otro, sin embargo para indagar ese punto la atención no debe estar centrada en la perspectiva del etnógrafo (Marcus - Fischer, 1986:29).

A sabiendas de esa postura, según Barthes (1990), la fotografía tiene tres practicas: “hacer, experimentar y mirar”, el hacedor de la imagen cumplió con su trabajo de “hacer” la foto, este estudio de caso se centró en la “experimentación” y en el acto de “mirar” desde el punto de vista de la memoria. Con las fotografías se exploró el espacio urbano y su transformación, se añoró desde varios discursos los lugares que ya no existen. Es interesante pensar en la siguiente definición: “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos” para los sujetos que miran las fotografías de San Blas y con esa imagen tienen la enorme oportunidad de acordarse de ellos mismos, las fotografías funcionan como apoyos y mensajes para las actuaciones verbales de la memoria.

Regresando al hacedor de imágenes como un sujeto con agencia, en este caso en el fotógrafo quiteño Luis Mejía, según Barthes que “no hay foto sin algo o alguien (...) de todos los objetos del mundos ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no

otro?” (Barthes, 1990:34). El ejercicio consiste en volver a ver lo que fotógrafo vio cuando disparó el obturador y capturo estas imágenes de Quito.

En estos años postmodernos, tardíos y sombríos en los que está inserta esta investigación, ya sabemos que el uso y el abuso de la fotografía como dato etnográfico, a lo largo de la historia, sirvió en gran medida para reproducir estereotipos raciales eurocéntricos. Desde la Antropología Visual, no trato de reemplazar conceptos por otros, es más bien constituye la fotografía de archivo de San Blas como una alternativa visual para reflexionar sobre las imágenes con un enfoque directo de arquitectura y espacio urbano, con una mirada desde el género.

Los ausentes: La Rotonda y El Coliseum

En la ciudad de Quito, la noción de progreso estuvo muy ligada a la construcción de una nueva ideología, que se traducían por medio de la arquitectura. La capital del Estado debía proyectar “poder” a través de las obras públicas hacia finales del siglo XIX. Paúl Aguilar (1992) en su artículo “Arquitectura: los inicios de la modernidad en Quito” sostiene que:

El progreso estaba entendido como una ruptura, un salto cualitativo entre el pasado y el futuro, basado en el acceso a los avances tecnológicos de los países desarrollados. Esa noción fue el referente de todos, necesario a la hora de introducir cambios en la producción, el comercio, el transporte, la educación... la arquitectura (Aguilar, 1992:225).

Sobre esta idea de modernidad expresada a través de la arquitectura nos centraremos en dos significativas edificaciones de San Blas construidas a inicios del siglo XX, “La Rotonda” y el “Coliseum”, en la siguiente fotografía de Luis Mejía (1960), la “Rotonda” es una enorme construcción ubicada en plena esquina frente a lo que hoy sería la plaza de San Blas.



Foto: Luis Mejía- 1950.

“La Rotonda” fue construida 1920 por el arquitecto italiano Giacomo Radiconcini, el mismo que catalogó a las casas de Quito como “elementales”, este arquitecto vino a la ciudad como profesor de la escuela de Bellas Artes. La casa “La Rotonda” ubicada en la esquina de la calle Fermín Cevallos y Caldas frente al mercado marcó un nuevo orden comercial en el espacio.



Foto: Archivo de Alfonso Ortiz

El “Coliseum” aparece en esta fotografía en la parte central – interior, el edificio fue construido por el arquitecto Luis Felipe Donoso, en 1921, fue casa de bailes en los años veinte, posteriormente funcionó en su interior una pista de patinaje y para luego ser la Biblioteca Nacional (Ortiz, 2012). Ambas fotografías retratan a la ciudad de Quito con a dos edificaciones: La Rotonda y el Coliseum, cuando el tránsito de vehículos había aumentado considerablemente, sin embargo, antes de formar parte del espacio urbano de San Blas, el panorama era distinto.



Foto: Archivo de Clímaco Bastidas

Paralelamente a la construcción de “La Rotonda” y del “Coliseum”. En la segunda década del siglo XX, se demandó en Quito una primera restricción del uso del espacio se limitaba el tránsito de personas con cargas en la espalda o en carretas, para no interferir con el desplazamiento de los pocos automóviles que habían en la ciudad (Luna, 1992). Esto hecho marcó que por primera vez en San Blas se privilegie el espacio urbano para uso de los carros, esto refleja relaciones de poder que tienen que ver con privilegios de uso del espacio de los “ciudadanos”, siguiendo a O’ Connor (2007) en este periodo no todos los ciudadanos son iguales y no todos podía ocupar el espacio urbano de la misma manera.

En relación al espacio, las construcciones “La Rotonda” y el “Coliseum” fueron derribadas en la segunda mitad del siglo XX, según el arquitecto y planificador urbano

Carlos Pallares (2007) esta última es considerada como “una de las más destacadas expresiones de la arquitectura de principios de siglo, no sólo por su crujía delantera de fábrica, de correctas proporciones y clara influencia francesa, sino, sobre todo, por su estructura de hierro condenada al desguace tras su derrocamiento por la bárbara apertura de la avenida Pichincha” (Pallares, 2007:79), otro ausente del barrio es el mercado.

Mercado de San Blas: una memoria espacial



Foto: Luis Mejía- 1950.

La explanada de la plazoleta de San Blas fue un espacio urbano y público en el cual existían diversas ferias comerciales, fue llamado en un principios como “las fruterías”, ya que habían una extensa variedad de productos provenientes de distintas latitudes, las frutas y verduras llegaban desde “climas tórridos, secos y húmedos, azúcares varios, algodones y otras fibras de regiones cálidas” del país (Andrade Marín, 2003:139).

Posteriormente, en los primeros años del siglo XX (1906), la municipalidad levantó un mercado formal en la plaza de San Blas, la construcción que protegería las actividades comerciales la realizó el arquitecto Lorenzo Durini. Según el historiador, Alfonso Ortiz, el mercado de San Blas funcionó en esta plaza hasta finales de la década de los cuarenta, cuando un incendio obligó a los comerciantes a abandonar el sector (Entrevista, Alfonso Ortiz: 10-10-12).

Stella Maldonado es una latacungueña de 91 años de edad, se considera de clase media-alta, vive en Quito desde los 11 años, aunque nunca residió en este barrio fue usuaria del mercado de San Blas, cuando era soltera, frecuentaba la feria que ocurría un día específico de la semana, nunca fue sola a este mercado y es capaz de detallar los productos que ahí se comercializaban. Lo que más recuerda al ver la siguiente fotografía es un crimen ocurrido en la calle Briceño y a las visitas al mercado en compañía siempre de su madre.

La importancia de una mirada de género con respecto al espacio es clave en la presente investigación y se refleja en la voz de Stella, ya que en su relato sobre el mercado, se hace claramente alusión a la distinción del uso del espacio urbano, según el género:

Yo iba con mi mama tuvo que haber sido en tranvía no habían buses eso es después en el tranvía tuvo que haber sido... Con mi tía Angelita me acuerdo alguna vez, con mis hermanos de repente y tal vez con alguna amiga pero muy rara vez, jamás sola... mi papá era de una exigencia y eso que a mí no me prohibían como a otras chicas de mi edad, acercarme a la ventana (Entrevista: Stella Maldonado 21-05-12).

En este punto se cruzan aspectos referentes a la clase y la raza, contrario al caso de Stella Maldonado, las mujeres que trabajaron en el mercado tenían pleno uso de este lugar, cómo se construye el espacio urbano en base al género, clase y raza. De acuerdo con un estudio realizado por Rossana Barragán (2006), en el cual explora los mercados de la ciudad de La Paz desde la antropología con un enfoque de género, estos son espacios urbanos empoderados por el mundo femenino y mayoritariamente indígena, con una organización gremial calificada como “corporativa”.

Para Barragán, los mercados son lugares claves para estudiar el espacio urbano, en relación al género, su reflexión va hacia la importancia de los mercados en el mundo andino. Por ello, cabe estudiar al mercado de San Blas como un espacio físico en donde confluyó una estructura organizacional con intercambios comerciales y relaciones de poder y de género complejas entre distintos grupos, no sólo en referencia a las vendedoras sino también a las compradoras. La discusión del mercado en esta investigación parte de la premisa de ser un espacio imaginado, que ya no existe, me interesa pensar en el espacio urbano de este barrio sin su mercado, qué huellas quedaron...

Urbanismo y transformación del espacio urbano en la década petrolera

A manera de antecedente, los autores Salman y Kingman (1999) hallan una primera ola de modernización urbana a inicios del siglo XX, sin embargo, advierten que a partir de 1950, la traza de la ciudad de la Quito se transformó y dejó poco a poco la influencia europea para centrarse en los predomios capitalistas de Norte América, este proceso de modernización urbana es la antesala al proyecto urbano efectuado en San Blas:

El *american way of life* se impone y ocupa los minúsculos intersticios de convivir de la ciudad y adquiere plena vigencia, la ciudad se alinea con dicha ideología (Salman-Kingman, 1999:329).

Ideología que en la mayoría de los estados nacionales en América Latina, incluido el Ecuador, se adopta y se expresa a través de un sin número de mecanismos, y uno de ellos sin duda es el urbanismo. Teniendo en cuenta que, según el historiador Peter Hall (1996) “los orígenes del urbanismo del siglo XX se encuentran en el siglo XIX” en Europa, cabe reconocer al urbanismo como una nueva entrada para entender a los procesos modernizantes en las ciudades y a las imposiciones de los reordenamientos espaciales y ver cómo estos influyen en los cambios sociales, para filósofo marxista Henri Lefebvre (1973):

El urbanismo de los administradores vinculados al sector público (estatal). Este urbanismo se cree científico. Se funda, ya sobre una ciencia, ya sobre investigaciones que pretenden ser sistemáticas (pluri o multidisciplinarias). Este cientifismo que acompaña a las formas deliberadas de racionalismo operativo tiene a descuidar lo que llaman *factor humano* (Lefebvre, 1973:41).

Bajo esta mirada, el objetivo es encontrar el *factor humano* que se consideró en el Plan Regulador Odriozola que se aplicó en San Blas, en la época de estudio. Cabe recordar, que en ese tiempo existe un considerable aumento de población, Quito albergó cada vez más vehículos, las líneas de buses que salían hacia el norte tenían el paso obligatorio por el barrio de San Blas. Entonces la Municipalidad invirtió en el primer paso a desnivel de la ciudad, según Pallares, “un enorme zanjón, denominado avenida Pichincha, partió en dos a San Blas destruyendo su concepto de plaza para convertirla en meras facilidades del tránsito vehicular. Una agresión de efectos irreversibles” (Pallares, 2007:80).

En relación a este paso a desnivel, asimismo Alfonso Ortiz, considera que el “Coliseum” fue botado para privilegiar el tránsito de los colectivos en esta intersección

al pie del edificio denominado *calé de queso*⁵, la curva resulta incomoda para los conductores y “consecuencia de la apertura de la avenida Pichincha, que lo afectó en algo más de un metro, llevó a su absurdo derrocamiento” (Ortiz, 2004:271).



Archivo: Alfonso Ortiz

En San Blas, a partir de los años setenta una vez más, se privilegió el uso del espacio urbano para los automóviles y se limitó el espacio para el peatón o transeúnte, aquí se produce una relación interesante de orden socio-espacial, en San Blas, el espacio público estaría segregado. Para Duhau y Giglia, autores que han trabajado, desde la antropología, la problemática urbana en América Latina, “los espacios públicos pueden ser considerados al mismo tiempo expresión y vehículo de la democratización de la vida social. Simétricamente, la pérdida, en diversos grados, de accesibilidad e inclusividad de los espacio públicos, indica una evolución en sentido contrario” (Duhau y Giglia. 2008: 49).

Por último, retomando el *factor humano*, con la llegada de La Licuadora a San Blas, cómo cambio el espacio y qué imaginarios despertó un edificio de altura en el barrio. La ruptura arquitectónica desde la visualidad y la espacialidad, sin duda influyó en la vida social, por ejemplo para Eduardo Tobar de 65 años, que reside en San Blas desde que

⁵Levantada en las primeras décadas del siglo XX, entre Montufar y Guayaquil. Fue "Calé de Queso". Un "calé" se denominaba a 2.50 centavos de sucre, que era el valor de un trozo de queso similar a la forma de este edificio.

tenía 12 años, se dedica a reproducir llaves en un taller en la calle Briceño, aprendió este oficio en uno de las casonas que derrumbaron en San Blas, Tobar al hablar de la construcción de La Licuadora, que ocurrió en simultaneo con la apertura de la calle Pichincha, recuerda cómo surgió su personaje de lucha libre, “en este sector nació el hombre araña venía a trabajar y veía como levantaban tremendo edificio, y ahí se me ocurrió ser el hombre araña en las peleas” (Entrevista: 25-05-12), es decir para Tobar el edificio La Licuadora le permitió a crear un personaje ficticio que detonó un imaginario que antes era sólo visto a través de las revistas de comics que se consumía en la capital.

Para terminar, es clave reconocer que el espacio urbano es capaz de moldear lo social, desde un enfoque de género la investigación busca situar la discusión académica sobre la construcción del espacio en manos de los arquitectos y planificadores urbanos, y así evidenciar la nula mirada de género que existió y que existe a la hora de la planificación urbana del espacio urbano.

Conclusiones

El ejercicio en este capítulo, consistió en pensar en el barrio de San Blas como un espacio clave para entender las relaciones sociales y la configuración de identidad de los quiteños en distintos períodos la historia. Resultó ambicioso indagar cronológicamente desde la colonia el espacio de San Blas, sin embargo se logró reflexionar sobre la planificación urbana del espacio público y su afectación en lo social, a las relaciones de poder y de género que se daban en el proceso de construcción de la identidad urbana en esta “bisagra urbanística” de Quito, denominada San Blas.

Para construcción de “identidad” ligada al espacio, es clave reconocer que hombres y mujeres con arraigo en el barrio de San Blas y los sujetos de paso, a lo largo de la historia han tenido distintas formas de apropiación a este espacio dependiendo la clase, la raza y el género. Por otro lado, para Stuart Hall (2003:18), “las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella”, siguiendo con la misma línea, lo que se produce en este punto es un régimen racionalizado de representación, se van a generar estereotipos culturales. Por ejemplo, si el edificio La Licuadora fue un icono de progreso en Quito y representante de la “Arquitectura Moderna”, en este aspecto sería simple estereotipo cultural impuesto por las élites para dominar a través del espacio urbano, en este capítulo resulta interesante analizar cómo a lo largo de la historia espacial de San Blas, los procesos modernizantes no tienen fin.

Hoy, San Blas es un espacio urbano del centro histórico de Quito que no es “tradicional” ni tampoco “moderno”, al igual que el edificio La Licuadora existen otras edificaciones que están totalmente tugurizadas. El proyecto urbano en este sector es segmentado y poco uniforme, por lo que se concluye que los tintes de modernizantes con los cuales se trató de pintar a San Blas nunca acabaron. Esto afectó la vida social del barrio e influyó en las relaciones de poder y de género.

Partiendo de la premisa que la intervención de las mujeres en el mundo laboral de occidente no ha sido esporádica, sino más bien es una constante, resulta interesante pensar en términos de espacio, arquitectura y género en esas pulperías de San Blas del siglo XVII manejadas por mujeres, en las vendedoras del mercado de inicio del siglo XX y posteriormente en las empleadas del Filanbanco que ocuparon el edificio La Licuadora y que transitaban diariamente por el barrio de San Blas.

CAPÍTULO III

EL ESPECTACULO DE UN EDIFICIO Y LAS RUINAS DE UNA MODERNIDAD “ESCONDIDA”

Introducción

Luego de cumplirse 90 días de trabajo de campo, llegó la hora de sentarse a escribir y seguir armando el rompecabezas analítico de la investigación sobre el edificio La Licuadora, aunque sé que será un camino tortuoso y lleno de inconvenientes, acepto el reto y propongo contar una historia al más puro estilo de Ruth Behar (2009), el edificio La Licuadora es analizado como si fuera una persona de carne y hueso, la comadre Esperanza para Behar, es un sujeto que rebasa los límites físicos, su historia de vida es capaz de develar procesos sociales y económicos más amplios. La Licuadora a pesar de ser un objeto inerte, su historia de vida es mirada en esta investigación como un poderoso vehículo para entender representaciones materiales y simbólicas en Quito - Ecuador.

Es importante recapitular, que la metodología de la investigación consistió en realizar una etnografía audio-visual, la data levantada durante el trabajo de campo fue principalmente: fotografías, videos y sonidos no verbales, esto no quiere decir que se prescindió de un diario de campo escrito, de la realización de entrevistas semi-estructuradas y de un rastreo de archivo de prensa (Diario El Comercio) y de televisión. Adicionalmente, al empezar el trabajo de campo abrí una página de Facebook del edificio La Licuadora, la cual ha generado controversia e interesantes comentarios.

Las buenas nuevas son que lo planeado se cumplió satisfactoriamente, la cámara se convirtió en el principal cuaderno de campo que registró imágenes, objetos, personajes, situaciones y eventos, para Ardevol (2006:198) “la irrepetibilidad y unicidad de los acontecimientos sociales, el gesto, la palabra efímera, son registrados por la cámara de una forma que no puede igualar la expresión escrita. Además, permite su conservación repetida y detallada”. De alguna manera, revisar todo el material registrado me situó otra vez en el campo y revivió el trabajo etnográfico, en la experiencia allí vivida en calidad de investigadora, en la ciudad donde nací, crecí y vivo actualmente, estas circunstancias me convierten en una “nativa”, estudiando mi propio entorno.

Desde esta perspectiva, como quiteña, estudiante de maestría y con treinta años de edad diseñé una mirada crítica y antropológica hacia un edificio, llamado La Licuadora, que fue levantado en Quito, 10 años antes de que yo naciera, pero esta mirada no está construida alzar, al contrario se encuentra enmarcada dentro de los límites teóricos de la investigación planteada en FLACSO - Ecuador.

Cabe señalar que, el texto etnográfico es por un lado audio-visual y por otro escrito, ambos comparten el mismo trabajo de campo, sin embargo el primero es construido por un grupo interdisciplinario (comunicadores, cineastas y artistas), mientras que el texto escrito tendrá exclusivamente mi autoría. Por su parte, la audiencia para el texto etnográfico audio-visual es amplia y no tiene límites, mientras que el texto escrito dada su profundidad y lenguaje especializado se dirige mayoritariamente, al ámbito académico.

Finalmente, en este capítulo se presentarán los resultados del trabajo de campo, de manera cronológica, arrancamos con un recuerdo sobre los planos del edificio y terminamos con las ruinas actuales, entre tanto se reflexionará sobre una “articulación particular entre el conocimiento etnográfico y la construcción narrativa audiovisual” (Micelli, 1996: ii). De esta manera, el ejercicio de clasificación y asociación de la data levantada dio pie para explorar y discutir varios cruces conceptuales entre la Antropología Visual y el Cine Documental, pero sobre todo con ejemplos concretos se intenta evidenciar los alcances y los límites de esta conjugación, por la cual apuesta la presente investigación.

En un intento por ir más allá de las palabras

Como periodista que soy, a lo largo de mi carrera profesional, siempre fui curiosa e inquieta con lo que las personas expresaban en las entrevistas, ahora en calidad de investigadora social, de antropóloga visual y con herramientas etnográficas las palabras y los gestos de mis informantes han cobrado otra dimensión, una más amplia. Y cabe reconocer, que el nivel de interpretación ha trascendido a una nueva esfera, al separarme de la visión periodística he generado una profunda ruptura en la manera en la que observo y analizo las prácticas culturales. Sin duda, he incorporado al proceso investigativo, un nuevo abordaje, para Sanchez-Parga (2010:120), “el antropólogo ha de preguntarse no sólo qué significan para él una palabra escuchada en una determinada circunstancia, sino también qué significa para quien la pronuncia”, bajo esta premisa

durante el trabajo de campo recorrí con una mirada analítica y crítica propia del un observador: salas de estar, estudios arquitectónicos, talleres de trabajo y oficinas de cada uno de mis informantes. Además realicé la principal herramienta etnográfica, la observación participante de un edificio en ruinas y de un barrio histórico como San Blas.

Cada encuentro con los agentes sociales que nutren esta historia de vida del edificio La Licuadora fue registrada por una cámara de video y una grabadora de audio. Cabe señalar, que a más de un guión previo de preguntas para las entrevistas semi-estructuradas, se utilizó como herramienta principal el “método-oral fotográfico” de Kunh (2007) para activar la memoria, es decir un archivo de fotografías del barrio de San Blas y del edificio funcionó como apoyo para producir una verbalización de la memoria.

Y precisamente a partir de esa memoria, el reto consistió en sacar a flote datos etnográficos relevantes para la investigación y capaces de convertirse en anclas con los debates teóricos previamente planteados, principalmente en torno a la idea de lo moderno, lo visual, a la influencia del paisaje arquitectónico en lo social y a la perspectiva de género en el espacio urbano.

Desde la Antropología Visual, lo que cuento es la historia de vida del edificio La Licuadora, por medio de la relatos de vida de varios agentes sociales que han estado vinculados con el inmueble, gracias a los aportes y sobre todo a la memoria de los distintos informantes se construye un relato sobre una ciudad enclavada en los andes y su relación con un edificio representante de la “Arquitectura Moderna” en la década de los setenta.

Un Edificio: relación táctil y óptica

Era ya pasado el medio día, no alcancé a almorzar y me subí apurada a un bus manchado de hollín, llamado “Eco vía”, una de las tantas ironías que tiene esta ciudad. El tiempo corrió muy rápido esa mañana, era viernes y como cada viernes mi hijo está con su abuela paterna y no tengo que recogerlo de su escuelita en Tumbaco. Mezclar las actividades del trabajo de campo con el trabajo de “mamá” no es tarea fácil, generalmente hacen falta horas en el día y quedan pendientes con Juan Matías juegos, cuentos y carreras.

El cielo era gris, no tanto como el bus el que viajaba parada junto al conductor, no entiendo por qué la gente prefiere quedarse cerca de las puertas, apretados los cuerpos unos con otros no circula ni el aire. Recuerdo que a mi alrededor había espacio suficiente, saqué una pequeña funda de maní de mi maleta, como estaba algo nerviosa y ansiosa devoré el paquete antes de llegar a la siguiente parada.

Toda mi vida ha transcurrido en el norte de Quito. El trabajo de campo lo cumplí en las en el límite norte del centro histórico (San Blas), mi cotidianidad se convirtió en un verdadero desplazamiento espacial y este era el último viaje... el último día de trabajo de campo y la primera vez que me iba a encontrar con un informante precisamente en el edificio La Licuadora.

La cita era a las dos de la tarde, ya habían pasado algunos minutos cuando me baje del bus en la estación del parque La Alameda. Apresurada llegué al edificio y no encontré a nadie más que a don Armando, el guardia de seguridad que dormía profundamente, golpeé la ventana fuerte y constante hasta que se despertara. Luego de disculparme por interrumpir su sueño, le pregunté por la persona que debía encontrar, al recibir la negativa me preocupé y decidí caminar hacia la joyería-relojería de Galo Navarrete, mi informante principal en esta investigación, de alguna manera necesitaba refugio ante la angustia que me embargaba.

Dejé pasar algunos minutos en su compañía, mientras hablamos de varias cosas entre ellas su enfermedad, cuando lo conocí en marzo de 2012, Galo era un hombre robusto y con cientos de historias sobre San Blas y el edificio La Licuadora. Hace pocos meses le diagnosticaron cáncer, ahora es flaco y demacrado pero la intención de contarme detalladamente la historia de su vida y de su barrio (San Blas) está intacta. Es siempre reconfortante conversar con mi amigo Galo, finalmente me despedí y salí de su local. Regresé al edificio casi con ninguna esperanza de encontrar a mi informante pero me llevé una sorpresa, él estaba ahí esperándome, era un joven delgado, que cargaba un trípode y llevaba una gorra blanca, jamás lo había visto en mi vida.

Días atrás habíamos tomado contacto vía Facebook, su papá junto a Diego Ponce habría sido el arquitecto diseñador de La Licuadora. En el chat interno me comentó que jamás conoció a su papá, que este murió 13 días antes de su nacimiento, sin embargo recuerda haber visto alguna vez durante su infancia unos planos de la obra, al describir algunos

detalles sobre trazos y perspectivas de esos planos, le pregunté si quería ingresar al edificio y ahí estábamos entrando él por primera y yo por última vez.

Apenas ingresamos al mezanine me di cuenta que mi informante era fotógrafo, esto transformó radicalmente la relación de alteridad y me recordó a la “cámara participante” explorada por Rouch (1960). No tuve ningún problema en guardar mi pequeña cámara y dejar que el informante sea el hacedor de imágenes, me pregunto cómo habría reaccionado Malinowski si al llegar a las Islas Trobriand, los nativos lo esperaban con una cámara de fotos, esa respuesta nunca la sabré. De lo que si tengo certeza es de lo sucedió aquella tarde. En torno a la mirada y a la representación antropológica, para la académica Gemma Orobitg Canal:

La cámara es un ojo mecánico en continuo movimiento como la realidad que quiere revelar sin ningún tipo de pretensiones. Se trata de una cámara que se deja penetrar por la esencia de la realidad, como el ritual en el que el cuerpo del individuo poseído incorpora la esencia vital de los espíritus sobrenaturales (Orobitg Canal, 2003: 77).

Conforme subíamos de piso en piso, los disparos de la cámara aumentaban, la realidad observada se convertía en imágenes congeladas y el paisaje arqueológico de estas ruinas influía y activaban la memoria de Xavier:

La historia es así, mi papa murió en el 80, 13 días antes de que yo naciera y mi mamá guardó muchas de las cosas de mi papa y por mucho tiempo no se deshizo, en la bodega quedaron un montón de planos, vagamente me acuerdo que había un corte transversal y un mecanismo que subía hasta arriba yo no sé si terminaron construyéndole así (...) Me acuerdo que todo era hecho a mano, con rapidógrafo y con una letra impecable, así como de arquitecto, bien moderna, había un logo no me acuerdo bien de qué era el logo peor me acuerdo que estaba ahí, eran unos papeles amarillos que estaban enrollados en un tubito (Entrevista, Xavier Muller: 29-05-13).

Xavier arma la historia de su familia a partir del edificio, a través de los vestigios arquitectónicos logra indagar en su memoria, el notó en ciertas parte del edificio la utilización de madera, este material lo transportó a su niñez a la casa de sus abuelos maternos, pues la colocación de perfiles de madera era muy similar a la casa que había sido reconstruida por su padre. Xavier era solo un niño cuando vio esos planos del edificio La Licuadora. Hoy a sus 33 años, el archivo gráfico de su papá ya no existe físicamente, ha quedado sólo en sus recuerdos.

Yo crecí viendo las obras del Diego y de mi papi como monumentos de historia, y tratando de formar las fichitas de lo que fue mi viejo y siempre

que pasábamos por algún edificio mi mamá siempre me decía ve este hizo tu papá con el Diego y yo les veía con la boca abierta y no podía creer... especialmente con este. Le asociaba a la muerte de mi viejo con este edificio y claro le veía negro, oscuro y misterioso (Entrevista, Xavier Muller: 29-05-13).

Resulta curioso saber que en múltiples ocasiones, Xavier intentó ingresar al edificio pero nunca lo consiguió, de niño recuerda haber ingresado al lobby pero los guardias de seguridad lo habrían sacado del lugar, luego en el 2003, cuando el edificio tenía “ocupas”, probó ingresar pero tampoco lo consiguió. Ahora 10 años después de su último intento por entrar, desde el piso más alto de La Licuadora y luego de encuadrarse dentro del campo óptico con su propia cámara, contrasta las diferencias conceptuales de cómo veía al edificio desde afuera y su impresión al recorrer internamente estas ruinas:

Le he visto toda mi vida desde afuera de la manera fúnebre que le veía y entrar a su interior y ver como su contenido, que siempre espere ver y que nunca me imagine, todo lo que pasado aquí y ver los restos de oficinas y ver las ruinas de las cosas como que toda la historia que tiene acá adentro el edificio, me ha provocado una cosa no puedo decir alegre pero si positiva de cierta manera” (Entrevista, Xavier Muller: 29-05-13).

Afirmaré siguiendo a Benjamin (2010), que la percepción de los edificios ocurre en una doble vía, por un lado, de manera “óptica” y por otro “táctil”. La relación de Xavier con el edificio La Licuadora jamás será la misma luego de haber entrado y recorrido cada lugar con una cámara en la mano. La percepción se transformó, a lo largo de su vida fue un edificio que lo observó en busca de respuesta sobre la vida y obra de su padre. Entre lo óptico y lo táctil hay una infinita variedad de elementos visibles e invisibles que Xavier los explora y los interpreta desde su propia realidad, gracias a factores mecánicos como la fotografía y la construcción de la memoria. En este caso, las imágenes que efectuó mi informante son datos etnográficos visuales valiosos para la investigación, siguiendo los postulados de MacDougall:

La fotografía, algunos podrían afirmar, es tan sólo un tipo diferente de código para una declaración similar; en vez de ser unas cuantas letras impresas, sería unas cuantas tonalidades de grises. Según este punto de vista, la fotografía (si bien es una representación icónica) es, al igual que una declaración escrita, una construcción social y cultural (MacDougall, 2009:54).

En cierta medida pero a menor escala, la percepción del edificio que cambió en Xavier también me ocurrió a mí como investigadora, los primeros 13 meses de la investigación no pude ingresar al edificio, la empresa pública Inmobiliar negó oficialmente el permiso

por asuntos de seguridad. Lo que yo viví en esos meses y los intentos fallidos por ingresar al edificio, Xavier lo vivió a lo largo de toda su vida.

Considerando que la relación con los edificios descrita por Benjamin (2010) es pensada desde un sujeto moderno y cómo este es capaz de modificarse ante la sola la presencia física y simbólica, cabe señalar que “los edificios son creaciones intelectuales y materiales del hombre que sirven para diferenciarse unos de otros”, según señala en director cinematográfico Gustavo Taretto, en la película argentina “Medianeras” (2011).

Lo moderno: una ilusión por alcanzar

“La Filantrópica fue un invento de la época, yo quería marcar el fin de una época con el arranque de otra época” (Entrevista, Diego Ponce: 24-05-13)

Filosóficamente, la “modernidad” en las Ciencias Sociales ha sido explorada extensamente y posee infinitas aristas conceptuales, es fundamental para esta investigación enfocarse en dos perspectivas de Habermas (1989) que permean el estudio antropológico de las ruinas del edificio La Licuadora en Quito – Ecuador. Durante el trabajo de campo y en las entrevistas semi-estructuradas, la idea de “modernidad” fue canalizada precisamente con las concepciones de “ruptura de la tradición” y la “noción de lo novísimo”. Estos enfoques fueron claves para construir una historia de vida de un objeto, que podría ser capaz de representar dos momentos socio-económicos de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador, por un lado su esplendor con el Boom Petrolero (1972-1979) y por otro las ruinas del edificio con el Feriado Bancario (1998-2000).

Retomando nuevamente el texto de Benjamin (2001), “Paris, capital del siglo XIX”, resulta oportuno introducir la interpretación de este teórico de la Escuela Frankfurt, a la mirada que posee el poeta “genio” Baudelaire:

Baudelaire le dio la forma más vigorosa a su concepto de lo moderno. Toda su teoría de arte tiene como eje la belleza moderna y piensa que el criterio de la modernidad consiste en estar marcada con el sello de la fatalidad de ser un día antigüedad, y en revelarlo a quien es testigo de su nacimiento (Benjamin, 2001:59).

En busca de testigos del nacimiento de La Licuadora, tomé contacto conmigo vía Facebook un joven que aseguraba que su tía trabajó en el edificio cuando apenas fue inaugurado. De esta manera llegué a Martha Núñez y efectivamente su memoria se remontaba a más de 40 años atrás, ella amablemente me invitó a su casa y fui en busca de recuerdos que ayuden a construir la historia de vida de este edificio.

En una clásica tarde quiteña de mucho viento y mucho sol, participé de una reunión de cuatro ex - compañeras del Filanbanco que trabajaron en el edificio en cuestión. Entre ellas estaba Martha, fue un rico encuentro ya que gracias a una fotografía de La Licuadora en pleno esplendor, cuatro mujeres, quiteñas y ex ejecutivas bancarias indagaron en la memoria de un tiempo pasado y lleno de recuerdos sobre una época, que aseguran, marcó sus vidas. Martha Núñez trabajó en el banco La Filantrópica, ubicado en el centro de Quito, específicamente en la calle Sucre, desde el 1968. Resulta clave entender cómo ella vivió el traslado a San Blas y la transformación en términos “modernos” del banco en los primeros años de la década de los setenta:

Una novelería sin nombre, porque nos hicieron desde uniformes nuevos, y era la novelería y además si había gente que iba a conocer el banco, a parte de los clientes, ya estaba muy estrecho lo que era en la calle Sucre, no había la tecnología que hay ahora, porque en la Filantrópica todo era anotado manualmente en hojas. Pasamos de la Filantrópica al Filanbanco con implementos más modernos, todo nuevo diría yo y creo que la tecnología un poquito ya avanzó, yo creo que con el cambio del edificio se dio el cambio de nombre, de imagen y de logo del banco (Entrevista, Martha Núñez: 15-05-13).

En efecto, el cambio de imagen y de logo del banco más grande del país se realizaron bajo tintes “modernos”. Martha Núñez señala que participó de un cambio de época, no solo desde lo visual: con la transformación de la imagen y el logo, sino que recuerda claramente que vivió de una evolución en términos espaciales y geográficos ya que abandonaron un antiguo edificio en el centro histórico para ocupar nuevas instalaciones en San Blas, lugar en donde se marcó espacialmente el inicio del norte de la capital.

Además, el cambio de época y de imagen vino acompañado por un cambio de nombre, el banco La Filantrópica pasó a ser el Filanbanco. Y en este preciso momento se bautizaría al edificio más moderno de la ciudad y recién inaugurado como La Licuadora, y ocurre lo que Bourdieu (1991), llamó la utilización del lenguaje para definir un espacio, al edificio por su forma de una licuadora invertida y su cubierta de vidrio, la gente lo bautizó con un nombre propio: La Licuadora.

Por otro lado, cabe precisar que quienes impulsaron esta transformación en la imagen del banco, fue el grupo empresarial Isaías, guayaquileños descendientes de migrantes libaneses que arribaron al país a principios del siglo XX. A través de Naim Isaías, considerado como el segundo heredero del imperio económico, el grupo incursionó con fuerza en el negocio bancario y encargaron a un joven arquitecto quiteño la conceptualización de un edificio que sería de la nueva matriz del Filanbanco, en Quito.

El quería poner un hito, el nunca me dijo quiero un edificio ta ta ta... oye quieres entrar en un concurso, ya sabiendo que yo era el hombre, con la maqueta el tipo se quedó loco porque remóntate 40 años atrás, es decir otra onda (Entrevista, Diego Ponce: 24-05-13).

Al realizar el ejercicio de remontarse a la década de los setenta, hay que reconocer nuevamente que en el país vivía una “modernización capitalista”, gracias al oro negro (Carrión:1986) y que Quito, en términos urbanos se expandía más allá de los límites del centro histórico. Y precisamente esa “otra onda” a la que se refiere Diego Ponce, era una propuesta que distaba considerablemente de las estructuras ortogonales de las edificaciones existentes en la capital hasta ese entonces (contextualizadas en el segundo capítulo). El diseño de La Licuadora rompió con los cánones arquitectónicos de las décadas precedentes y se identificó con la “Arquitectura Moderna”. Según Rómulo Moya, crítico de arquitectura:

El arquitecto cuando llega de estudiar en Brasil era extremadamente joven, muy, muy, muy joven y llega a una ciudad que si tenía cinco edificios contemporáneos en ese momento era mucho. No había edificios contemporáneos y él llega con toda la impronta de la arquitectura brasileña, en donde se empiezan a romper, se empieza a romper la ortogonalidad de los edificios y entonces en este momento emplea unas diagonales que llevan hacia un objeto piramidal. Entonces es un edificio de una modernidad extrema para el momento en que fue construido y diseñado (Entrevista, Rómulo Moya: 14-05-13).

Y si es clave entender el momento histórico para estudiar a un edificio, es aún más importante reconocer el espacio en donde se insertó esta obra “vanguardista”, frente al edificio del Banco Central del Ecuador, Ponce consideró la obra del arquitecto Ramiro Pérez de fines de los sesenta como “moderna” y este fue uno de los elementos que tomó en cuenta para generar un diálogo directo con su edificio. Ponce diseñó una torre de 14 pisos, cubierta completamente de vidrio y que terminaba en un restaurante giratorio:

Fue el primer edificio con un restaurante rotativo, fabricación nacional, tu entrabas ahí y te tomabas un *drink*, mientras la plataforma se demoraba media hora en ver la vista a la ciudad. Había un sistema que ya no debe existir, que giraba sobre la loza en forma circular y eso ves en el mundo,

no es invento mío lo he visto en muchas partes del mundo, en la época yo nunca había estado en uno, pero investigué y tales. Salías del ascensor al hall y es tan micro el movimiento de la loza a nivel del restaurante, das el paso y das la vuelta a la ciudad con una vista impresionante (Entrevista, Diego Ponce: 24-05-13).

Sin duda, el restaurante giratorio fue toda una novedad en el Quito de inicios de los setenta, dicha estructura refleja un verdadero salto tecnológico en esa época. Resulta paradójico pensar que el edificio La Licuadora contaba con un mecanismo giratorio que producía un movimiento circular, similar al de una licuadora doméstica, sólo que en otra velocidad. Según Appadurai (1991), “desde un punto de vista *teórico* los actores codifican la significación de las cosas, desde una perspectiva *metodológica* son las cosas-en-movimiento las que iluminan su contexto social y humano” (Appadurai 1991:19). La contribución de este antropólogo post-moderno, es clave para construir la biografía cultural del edificio La Licuadora, ya que a través de este objeto es posible hallar contextos sociales más amplios.

A partir del “moderno” restaurante, descrito por los informantes como un espacio amplio y lleno de luminosidad, cabe preguntarse: desde las alturas, ¿Qué imaginario se construía de la ciudad de Quito?, si comprendemos al imaginario:

Como una especie de retícula a través de la cual contemplamos las cosas; y son los elementos que componen esta retícula los que nos sugieren el modo de reconocer, seleccionar, acoger, descartar, juzgar cada fenómeno o en otras palabras, formar una imagen (Vitta, 2003: 67-68).

Cuatro décadas después, los registros visuales de la presente etnografía arrojan datos sobre esta “*retícula*” propuesta por Vitta (2003) y la formación de la imagen de una ciudad franciscana que luchaba por alcanzar el progreso. En las ruinas del restaurante, del último piso del edificio La Licuadora existen escasos rastros de la plataforma giratoria, esto podría poner en duda la existencia del mecanismo que se movía, sin embargo confió en las palabras de Ponce que asegura que esta idea “moderna e innovadora” se llevo a cabo satisfactoriamente. De todos modos, con o sin la estructura giratoria, al recorrer este espacio se logra ver a través vidrios oscuros, sucios y llenos de grafitis, un detalle panorámico del centro de Quito, grande parte del norte, mientras que el sur de la ciudad queda escondido detrás del Panecillo. La imagen que se forma de Quito desde este espacio tiene como primer elemento el Pichincha⁶ imponente y

⁶El Guagua Pichincha es un volcán activo, está a 4.784 metros sobre el nivel del mar, su última erupción fue en el 2004 y la ciudad de Quito se encuentra en sus faldas.

completamente de frente, en sus faldas se logra percibir un contraste visual arquitectónico entre lo “tradicional” y lo “moderno” de la capital.



Foto: Daniela Estupiñán. Abril-2013.



Foto: Xavier Muller. Mayo - 2013.

Imagen y ciudad, todo un espectáculo moderno

“Este edificio no es una caja, el arquitecto se animó a romper la idea de caja, si hubiera seguido así hubiera llegado a ser una pirámide, se quedó ahí, en una pirámide trunca. La remató con esta cosa circular que además, te daba la idea de una tapa” (Rómulo Moya, crítico de arquitectura).

La ciudad moderna casi como una obligación debe construir edificios espectaculares, ya que es una forma eficaz de expresar de manera concreta la idea de progreso a través de la arquitectura. Considerando, los parámetros teóricos del francés Guy Debord (1968), en el que la “imagen” es una “mercancía” que debe ser consumida por la masa, La Licuadora contiene elementos formales como su diseño y estilo arquitectónico para ser pensado como un edificio “espectacular” y de consumo ciudadano por medio de lo visual.

Por primera vez una nueva arquitectura, que en cada época anterior estaba reservada a la satisfacción de las clases dominantes, se encuentra directamente destinada *a los pobres*. La miseria formal y la extensión gigantesca de esta nueva experiencia de hábitat proceden conjuntamente de su carácter *de masa*, que está implicado a la vez por su destinación y por las condiciones modernas de construcción (Debord, 1968: 59-60).

Por otro lado, el “*drink*” como denominó a un vaso de licor el arquitecto Diego Ponce, no podía ser consumido por cualquier ciudadano común y corriente en La Licuadora, sino únicamente por algún miembro del Club de los 200, un club de altos ejecutivos que tenían el privilegio de ocupar y tomar un “*drink*” este espacio “moderno”, según Sofía Rojas, ex oficial de crédito del Filanbanco, que trabajó en el edificio a principios de la década de los ochenta.

Siguiendo con la trayectoria de la vida del edificio La Licuadora y haciendo alusión al consumo del “*drink*” en el restaurante giratorio, es clave señalar los usos sociales que tenía este espacio en la misma década de su construcción, es decir en sus primeros años de vida. El restaurante giratorio del edificio, habría sido utilizado (1978) para el lanzamiento oficial de la primera campaña presidencial del Arquitecto Sixto Durán Ballén, según lo señala él mismo al preguntarle si alguna vez ocupó este espacio:

Muchas veces subí, cuando se proclamó mi candidatura presidencial primera, el grupo de partidarios, los Isafas me estaba apoyando a mí, me

dieron ahí un almuerzo, ahí estuve yo con los 19 dirigentes que me apoyaron. Bueno era un espacio redondo indudablemente con muy buena luz y se veía la ciudad hacia todos los lados (Entrevista, Sixto Durán Ballén: 13-05-13).

Los recuerdos de Durán Ballén y las acciones realizadas en este espacio, como el lanzamiento de su primera candidatura a la Presidencia de la República del Ecuador “apoyada” por los Isaías, dueños de La Licuadora y del Filanbanco, hacen visible un estrecho vínculo de la banca y la política en esos tiempos. Años precisos en los que se anhelaba con un regreso a la democracia en el país, estas constituían las primeras elecciones para terminar con el Gobierno Militar, que dirija el Ecuador hasta ese entonces. Considerando el hecho de la proclamación de la candidatura de Sixto desde La Licuadora, es posible a configurar una idea aproximada, sobre cómo era el espacio del restaurante giratorio, quienes contaban con el derecho a ocuparlo y a consumir el “*drink*” y la espectacularidad visual de la ciudad que se generaba desde el interior del edificio y específicamente desde el restaurante giratorio.

Al contrario, la imagen espectacular del edificio tomando en cuenta la relación “dual” señalada por el filósofo post-moderno Baudrillard (2000), durante sus primeros años de vida podía ser consumida visualmente externamente por todos los ciudadanos que transitaban por San Blas, este al ser un lugar de tránsito y la entrada norte al centro histórico, era consumido por muchos agentes sociales. Entonces, surge la siguiente interrogante, durante los años de apogeo del edificio: ¿Cómo la imagen “espectacular” de La Licuadora caló en los usuarios de una ciudad franciscana?

Al indagar en la memoria de ciertos actores sociales que reconocen a Quito como una ciudad franciscana y tradicional, encontré a una mujer de 93 años que vivió en el barrio de San Blas, durante su niñez y adolescencia desde la década de los treinta hasta los cincuenta. Laura Vascones de Hidalgo cree “que esto de la modernidad no se puede detener, no busca nada, solo avanza sin que uno pueda hacer nada, las necesidades, las exigencias, todo avanza...” y con respecto a La Licuadora recuerda sus primeras impresiones del edificio:

Siempre me pareció una cosa horrible, yo ya era grande y podía darme cuenta de ese adefesio, me pareció tan feo y ese nombre me pareció tan feo y horrible y con mi marido decíamos lo peor que se ha podido construir ahí y no sé si habrá o no aún, no he ido tiempos por ahí, no sé si existe el edificio, que feo edificio que era, y así pasaran los años y quizás los edificios que nos parecen increíbles y después no van hacerlo (Entrevista, Laura Vascones de Hidalgo: 06-05-13).

En este contexto, Diego Ponce reconoce que su diseño fue agresivo para el tiempo en el que fue construido el edificio y para el espacio en donde se levantó La Licuadora. La imagen “espectacular” de este objeto, de cierto modo ha estado presente a lo largo de toda su carrera como arquitecto, considerando que el edificio La Licuadora fue una de sus primeras obras en el Ecuador y que hoy la cifra alcanza los 200 proyectos, principalmente en Quito. 40 años después de conceptualizar y crear el diseño arquitectónico del edificio La Licuadora, con humor, recuerdo que el Municipio de Quito utilizó la imagen de su edificio para promocionar unas fiestas de la ciudad:

Yo nunca tuve influencia en el Municipio, un día salgo de mi casa y veo por todo Quito mi edificio y ¡Viva Quito!, ¡Viva Quito! Era el poster de Quito con mi edificio, porque era un contraste salvaje entre lo que tu veías la parte de vieja de la ciudad y la nueva (Entrevista, Diego Ponce: 24-05-13).

Y precisamente ese “contraste salvaje” que expresa Ponce, se ve reflejado en la postura que los ciudadanos mantenían frente al edificio La Licuadora. Desde su apareamiento, su imagen fue controvertida ya que visualmente cambió el paisaje urbano en San Blas para siempre. En Quito, entre las casonas neoclásicas y eclécticas del centro histórico asomó esta construcción de altura, que correspondía, como ya se mencionó anteriormente a la “Arquitectura Moderna”, esto causó aplausos y también pifias de la gente, provocando que jamás pase desapercibida la presencia de La Licuadora en este espacio urbano.

Hito arquitectónico y referente geográfico

Por su parte, el crítico de arquitectura, Rómulo Moya, sostiene que más allá del gusto o no por el edificio, o de la capacidad de entenderlo o no de la gente, la imagen de espectacularidad de esta obra en la ciudad lo convirtió, no sólo en hito arquitectónico sino también en un referente espacial para los quiteños. Una de las fotografías del archivo que utilicé para realizar las entrevistas semi-estructuradas es una imagen en la que el edificio La Licuadora se encuentra en plena construcción, el edificio está alzado casi en su totalidad, sin embargo la obra no estaba acabada, aún no instalaban los ventanales que delimitaban cada planta del suelo al techo y el restaurante giratorio no estaba construido y ende tampoco estaba colocado el techado con ese estilo medieval del lejano oriente, de cono invertido, es decir La Licuadora aún no tenía tapa:



Foto: Archivo de Alfonso Ortiz

Te estoy hablando desde el tiempo de esta foto y entonces en ese contexto empiezas a buscar referentes y entonces que mejor referente que encontrarte uno, un edificio que tiene forma de licuadora entonces ese se convierte en un hito, en una ciudad que le faltan hitos arquitectónicos contemporáneos esto es Quito... qué significa eso, ¿qué es un hito? significa que tiene la fuerza expresiva, que te habla tan fuerte que no pasa desapercibida y entonces como no pasa desapercibida sabes que ya cuando estás llegando a La Licuadora es que estás por entrar al centro histórico, ya cuando estás llegando a La Licuadora es que estás abandonando al centro histórico (Entrevista, Rómulo Moya: 14-05-13).

Entonces resulta que el objeto de estudio de esta investigación, “tiene el gran valor de haberse convertido en un hito arquitectónico”, ya que al estar ubicado en el punto “límite” del centro histórico se transformó en referente geográfico pero cabe señalar que este es un punto de referencia únicamente para los sujetos que entran y salen del centro, desde el norte de la ciudad. Bajo esta perspectiva, surge una categoría de análisis socio-económica, para estudiar para quién era un referente geográfico en esa época, seguramente para los habitantes del sur de la ciudad, el edificio La Licuadora no lo era.

Puesto que, la estructura espacial y social de Quito, ya para la década de los setenta, se había configurado de tal manera, que el norte debía convertirse en un sector para ser ocupado por cierta clase, los supuestos “blancos” y “pudientes” se ubicarían en la zona “moderna” de la ciudad. En este contexto, según Naranjo (1999:329) se fragua en Quito “un imaginario donde no están ausentes las recíprocas concepciones estereotipadas “del otro”, así como la interpretación y ubicación de los lugares simbólicos, cuya ocupación

y acceso les convierten en verdaderos fetiches”, por ejemplo, para Silvia Larrea y Amparo de Calderón, ex-secretarias de Roberto y William Isaías, (sobrinos de Naim), su auto concepción de San Blas, se limita al parque La Alameda, como venían desde el norte en automóvil, éste era un paso obligado para llegar al edificio La Licuadora, todos los días de lunes a viernes a las ocho de la mañana y salir a las cinco de la tarde:

No había la cantidad de carros que hay ahora, había muchos menos carros, no vivíamos estresados, el día rendida 100%, además el entorno cerca del parque La Alameda, era seguro, en la esquina parqueábamos el carro. Realmente fue un sitio estratégico para construirle, estábamos al norte y empezaba igual el centro histórico, entonces estábamos a la manito, fue el sitio clave para La Licuadora (Entrevista, Silvia Larrea y Amparo de Calderón: 15-05-13).

En consecuencia, cabe reflexionar si este hito arquitectónico y referente geográfico para los actores sociales provenientes espacialmente desde el norte de la ciudad, fue tan clave para los moradores del barrio de San Blas. Galo Navarrete, es un hombre quiteño de 69 años de edad, nació en este barrio, fue bautizado en la iglesia del Belén, y aprendió su oficio de joyero junto a su tío precisamente en este sector, actualmente su joyería está ubicada en la única casona que no fue derrumbada en la cuadra del problema de estudio, esta casa perteneció a Galo Plaza (ex presidente de la República 1948- 1952) y queda precisamente junto a la Licuadora.

La memoria de Galo al observar las fotografías de San Blas sin el edificio, se remonta a la tranquilidad del barrio, aún logra visualizar los árboles que existían en la zona y a escuchar los pájaros que cazaba de joven, cuando aún todos los cambios urbanísticos de San Blas no ocurrían.

Pero al ver la fotografía en la que el edificio está ya presente en el paisaje de San Blas, se enfoca en la cantidad de árboles que tenía el parque de La Alameda, con nostalgia reconoce que “hoy a duras penas subsisten unos pocos”, siguiendo con la nostalgia también revive la primera vez que le robaron su local:

Los ladrones aprovecharon el hueco que construyeron para levantar el edificio y escavaron un túnel directamente al taller de mi joyería, este fue el primer robo de 23 que he tenido aquí (Entrevista, Galo Navarrete: 17-05-12).

Sin duda, Galo asocia al edificio La Licuadora con su percepción de inseguridad en San Blas. En este punto, es posible señalar que las transformaciones socio-urbanas que ha vivido el barrio contribuyeron “a la reproducción de la desigualdad social y de la segregación espacial”, mientras ya que las mujeres que llegaban desde norte a trabajar

en el edificio percibían un espacio seguro, para Galo el barrio se tornó moderno pero inseguro (Caldeira, 2000:23).

Lo moderno desde lo urbano

“La aparición de ciudades en el mundo moderno no es independiente, claro está, de la aparición de la tecnología moderna de las máquinas de motor, la producción en serie y la empresa capitalista” (Wirth, 2002:35).

Si en el tiempo moderno, uno de los principales acontecimientos es el desarrollo urbanístico de las ciudades, se abre una interrogante: ¿Cómo sucedió este desarrollo en la capital de los ecuatorianos y qué implicaciones sociales tuvo? Según el teórico Louis Wirth (1938:32), “la ciudad es siempre un concepto administrativo desde el punto de vista estadístico, ya que los límites municipales juegan un papel decisivo en la delimitación del área urbana” y es precisamente esa delimitación urbana que se realizó en San Blas, en la alcaldía de Jaime del Castillo, que dividió al barrio con una línea imaginaria y se marcó los límites del centro histórico con el norte de la capital, precisamente en la cuadra en la cual estaría posteriormente La Licuadora.

El alcalde de Quito entre 1970 y 1978 fue el Arquitecto Sixto Durán Ballén, en una amplia y amena conversación en la sala de su casa, explicó de manera clara y concisa en qué consistía la aplicación del primer plan urbanístico (Plan - Odriozola) de la ciudad, tal como se señaló en los capítulos anteriores, fue una planificación que entre otras cosas buscaba la zonificación de Quito:

Este plan fue realizado por un grupo de arquitectos extranjeros y significó ya desde los finales de los 40s e inicios de los 50s que en Quito empezara haber una inquietud sobre el desarrollo urbano y de las características que debía tener la ciudad, creo que esto marca un hecho que significó mucho cuando yo llego a la alcaldía en 1970 ya había desde un par de décadas anteriores un Quito en proceso de egresión, es decir de salir del Quito tradicional del centro a la periferia básicamente a la parte norte, en ese momento lo cual hizo que los diversos consejos municipales de esa época ya tuvieran una serie de parámetros, ordenanzas, disposiciones, tipo de arquitectura, altura, uso del suelo etc. (Entrevista, Sixto Durán Ballén: 13-05-13).

Al parecer, con el plan urbanístico en marcha el Municipio contaba con una guía clara, las obras que se hacían en la ciudad estaban direccionadas por un gran plan. “En una gran mesa de trabajo, el mapa de Quito fue extendido por el Alcalde”, recuerda el

Arquitecto Gonzalo Estupiñán que trabajaba en el Municipio en esa época. Sixto Durán Ballén lideraba a un equipo técnico y admite que “la idea general del plan regulador de Odriozola era producir el ensanche general de las calles de Quito para el tráfico y el plan no contemplaba resguardar el centro”, en los primeros años de la década de los setenta, esta ciudad aún no era nombrada por la UNESCO como Patrimonio Cultural de la Humanidad, es decir los discursos de patrimonio en la planificación urbana no estaban presentes.

Con este dato etnográfico es posible contar con una aproximación de lo que posiblemente ocurrió en términos espaciales en San Blas, en la década de los setenta. En esta abertura urbanística, se refleja claramente un ejemplo de la aplicación del Plan Odriozola en Quito, ya que se ensanchó la calle, se la nombró avenida Pichincha para privilegiar la circulación de vehículos y se botaron casonas de principios de siglo XX como el Coliseum y la Rotonda, descritas en el capítulo dos, ya que no había un afán de resguardo y preservación arquitectónica.

A partir de las edificaciones ausentes y con el apoyo de la memoria de los informantes, encontré las “maneras de hacer” y de las “maneras de pensar” el espacio urbano planteadas por De Certeau (1996). Por ejemplo, para Laura Vascones de Hidalgo que vivió en el barrio desde los años treinta, recuerda su juventud en el Coliseum cuando acudía a ver partidos de básquetbol de la época, esta constituye una “práctica” urbana y ella utilizaba como “táctica” para ocupar el espacio público. Al dejar de existir este edificio en San Blas, su “manera de hacer”, en términos simbólicos y su “manera de pensar” el espacio cambia completamente:

Yo realmente no supe cuando fue que desbarataron este edificio, es como si dijéramos una cosa que distinguía al barrio y a la ciudad entera. El Coliseum era tan conocido y fue realmente cuando me di cuenta que había desaparecido, con mi esposo cuando ya me case comentábamos que realmente era una tontería haber destruido un edificio que aparte de tener una arquitectura hermosa, era un edificio antiguo, que se podía haber conservado modernizado, pero conservar lo mismo este edificio que le llamaban la Rotonda (Entrevista: Laura Vascones de Hidalgo, 06-05-13).

Durante esta indagación y recopilación visual de los edificios ausentes en San Blas, debo reconocer que me dejé llevar por un cierto romanticismo que era alimentada por la memoria de mis informantes y en sí por mi problema de estudio, los límites marcados en el barrio había producido que en la cuadra en la cual se ubico el edificio La Licuadora se derrocaran la típicas casonas de teja, de dos pisos y que contaban con un

patio interior. Luego de una extensa y muy enriquecedora conversación con el crítico de arquitectura, Rómulo Moya supe que estas pérdidas se las denominaba como “asesinatos arquitectónicos” y que ocurrían todo el tiempo en espacios urbanos y modernos. Otra informante, Lola Benítez, que vivió en San Blas entre 1959 a 1976 aportó con una nueva perspectiva sobre los denominados “asesinatos arquitectónicos” de su barrio:

Todo el mundo quería modernizar porque estas casas eran muy viejas, eran súper grandes y no tenían mantenimiento, yo me acuerdo haber entrado a una de estas casas porque le acompañé alguna amiga al dentista, era una casa súper descuidada que por poco ya se caía, la pobre casa. Entonces era, me imagino que en su época fueron unas casas gloriosas y todo pero luego el mantenimiento o los dueños de estas casas fueron más al norte y tenían como segunda casa y alquilaban cuarto, cuarto, cuarto a oficinas o vivienda o así estaba súper destruida, en la época que les tumbaron a estas entonces estaban como abandonadas (Entrevista: Lola Benítez, 10-05-13).

Este *abandono* es un importante dato etnográfico que de alguna manera es corroborado por el arquitecto Diego Ponce, que en referencia a la casa en donde se ubicó el edificio La Licuadora, expresa: “esa casa de teja podía ser pintadita bonita pero el tugurio estaba adentro”.

Paradójicamente, hoy sólo queda una casa de teja en esta cuadra y el tugurio está adentro pero al igual que los edificios más cercanos, como La Licuadora y del edificio San Blas. En esta cuadra en donde, según el historiador y arquitecto Alfonso Ortiz, se cometió el error de la delimitación de centro histórico, problema de estudio de esta investigación, hoy es posible hallar un espacio tugurizado que conjuga visualmente una “ciudad señorial” Kingman (2006), que no se derrumbó completamente y una “ciudad moderna” Polo (2011) que no terminó de construirse.

San Blas: espacio urbano, movilidad y género

Es clave señalar que existen claves intersecciones teóricas y analíticas entre el espacio urbano, la arquitectura y el género, no todas, por cuestión de espacio y tiempo han podido ser abarcadas en esta tesis. Sin embargo, es importante precisar que a lo largo de la investigación, San Blas fue un espacio físico de reflexión para entender las relaciones sociales y de género, en cuanto a la configuración de identidad de las y los quiteños en distintos períodos de la historia de la ciudad.

Al igual que el edificio La Licuadora, las edificaciones de esa cuadra están totalmente tugarizadas, el proyecto urbano en este sector es segmentado y poco uniforme, bajo tintes “modernos” con los cuales se trató de pintar a San Blas han sido retocados por todas las administraciones municipales, incluida la actual han producido afectaciones en la vida social en cuestiones de movilidad.

La configuración del espacio en una cuadra tugarizada en 1970 y 2013

“La utilización del espacio no es gratuita, sino que responde a una determinada forma de estructuración social” (Ortiz, 2007: 17).

El espacio de esta cuadra se reconfiguró al reducirse la vereda y al aumentar la dimensión de la calle. Desde La Licuadora, uno del edificio tugarizados de esta cuadra, etnográficamente me sitúo enfocando la siguiente imagen:



Foto: Daniela Estupiñán – Junio 2013.

Gran parte del trabajo de campo, en esta investigación consintió en ingresar al edificio La Licuadora y ver desde lo alto, con una perspectiva macro el espacio urbano de San Blas, las imágenes registradas traducen el ya mencionado anteriormente, contraste arquitectónico en el sector. Esta fotografía también revela los 8 carriles destinados al

tránsito vehicular, según Guy Debord (1968), la proliferación de los automóviles en las ciudades ha producido una “autodestrucción de medio urbano”:

La dictadura del automóvil, producto-piloto de la primera fase de la abundancia mercantil, se ha inscrito en el terreno con la dominación de la autopista, que disloca los antiguos centros e impone una dispersión cada vez más pujante (Debord, 1968:60).

El terreno de San Blas parecería una autopista de una gran metrópoli, la reconfiguración del espacio a través del tiempo ha dado este semblante, un lugar para ser ocupado por personas pero desde sus automóviles, esta condición estaría limitando la circulación de hombres y mujeres sin carros en el espacio público. Por medio de la observación participante pude descubrir que la interacción entre sujeto y espacio resulta hostil y desigual en San Blas, específicamente en la cuadra en la que sus edificaciones estaban turgurizadas en la década de los setenta del siglo pasado y en el año 2013 del presente siglo, siguiendo a Emilio Duhau y Angela Giglia (2008:35), “las experiencias de la metrópoli son desiguales en la medida en que reflejan un poder desigual de los actores en relación al espacio”. Si nos remontamos a la siguiente fotografía, mientras construían el primer paso a desnivel de Quito y partían a San Blas en dos, es posible reflexionar para quien se hizo este espacio:



Foto: Archivo Alfonso Ortiz

Si tenemos en cuenta, que en esta época (fines de los años sesenta) existían muy pocas mujeres al volante y si se estaba construyendo un espacio para la circulación de automóviles, es pertinente enfatizar que “el espacio urbano no es neutro, sino un espacio socialmente construido” Ortiz (2007) y cómo socialmente se pensó una obra de esta envergadura bajo regímenes de exclusión, el espacio para los actores sociales que no se movilizaba en automóviles se redujo considerablemente. ¿Será que el aumento de carros en el sector tuguizó esta cuadra y por ende sus construcciones?

A través del testimonio de Durán Ballén, es un dato etnográfico clave descubrir que las políticas públicas de planificación urbana de esa época no contemplaban una perspectiva de género. La “dictadura del automóvil” (Debord, 1968) contemplaba únicamente a “sujetos-pilotos”, según la académica Paula Soto (2007) en su reflexión sobre el ordenamiento espacial con un enfoque de género, desde la geografía feminista advierte que:

Precisamente en las ciudades donde se visualiza patrones desiguales de género ayudo y son los patrones obstáculos objetivos evidentes para las mujeres, que se traducen en diferentes formas de discriminación. Al mismo tiempo, existe otro tipo de exclusiones de carácter simbólico, que no tienen evidencia material, sino que pasan a ser parte de la naturalización que se realiza en los espacios. La segregación de género es una de las más significativas dentro de ellas (Soto, 2007:36).

La segregación de género a la que se refiere Soto (2007), puede ser hallado en un dato etnográfico encontrado en la plaza de San Blas, lugar que concentró un sin número de actividades comerciales expuestas en el segundo capítulo, la mayoría de veces ejercida por mujeres. Actualmente, la plaza luce abandonada de todo movimiento mercantil, distintas plataformas crean un espacio uniforme que albergan una pileta con agua, redonda y de piedra, en la parte posterior se encuentra una estatua del Hermano Miguel, (recientemente reubicada por el Municipio) con varios niños alrededor también inmóviles. Este espacio es vigilado por guardias de seguridad privada financiados por el Municipio de Quito.

En una tarde, mientras llegaba la noche fui testigo de cómo los guardias expulsaban de la plaza a dos mujeres afro-descendientes que consumían una funda cemento de contacto, a la par de este evento un grupo de jóvenes libaban en la esquina de la plaza pero a ellos los guardias de seguridad ni les regresaron a ver. Privilegios en el uso del espacio para unos y restricciones para otros reflejan viejas ataduras provenientes de un

“patriarcado democrático” desarrollado por O’ Connor (2007) y reflexionado también en el capítulo dos, que se gestó durante la construcción del estado-nación y que estaría perdurando hasta la actualidad.

Si consideramos que el género tiene intersecciones con cuestiones de raza, clase y etnicidad, el orden espacial de San Blas estaría moldeando por inequidades sociales. El lugar donde estaba ubicado el edificio “Coliseum” fue recientemente modernizado, se quitó del espacio a la estatua del Hermano Miguel y se colocó un jardín vertical y una pileta al ras del suelo, según la directora del Instituto de Patrimonio del Municipio de Quito, Ana María Armijos, con estos elementos se creó un espacio público apto para ser ocupado:

La idea de poner agua y poner verde genera un lugar para que se siente la gente y digamos que humanizar el espacio, en lugar de poner un elemento escultórico que sea un santo, un dios o un pedestal alto, es justamente bajo esta directriz de que los espacios públicos sean ocupados por las personas y en los espacios públicos es fácil ver el resultado (Entrevista, Ana María Armijos: 23-05-13).

Sin embargo, resultado de mi observación participante revela que en este lugar específico de San Blas, el agua que sale desde el piso se ha convertido en un importante elemento de juego para niños y niñas que circulan por el sector, al medio día, pero al revisar un video registrado de esta acción, percibo que hay escasos lugares para sentarse. Además, este espacio cuenta con seguridad privada que se encarga de vigilar y evitar el ingreso de indigentes o personas de la calle al lugar, esto quiere decir que el espacio público estaría destinado a la ocupación de cierto tipo de personas, no de todas.

Conforme lo discuto a profundidad en el capítulo dos, Quito socialmente se ha construido desde la dominación del blanco-mestizo, desde el siglo XIX, la aplicación de las políticas públicas, el tipo de administración dictaron ordenanzas sobre higienismo, ornato y comportamiento social en base a estándares europeos (Kingman, 2006). La imagen del indio originario de estas tierras ha sido marginada de los imaginarios sociales por parte de esa élite blanco-mestiza. Retomando nuevamente, el trabajo de Emilio Duhau y Angela Giglia (2008:33), lo urbano es una forma de poder, por ello:

Los espacios públicos pueden ser considerados al mismo tiempo expresión y vehículo de la democratización vida social. Simétricamente, la pérdida, en diversos grados, de accesibilidad e exclusividad de los espacios públicos, indica una evolución en sentido contrario (Duhau y Giglia, 2008:49).

La plaza de San Blas y el espacio de la pileta con el jardín vertical están muy cerca del edificio La Licuadora, cuando éste estaba en todo su esplendor fueron contratadas más de 150 mujeres (cajeras, secretarias y oficiales de crédito), según cuatro de ellas, “más habían mujeres que hombres”, sin embargo estas debían cumplir con cierta características estéticas, “era un orgullo y a cada chica que escogían tenían que ser chicas bonitas”, luego de cuatro décadas estas “chicas bonitas” son “mujeres bonitas”, que provienen del norte de la capital y que podrían ocupar sin limitaciones los espacios públicos de San Blas contemporáneamente.

En términos de pertenencia, las ex-trabajadoras del edificio La Licuadora revelaron su poca identificación con el espacio de San Blas, a pesar que la dinámica del barrio cambió con su presencia nunca se sintieron parte de este lugar. Al mencionar a San Blas apenas lo hacen a través del parte La Alameda, tal como se señaló anteriormente, estas mujeres vivían en el norte de la capital y su paso por este espacio era obligatorio. Por su parte, las antiguas residentes del barrio no reconocen tener una pertenencia a San Blas hoy, su sentido de arraigo está atado a los edificios ausentes, a un barrio del pasado que ya no existe, que tenía una estructura espacial y social muy distinta.

Desde los años setenta, San Blas, dejó de ser un barrio residencial, “las familias se fueron más al norte” advierte, Galo Navarrete comerciante del barrio que no ha abandonado el sector hace 45 años, su sentido de pertenencia a San Blas a pesar de los cambios arquitectónicos, es lo que le mantiene vivo, asegura. Por lo tanto, el sentido de pertenecía para Morley (2005), está ligado a la identidad con respecto a un espacio y a su vez los edificios son objetos por lo cual el ser humano ha expresado su identidad a lo largo de la existencia de la humanidad.

La Licuadora como un símbolo de status social

Retomando la historia de vida del edificio La Licuadora, cabe señalar que durante los primeros 10 años de vida, el edificio estuvo en constante mantenimiento. José Yúnez, guayaquileño de 68 años de edad, ha trabajado en la banca por más de 40 años, fue funcionario del City Bank en Venezuela durante 16 años y en 1980 aceptó la propuesta de los Isaías para ocupar el cargo de Vicepresidente Regional del Filanbanco. Yúnez trabajó en La Licuadora y asegura que él ordenaba que los vidrios sean limpiados de tres a cuatro veces por año, para que no se pierda la visibilidad a través de ellos desde el interior del edificio y así mantener la sensación de magnificencia que estos provocaban:

Los que trabajaban ahí nos sentíamos orgullosos porque era uno de los mejores edificios de la banca, entonces nos sentíamos orgullosos, sacábamos pecho. A ratos era como si uno estuviera medio como en el cielo no... como que éramos fuera de lote, ósea uno se sentía embargado de esa felicidad, saber que estaba en un local que era único que hasta ahora no hay una cosa parecida y obviamente la palabra orgulloso si quiero ser mas grafico, éramos creídos de estar trabajando ahí, nos sentíamos los plus ultras (Entrevista: José Yúnez 20-07-12).

Por su parte, Sofía Rojas, quiteña de 52 años de edad, en 1980 cuando acababa de cumplir 20 años, su padre le ayudo a conseguir su primer trabajo en el Filanbanco, precisamente en el edificio La Licuadora. El cargo que desempeñó, durante seis años, fue de oficial de crédito del banco, su oficina quedaba en el octavo piso y pertenecía a la selección de vóley del banco, ella al ver la fotografía de Luis Mejía en la que el edificio esta es todo su esplendor, señala:

Era un orgullo, era un status, era una situación de status trabajar ahí. Orgullo, seguridad pero cuando usted tiene orgullo y seguridad... usted si tiene la sensación de estar en otro nivel de los demás. Quienes trabajábamos en el banco teníamos un status diferente porque el ambiente socialmente era diferente era de mejor gente, y también era mejor pagado y mejor tratado porque la empresa pública estaba por los suelos (Entrevista, Sofía Rojas: 20-07-12).

Trabajar en el edificio más “moderno” de la ciudad significaba para Yúnez y Rojas ser parte de una élite que podía gozar de ciertos privilegios espaciales y visuales, cada piso era completamente abierto y se acomodaban las divisiones, según las necesidades del banco. Por su parte, para Silvia Larrea, La Licuadora era un verdadero museo de las obras de arte de la Escuela Quiteña que poseía Naim Isaías:

Aparte de la arquitectura diferente y moderna yo creo que también internamente el edificio estaba muy bien concebido, los espacios, la elegancia, era muy acogedor y nos desplazábamos con facilidad a cualquier parte, los muebles eran todos muy finos, los adornos eran de cristal pero de cristal fino era un ambiente cultural impresionante, la colecciones de arte, todos los cuadros, cada piso teníamos cuadros de todos los tamaños (Entrevista, Silvia Larrea: 15-05-13).

Aunque la investigación no ha utilizado recursos visuales como fotografías o videos del interior del edificio La Licuadora en esta etapa de apogeo, por medio de la memoria analizada como una acción social se ha logrado explorar en detalle, de manera pragmática, los espacios internos del edificio y cómo influían en la gente, la luz que atravesaba por los vidrios configuraba una forma distinta de ver a la ciudad de Quito.

Los vidrios explotaron: bomba y pérdidas humanas

1980: yo ni siquiera nacía. La historia empieza así, según Sofía Rojas era cerca de la época navideña, en el que los sujetos intercambian regalos por alguna extraña razón, todos muy convencidos se consagran con el resto, los regalos que entregan estaría cimentando el orden social, tal como lo demuestra el sociólogo Marcel Mauss (2009), en el “Ensayo sobre el don. Forma y función en el intercambio de las sociedades arcaicas”, las prácticas como el *potlatch* en las sociedades de las islas de Melanesia, de Polinesia y las tribus amerindias del norte del Pacífico, no estarían muy distantes de los compromisos navideños contemporáneos en el mundo occidental, para Mauss los sistemas de dones o regalos se encuentran conjugados íntimamente con procesos sociales más complejos en el que instaura un deber en el dar, recibir y devolver objetos para lograr una cohesión social exitosa. En este caso ocurrió todo lo contrario, el regalo por navidad que recibió un sujeto que trabajaba en el edificio La Licuadora tenía aparentemente, otras intenciones.

Esa mañana, el interior de La Licuadora estaba adornado con el “noble” espíritu navideño, Sofía recuerda que el mezaninne, lugar donde estaban ubicadas las cajas, en una esquina había un enorme árbol blanco clásico de una navidad nórdica, con bombillos de color rojo y verde. Aquella fatídica mañana de diciembre, luego de la explosión de una bomba, el árbol de navidad no fue el único objeto cubierto con un polvo blanquecino.

En esa época, el Filanbanco ocupaba casi todo el edificio La Licuadora, el banco alquilaba varios pisos a personas o entidades externas a la entidad. En el octavo piso quedaba el despacho del Abogado Ocaña y hacía él estaba dirigida una botella de vino, sin etiqueta y con un líquido explosivo. La memoria de Sofía se reconstruye desde este sujeto:

El doctor Ocaña desde esa época ya tenía mala fama, todo el mundo decía que era muy sucio, en sus maneras de cómo ejercía la profesión y que tenía muchos enemigos. Esto sólo vino a ratificar el hecho porque si él no hubiera tenido enemigos, él hubiera destapado la botella en su casa o hubiera abierto ahí pero él vio que no conocía a la persona que le mandaba la tarjeta y dijo al amanuense que vaya a botar en el ducto de la basura. Pero el chico, claro el amanuense era una chico joven, que vio una botella y dijo cómo este doctor tan loco puede votar esto, entonces él destapó y el rato que destapa, le estalló... él no tenía rostro, no tenía ropa, fue tan fuerte del estallido que se quedó desnudo (Entrevista, Sofía Rojas: 20-07-12).

Para Sofía ver un cuerpo sin vida y desnudo significó caer en shock, recuerda que los vidrios estallaron, el piso, los escritorios, los papeles y todo el ambiente estaba cubierto por un polvo blanquecino que nublaba la posibilidad de ver más allá de un metro:

Mi mamá siempre decía que cuando hay un accidente, se va la luz o un temblor nunca de tome los ascensores, sólo me acorde de eso, estaba yo bajando las gradas y me encuentro con manos a boca con el muerto... entonces yo no sé cuánto tiempo, pero eso sí impactó mi vida yo no sé cuánto tiempo yo estuve ahí llorando y gimiendo al ver el cadáver del amanuense (Entrevista, Sofía Rojas: 20-07-12).

Sofía tuvo un cuadro histérico producido aparentemente por la bomba que estalló y por el muerto que vio de cerca, un compañero le ayudó a descender por la escaleras hasta la plata baja en donde se desmayó, esta mujer asegura que cada vez que sufre una emoción fuerte se desmaya, esta sería la manera de somatizar el drama que enfrentó, para el psicoanálisis el desmayo constituye una teatralización que busca generar una mirada de compasión.

Regresando a la botella de vino que resultó ser una bomba, horas más tarde de la explosión, al lugar del hecho llegó la prensa, un fotógrafo al tratar de encuadrar la imagen del cadáver se paró sobre el ascensor y este cayó por el ducto, matando inmediatamente al fotoperiodista, era la segunda víctima y en horas de la tarde del mismo día hubo una tercera víctima... que se apoyó en el filo del ascensor y este cedió por la explosión y otro cuerpo descendió por el mismo agujero.

1980: un edificio, una bomba y tres muertos, este año para La Licuadora fue muy importante, nunca más el edificio volvió a ser el mismo, luego de este hecho la estructura sólida de este objeto, fue puesto en tela de duda, si para Sofía el incidente marcó toda su vida y para el edificio La Licuadora este evento pudo haber sido un presagio de su posterior deterioro.

Desarrollo tecnológico en La Licuadora al servicio del poder

Desde las Ciencias Sociales, varios autores que han estudiado a América Latina y a sus procesos de subdesarrollo, han calificado a la década de los ochenta como la “década perdida”, por su retroceso en términos económicos, el agresivo nivel de endeudamiento con organismos internacionales como el Banco Mundial y Fondo Monetario Internacional, esto a la par de un considerable aumento de la pobreza en la región

(Correa, 2009), sin embargo y paradójicamente, el edificio La Licuadora vivió esta década con un alto y eficiente desarrollo tecnológico, el Filanbanco fue el pionero del Ecuador, en la introducción de cajeros automáticos y de tarjetas de crédito, como la *Filancard*. El acceso al crédito planteó un nuevo modelo del negocio bancario, de alguna manera el edificio La Licuadora encarnó la posición del Filanbanco frente a la banca ecuatoriana en esa época.

Según relatan las secretarías de Roberto y William Isaías, Silvia y Amparo respectivamente, en el edificio La Licuadora funcionó la primera computadora que contabilizó mecánicamente los votos presidenciales en las elecciones de 1984, que darían el triunfo a León Febres Cordero, del Partido Social Cristiano:

Nosotros transmitimos los resultados electorales, por primera vez en el país desde el banco, por primera vez en el país, porque antes era muy demorado pero nosotros como funcionarios del banco estuvimos a cargo de la información. Entonces en Gerencia recibíamos las llamadas de las provincias, avisándonos que en tal recinto electoral de tal provincia habían tantos votos y nosotros recopilamos toda la información y metíamos al centro de computo, estaba en un cuarto pero no recuerdo en que piso era, pero allá se pasaba toda la información para poder consolidar y dar los avisos, era las elecciones que transmitía Filanbanco era una novedad porque teníamos el equipo apropiado (Entrevista, Silvia Larrea y Amparo de Calderón: 15-05-13).

Pero todo el equipo tecnológico y el poderío económico del Filanbanco no fueron suficientes para garantizar la seguridad y vida de quien lideraba los procesos de modernización del banco, Naim Isaías. Silvia Larrea recuerda una mañana de lluvia en Quito, cuando hacia la fila sobre la calle Briceño para timbrar la tarjeta y posteriormente ingresar al edificio La Licuadora, en la fila se enteró del secuestro del dueño del Filanbanco, por parte de los grupos armados: Alfaro Vive Carajo de Ecuador y el M19 de Colombia. Por su parte, Amparo de Calderón secretaria de William Isaías cuenta que ella contestó varias llamadas que daban información sobre el secuestrado, según asegura quien daba las indicaciones era un niño.

El rescate del hombre más adinerado y poderosos del país, resultó en una matanza en donde el secuestrado y secuestradores fueron exterminados, esta operación de “inteligencia” militar fue planificada y ejecutada por el Gobierno de León Febres Cordero. Paradójicamente, un año antes del secuestro de Isaías, esa computadora del edificio La Licuadora calculó por primera vez en la historia del país, los votos presidenciales que le darían el triunfo al representante máximo de la derecha más

conservadora en el Ecuador. Con la eliminación del mapa de Naim Isaías, sus sobrinos Roberto y William pasan liderar el negocio bancario del Filanbanco, su tío les había dejado ya un camino recorrido lleno de éxitos y ganancias que intentaron preservarlo a toda costa.

Un comercial de los noventa y el primer abandono de la Licuadora

Durante de la década de los noventa, el edificio La Licuadora ideado y propuesto por Naim Isaías pierde importancia para sus actuales dirigentes (Roberto y William Isaías), decidieron construir un nuevo edificio para su matriz principal, en Quito. Paralelamente, el directorio del banco decidió emprender una campaña comunicacional para innovar y seguir con el afán voraz por modernizar los servicios e imagen del Filanbanco, claramente evidenciado en un comercial publicitario de 59 segundos del banco producido en esta época:

<http://www.youtube.com/watch?v=K4Wy8aMWhvU&feature=related>

Al analizar esta pieza audiovisual se encuentran datos claves para este estudio. En el comercial se representa al Ecuador en estado natural y virgen, gracias a un collage de imágenes aéreas de paisajes impactantes y de campesinos “felizmente” labrando la tierra, lo curioso es que en los últimos 10 segundos del comercial, aparece representada la idea de progreso y modernidad, con una toma de un gran buque industrial en el medio del océano, con un brusco *zoom in* al barco aparece en primer plano un hombre blanco y rubio, mientras la cámara realiza un acercamiento al ojo verde del sujeto, a este se lo visualiza sobre un edificio alto de vidrio muy parecido a La Licuadora. Existe en esta publicidad, un manejo binario que representa a un Ecuador por un lado salvaje y por otro gracias al banco un país civilizado y en desarrollo, en esta idea binaria de naturaleza-tradición frente al desarrollo-moderno existe una serie de codificaciones de aparente éxito que revelan un problema social y estructural más amplio, develado por la manifestación de un estereotipo social traducido en el discurso que anula al otro, es así como entendemos que:

El estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada, es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación, que, al negar el juego de la diferencia (que la negación a través del Otro permite) constituye un problema para la *representación* del sujeto en significaciones de relaciones psíquicas y sociales (Bhaba, 1994:100).

En la representación del comercial se escapan los problemas de liquides y el excesivo

endeudamiento que tenía en banco en los años noventa, en la misma página web (www.casofilanbanco.com) de los señores Isaías exponen una cronología del desastre para limpiarse las manos y como primer punto señalan:

En 1994 se producen cortes de electricidad de hasta 8 horas diarias que no permiten la actividad normal de las empresas. Esto impidió a las compañías producir y vender, ocasionando demoras en el pago de sus deudas a los bancos. Un año más tarde, el conflicto bélico con Perú. La crisis política acarrió inestabilidad financiera y altas tasas de interés, el desastre natural como El Niño, la crisis en mercados internacionales y la bajada del precio del petróleo forman una ecuación insostenible para Ecuador (...) El sistema financiero colapsa. 20 bancos recurren a créditos del Banco Central (BCE) para solventar sus problemas de liquidez (<http://www.casofilanbanco.com/caso-filanbanco/cronologia/>).

Por ello, este video no constituye una representación fiel de la situación económica, social y hasta natural que vivía el país en la década de los noventa. Según Belting (2003:03), un importante teórico de la imagen, “nos es posible utilizar y manipular el medio como una prótesis de nuestra memoria de imágenes, de este modo también se modifica el estatus de la imagen”. A través de la publicidad el banco realizaba una “producción de lo imaginario”, de un país sin el desastre natural de El Niño, sin la guerra con el Perú, sin los problemas eléctricos, es decir, el video por medio de un tipo de ficción crea un país en estado natural pero que estaba nuevamente a las puertas de la una modernización y del progreso, gracias al Filanbanco.

Y precisamente con esta idea, el Filanbanco construye un nuevo edificio en la ciudad de Quito para convertirlo en su matriz principal de Quito, éste estaba ubicado cerca del parque La Carolina, en donde se había configurado un centro financiero importante para la capital. Según Naranjo (1999), la zona circundante al parque, en esta década se convirtió en un espacio privilegiado:

El Parque de La Carolina es, sin lugar a dudas, el lugar de recreación más importante de la ciudad adonde la gente acude no solamente con un espíritu lúdico, sino también en búsqueda de un status que supuestamente este parque confiere a sus usuarios. Como en el caso del Central Park, no es el único lugar de esparcimiento con que cuenta la ciudad, pero su jerarquía es indisputada, pues representa una de esas manifestaciones emblemáticas de Quito (Naranjo, 1999:331).

Es así, como el Filanbanco al abandonar San Blas y trasladarse más al norte de la capital, contribuye notablemente para que comience el declive de La Licuadora. Es en esta parte de la historia de vida del edificio que la imagen de este objeto “espectacular” y “moderno” se desmorona. Al dejar de ser la matriz principal del Filanbanco en Quito,

el edificio queda como una agencia secundaria y posteriormente como una simple bodega del banco, este importante dato etnográfico podría hacernos pensar que este fue el primer abandono que sufrió el edificio, sus propios dueños lo descartaron y La Licuadora perdió su valor original.

Crisis bancaria: el principio del fin para La Licuadora

“¿Cuánto hubiera sido el precio de un dólar en el momento en que ya no había dólares? El Ecuador se parecía a un paciente con una enfermedad grave pero curable que sufre un accidente mientras va al hospital a atenderse y que, como producto del accidente se desangra profusamente. Lo primero que hay que hacerle es parar el desangre; éste no se origina en la enfermedad; pero si no se lo controla será la causa de su muerte” (Mahuad: 2001:37).

Lo que si produjo el colapso financiero (1998-2000) fue la muerte de la moneda nacional del país: el sucre y con esta muerte, el Ecuador se dolarizó a partir del 09 de enero del 2000, además los depósitos de los usuarios de los bancos fueron congelados. Según Wilma Salgado (2000) en un artículo de la revista Ecuador Debate afirma que “el aumento del desempleo y del subempleo, es el resultado de la grave recesión económica, con quiebras empresariales y bancarias y reducción generalizada de la planta de trabajadores”, lo que provocó que millones de ecuatorianos salgan obligados del país hacia el primer mundo en busca de oportunidades.

El Filanbanco declaró su iliquidez en diciembre de 1998 y este hecho de alguna manera repercutió directamente en la vida de La Licuadora, ya que este es el inicio del abandono oficial del edificio, si tomamos en cuenta a este objeto como icónico de la era de oro bancaria en país. Entonces su desuso y posteriores ruinas podrían ser capaces de representar simbólicamente el Feriado Bancario y el manejo financiero de las autoridades de control como el Banco Central del Ecuador, ubicado geográficamente justo frente a la Licuadora.

Según la investigación académica de María Pía Vera (2013) sobre la crisis bancaria y las repercusiones sociales y económicas para los cuenta ahorristas:

Filanbanco fue simplemente la primera de las instituciones financieras en pasar a manos de la agencia estatal inaugurada en diciembre de 1998. En las siguientes semanas, el Banco Tungurahua, Finagro, Finacorp, el

Banco del Azuay y la Mutualista Previsión y Seguridad fueron sometidas a saneamiento (Vera, 2013:85).

Esto da cuenta que la caída del principal banco del país provocó que la mayoría de bancos del sistema financiero del Ecuador tambaleen en una suerte de efecto dominó. Cabe señalar que la presente investigación no persigue señalar a los culpables o responsables del colapso financiero, simplemente se enfoca en mencionar hechos históricos que contribuyan a entender por qué inició la etapa de abandono del edificio en esta historia de vida La Licuadora. El Filanbanco empieza a ser controlado por de la Agencia de Garantías de Depósitos (AGD), todas sus instalaciones, incluida La Licuadora son incautadas a inicios de 1999, en este año es cuando mi objeto de estudio pasa a manos del sector público quien lo abandona y lo olvida por más de 10 años.

Un edificio sin dueño y con “otros” ocupantes

Durante la primera década del siglo XXI, el edificio La Licuadora, según varios informantes de la investigación fue ocupado por “indigentes”, “drogadictos”, “mendigos”, a este grupo de sujetos, la academia los ha denominado como los “sin techo”⁷. Galo Navarrete por su cercanía física con La Licuadora fue testigo de la presencia de “otros” ocupantes en el edificio, “esto fue la guarida de lo que yo llamo ratas y rateros... ellos siempre ha dormido ahí, han hechos sus orgias y todo ahí (Entrevista, Galo Navarrete: 17-05-12).

Esta información, la corrobora David Jara, un artista ambateño, que llega a vivir en la capital en el año 2000. En un contexto urbano y de reconocimiento de un nuevo espacio, Jara como estudiante de arte de la Universidad Católica, se fija en La Licuadora. Después del Feriado Bancaria, el edificio se quedó sin dueños, los Isaías ya habían abandonado el Ecuador y la AGD no utilizó el edificio, apenas fue incautado. Y precisamente en ese momento, Jara centra su mirada artística en La Licuadora, propuso la obra “Licuando Mierda”, y con ella gana un premio universitario de arte.

Luego de varios intentos por ingresar al edificio La Licuadora, Jara lograr entrar en escasas ocasiones, de estos episodios lo que ha quedado en su memoria, es la presencia de los “ocupas” en el edificio, los olores que percibió en su interior y muy especialmente recuerda una escuela de artes marciales que vio en el primer piso

⁷Personas que no tienen una vivienda y que por distintas situaciones, se encuentran viviendo en la calle.

subterráneo del edificio. Su concepción de los ocupantes de La Licuadora, dista mucho de la idea que tiene Galo Navarrete, la obra de Jara proponía una utilización del espacio sin la noción de sanear o limpiar estética y socialmente, más bien su interés fue utilizar todos los elementos que ya tenía el edificio. Años más tarde, Jara formó parte de la exposición “Arqueologías del Futuro” junto a Gonzalo Vargas y Fabiano Cueva, la obra fue curada por María del Carmen Carrión y tuvo lugar precisamente en la FLACSO en el año 2010. David Jara realizó una intervención desde el arte a La Licuadora, este sujeto afirma que cuando ingresó al edificio, efectivamente existían personas viviendo en este espacio, es decir a pocos años de ser incautado por la AGD, el edificio La Licuadora ya recibía a sus primeros “ocupas”, esto da cuenta de que al edificio a raíz del la Feriado Bancario no tuvo ley ni dueño.

Etnografía y Fotografía, una mirada exterior de La Licuadora

A finales de marzo de 2012, fue la primera vez que fui a La Licuadora en busca de los “ocupas”, caminando di la vuelta al edificio del Archivo Nacional y me topé de frente con este gigante de vidrio, era medio día y el sol pegaba fuerte. María Veintimilla, una caramelera que lleva 15 años en el mismo puesto, sobre la avenida 10 de Agosto y Santa Prisca, fue la primera persona del sector con la que hablé sobre el edificio La Licuadora, ella me contó que ahí viven “ladrones” y “drogadictos”, además aseguró que un tal Doctor Tinajero estaba vendiendo su oficina en el 5to piso de La Licuadora. María me dijo: “no vaya sola para allá que la pueden matar”.

Con miedo y sin prisa, mientras me acercaba al edificio saqué mi cámara y empecé por primera vez a fotografiar a este monumento olvidado. Ese día no localicé a ningún “ocupa”, qué ingenua pensar que los iba a encontrar cómo si me estuvieran esperando para estudiarlos. A los únicos sujetos que vi afuera del edificio fue a dos guardias uniformados, tenían chalecos antibalas, una camisa celeste de un color muy “chillón” y en la cadera un cinturón del que colgaba un par de esposas de metal. Les pregunté con un estilo muy periodístico directamente sobre los “ocupas” y me aseguraron que en La Licuadora ya no vivía nadie, hace escasos dos meses habían sido contratados para custodiar al edificio, su trabajo consistía en impedir el ingreso a La Licuadora a cualquier persona y me comentaron que para poder entrar era necesario sacar un permiso especial, en la empresa pública Inmobiliar.

Luego de un par de semanas, de continuas visitas al edificio y de repetidas negativas por parte de los guardias, decidí presentar una carta oficial de FLACSO a la empresa pública Inmobiliar, solicitando formalmente el ingreso al edificio La Licuadora para la investigación que en ese momento estaba proponiendo, pues la tarea de convencer a los guardias de seguridad había sido inútil, sin embargo este pedido fue negado por Inmobiliar, alegando razones de seguridad.

En una de las primeras visitas encontré en las puertas del edificio sobre la calle Briceño, una pintura que llamó especialmente mi atención, era la de una niño cubriéndose del frío abrazando a un perro, esa sin duda era la representación visual de un sujeto “sin techo” y cuya seguridad la encontró en el edificio La Licuadora, esta era la única imagen de los ocupas que poseía hasta el momento.



Foto: Daniela Estupiñán – marzo 2012

Durante 1 año realicé más de 40 visitas al lugar que empecé a estudiar pero sin el ingreso al edificio sentía que el trabajo era inútil, hasta que me di cuenta que estaba levantando un archivo fotográfico de distintas mutaciones físicas de La Licuadora, vista desde el exterior. Gracias al uso de la cámara y al proceso de investigación que se llevó a cabo, encuadré al edificio desde múltiples lugares y fui testigo de una serie de cambios. Las primeras fotografías muestran el estilo *courtin wall* del edificio con varios huecos, con cada visita estos se fueron multiplicando, la famosa “cortina de vidrio” se caía literalmente a pedazos, luego en cada agujero aparecieron unas cintas amarillas escritas “PELIGRO”, como la clásica escena del crimen en la clásica serie de televisión gringa, luego el edificio apareció cubierto con una gran tela negra, con los típicos vientos de verano, en agosto este manto se levantaba y parecía que bailaba produciendo una imagen muy surreal del edificio.



Foto: Daniela Estupiñán. Agosto - 2012

Exploración de las ruinas con cámara en mano

Desde esta última imagen en movimiento, empiezo a contar una parte de la historia de vida de La Licuadora, esta etapa del edificio tiene que ver conmigo. Finalmente, esta investigación académica es el resultado de una relación entre un edificio abandonado y una periodista antropologizada, madre soltera, quiteña y proveniente del norte de la capital.

Entrar al edificio se convirtió en un verdadero reto, finalmente el primero de abril de 2013 obtuve la tan ansiada autorización de Inmobiliar, la oficina queda en plena la avenida Amazonas, con el documento en mano que contenía el permiso y un cronograma de ingresos, caminé y crucé dos parques, primero el Ejido y luego La Alameda, lugar en donde mis abuelos paternos tenía sus primeros encuentros. Cuando llegue a mi edificio prendí la cámara de video, justo ese día los guardias con los cuales entablé una relación durante varios meses dejaban de trabajar en La Licuadora, entonces otra empresa de seguridad privada, con nuevos guardias empezaba a custodiar este objeto que yo estaba a punto de descubrir.

Con una mezcla de emoción, curiosidad y susto, entré al edificio por primera vez sola, al caminar por el mezanine, me imaginé a las cajeras... tan “sonrientes” y “bonitas” como me habían contado mis informantes. El interior de La Licuadora es helado, corre el típico viento de páramo, un fuerte chiflón circula por los espacios húmedos y oscuros del edificio y a mí me llegó hasta los huesos. El ruido exterior provocado por el continuo tránsito vehicular resuena en los primeros pisos potentemente, mientras se sube este bullicio se va perdiendo y visualmente la ciudad enclavada entre montañas aparece de manera majestosa.

Los famosos vidrios del estilo *courtin wall* tan reflexionados con la teoría en esta investigación, finalmente estaban frente a mí... tan ausentes y cubiertos por un gran manto negro.



Foto: Daniela Estupiñán. Mayo 2013.

Mientras que las gradas por las que se asciende a cada piso son de mármol y sólo le hacen falta una buena limpieza, al contrario el piso ya es inservible, la madera tiene una piel arrugada pero sobre todo quebrada por el paso del tiempo y el olvido.



Foto: Daniela Estupiñán. Mayo - 2013

Finalmente, sobre este piso encontré numerosos objetos y aunque me intriga saber cómo llegaron ahí, esto es imposible revelar, sin embargo con una exploración casi arqueológica al hurgarlas ruinas de este espacio extenso, sucio y abandonado, fotografié todos y cada uno de los hallazgos desde una vista cenital. Los restos materiales podrían

tener una infinidad de interpretaciones, sin embargo esta investigación lo hará desde la arqueología feminista, ya que desde allí, se puede reflexionar sobre los objetos en referencia al espacio con una relación genérica. Los asentamientos arqueológicos han sido estudiados generalmente sin el componente de género, lo que ha invisibilizado las relaciones de poder en la prehistoria, sin llegar decir que La Licuadora tiene un pasado muy lejano, los objetos encontrados podrían eventualmente dar importantes pistas sobre la jerarquía social que se entabló en el edificio a lo largo de su vida.

Para terminar, es importante reconocer que detrás de cada imagen del archivo audiovisual levantado y analizado en este estudio, existe un mundo social, mi propia interpretación de estas ruinas configuran un conocimiento antropológico de La Licuadora, en San Blas. La promesa arquitectónica para alcanzar el tan ansiado progreso, es evidente. Por otro lado, las imágenes contemporáneas dan cuenta que efectivamente llegó a este barrio un proceso “moderno” que duró muy poco. En este contexto, las relaciones sociales que se dieron en este espacio estuvieron condicionadas por el género, la clase, la raza y la etnicidad.

Facebook, un aliado etnográfico

“La cibercultura le ofrece a la antropología una vía para renovarse a sí misma sin que alcance –como en la antropología del siglo XX– un encerramiento prematuro alrededor de figuras como el “otro” y el mismo. Estas preguntas y en general la cibercultura, conciernen sobre aquello de lo que se trata la antropología: la historia de la vida como ha sido vivida y es vivida en este preciso momento. ¿Qué le está pasando a la vida en la última parte del siglo XX? ¿Qué está aún por venir?” (Escobar, 2005:29)

Arrancando con la idea del ciberespacio, entendiéndolo como un espacio virtual en el cual existe una interacción social, cabe aclarar que en esta investigación se no propuso realizar un estudio etnográfico sobre las relaciones sociales *online* en Facebook. Sin embargo, esta plataforma permitió encontrar varios informantes de la investigación, como a Martha Núñez y sus compañeras de trabajo: Martha Vinuesa, Amparo de Calderón y Silvia Larrea, asimismo por esta vía se acercó al proyecto del edificio La Licuadora, Xavier Müller.

Cabe insistir, que el objetivo de la utilización de Facebook en esta investigación no pretendió analizar la naturaleza de los “amigos” del perfil de La Licuadora. La página del edificio en el ciberespacio fue una plataforma para contactar y conocer personalmente, a los informantes, antes mencionados. Sin duda, este hallazgo uno de los mejores resultados etnográficos, haber conseguido a través de Facebook, estos actores sociales, ya que con sus memorias, recuerdos e impresiones logré armar el nacimiento del edificio, desde la imagen de los planos en la cabeza de Müller, hasta los espacios internos de la Licuadora, descrito por las ex-empleadas del Filanbanco.

Entre los primeros “amigos” del edificio, está un grupo de fotógrafos denominados *PHOCALstudio*, estos tomaron contacto y ofrecieron imágenes internas del edificio. Poco a poco, el número de “amigos” del perfil de La Licuadora aumentó considerablemente, durante los tres meses del trabajo de campo audio-visual, al paralelo la página de Facebook del edificio amplió su actividad virtual, compartió fotografías, que formaban parte del registro de las ruinas y colocó imágenes de archivo de prensa de la investigación.

Esta poca actividad, provocó evidenciar entre otras cosas una dicotomía entre la aceptación y admiración al edificio como una obra de arte, al desprecio total por su sola presencia. La primera foto de perfil del edificio La Licuadora fue una imagen de archivo elaborada por el fotógrafo quiteño Luis Mejía, esta foto fue subida en marzo de 2013 y produjo dos posiciones, por un lado admiración por Mejía, en calidad de fotográfico, y por otro lado una apreciación con un carácter despectivo al edificio.



Otros comentarios que surgieron a partir de la fotografía de Luis Mejía, y en la que La Licuadora, es retratada en los ochentas, en pleno esplendor del edificio, aún funcionando como la matriz principal en Quito del Filanbanco. Lo curioso es que esta imagen, que dista mucho del estado actual del edificio provocó una discusión sobre futuro del edificio La Licuadora. Esta fotografía fue “compartida” por una “amiga” del edificio, y a partir de ahí varias personas comentaron, una vez más sale a flote las posiciones a favor y en contra de La Licuadora y finalmente una persona propone qué se debería hacer con el edificio, da varios consejos útiles y muy precisos:



CAPITULO IV

EL COLOSO DE VIDRIO REFLEJA UNA MODERNIDAD “DISONANTE”

“Cuando acabamos la construcción, nadie entendía nada, porque antes de poner el vidrio y todo, veías una vaina rara con columnas inclinadas, con tres metros de volado, el nombre nace a *posteriori* porque parecía una licuadora”
(Diego Ponce, 24-05-13)

Introducción

En 1973, externamente el edificio lucía como una licuadora, gracias a su cubierta de vidrio y en su interior funcionó un motor que permitía girar un restaurante en el último piso. En el 2014, el motor de la presente tesis ha sido una conjugación entre la motivación como investigadora social y la guía académica de los docentes de FLACSO, esta mezcla desencadenó una construcción analítica y teórica de un edificio en ruinas en Quito y denominado popularmente como La Licuadora. Debo reconocer que previo a esta investigación no sabía absolutamente nada sobre este inmueble, nunca me habían hablado de él y tampoco su presencia en el espacio había sido llamativo para mí.

En marzo de 2012, empecé una exploración antropológica en busca de los “ocupas” de La Licuadora, a los cuales no los encontré y más bien lo que descubrí fue un edificio tan vacío pero lleno de objetos, ruidos y silencios. Armar esta historia de vida, sin lugar a duda cambió la mía, estudiar al edificio La Licuadora fue un verdadero desafío personal. A lo largo de mi carrera profesional como comunicadora social, jamás había utilizado herramientas etnográficas, lo cual fue, un nuevo y complicado reto, pero esta complejidad me abrió la mirada y la perspectiva a una serie de posibilidades y opciones como investigadora social y visual.

Considerando que, analizar al edificio, desde la Antropología Visual significó realizar una descripción minuciosa de su entorno físico en términos visuales y espaciales, así como de los comportamientos sociales que produjo en la gente la imagen del edificio. A pesar de haber efectuado una observación participante en La Licuadora y en San Blas, la presente investigación no constituye una verdad absoluta sobre un edificio en ruinas en un barrio histórico de Quito, más bien es una suerte de aproximación teórica y

conceptual a la historia de vida del edificio La Licuadora, construida desde la subjetividad de los informantes y contada a través de un proceso reflexivo de la autora de la presente tesis.

De esta manera, al empezar a redactar las conclusiones de esta investigación me embarga un sentimiento de melancolía y tristeza, ya que se acerca el final de esta búsqueda. Sin embargo esta etapa, se convierte en un ejercicio válido que me lleva a realizar conscientemente una profunda comprensión del mundo estudiado.

A lo largo de 15 meses, La Licuadora fue el objeto de estudio, si bien es cierto el edificio jamás me habló directamente y nunca pude entrevistarlo, a través de la experiencia etnográfica fui captando voces, silencios, imágenes, recuerdos, olvidos, olores, fríos y escalofríos capaces generar reflexiones e interrogantes sobre su presencia física en la ciudad de Quito y en un espacio simbólico de los actores sociales. Cabe recordar, que para realizar una investigación académica sobre un objeto inanimado, como un edificio fue imprescindible estudiarlo como si se tratara de un sujeto, siguiendo a Appadurai (1991).

Partiendo de la idea que, indagar en la memoria es al mismo tiempo construir la memoria. La historia de vida del edificio La Licuadora, se construyó con el aporte de relatos de vida de ciertos actores sociales relacionados con el edificio y con el barrio de San Blas, en cual se insertó este coloso de vidrio. Cabe señalar, que la verbalización de la memoria se produjo gracias a la visualización de un archivo de fotografías de San Blas y del edificio La Licuadora.

El arquitecto-diseñador de la obra, el alcalde de Quito en la época de la construcción del edificio, las ex-empleadas del Filanbanco que trabajaron al interior del inmueble, vecinos del sector del presente y del pasado, comerciantes de la zona, arquitectos e historiadores fueron claves para construir la historia de vida de La Licuadora. Objeto que nació bajo la promesa de convertirse en un hito, logró ser el edificio más moderno de la ciudad durante su apogeo, luego fue abandonado y con el pasar del tiempo, gracias al abandono y al olvido su estructura configuró unas ruinas arquitectónicas, capaces de revelar procesos socio-económico del Ecuador en la segunda mitad del siglo XX.

Dichas ruinas fueron el centro del presente estudio antropológico, esta tesis tuvo como objetivo principal construir una imagen crítica del edificio La Licuadora en San Blas,

que refleje conflictos socio-espaciales en los últimos 40 años en Quito – Ecuador y la par, producir una representación audio-visual de la discusión teórica planteada en la investigación. Esto quiere decir, que desde la Antropología Visual, por medio de un edificio se analizó y se estudió a una ciudad en términos de: modernidad, espacio urbano, género, arquitectura y memoria.

Recapitulando, el problema de investigación radicó en el “supuesto” error en la delimitación del centro histórico (años previos a la declaratoria de la UNESCO), precisamente en San Blas y en la cuadra en donde se ubicó el edificio La Licuadora. Dicha equivocación, de las autoridades de turno, provocó en San Blas el derrocamiento de varias casonas como La Rotonda y El Coliseum, además de la abertura de la avenida Pichincha que partió al barrio en dos, reconfigurando el espacio urbano para privilegiar la circulación de automóviles. En este marco, la pregunta de investigación fue: ¿Cómo, a través de la imagen del edificio La Licuadora se materializó un conflicto socio-espacial entre el Quito tradicional y el Quito moderno?

A través de la mirada antropológica, conforme a los resultados presentados en el capítulo tres y a la metodología de la etnografía audio-visual aplicada en este estudio, surgen tres grandes conclusiones en esta investigación, la primera entorno a la idea lo moderno, la segunda acerca del espacio urbano con una mirada de género y la tercera tiene que ver con la producción y realización del documental etnográfico.

Lo moderno, un cuento más de las redes capitalistas

La imagen del edificio La Licuadora fue un ícono del progreso económico en la capital de los ecuatorianos. A través de la idea de lo moderno de Habermas (1989) aplicada en este estudio, en torno a la “ruptura de la tradición” y la “noción de lo novísimo”, se concluye que La Licuadora cumplió con ambas perspectivas. En 1973, este coloso de cristal rompió con una tradición arquitectónica en la ciudad y fue novedoso por ser el primer edificio con un estilo *courtin wall* (cortina de vidrio) del Ecuador.

Por medio de una etnografía audio-visual, se reflexiona sobre la historia espacial de San Blas, a través de La Licuadora y desde la idea de lo moderno. Por ello, esta investigación académica resulta oportuna en estos tiempos posmodernos, sombríos y tardíos, ya que el edificio en cuestión materializa un voraz afán de la sociedad por alcanzar la modernidad, a través de la visualidad y espacialidad arquitectónica, pero

también el edificio encarna la otra cara de la modernidad, la decadencia. Ese sueño moderno en un país del tercer mundo como el Ecuador, está condicionado por redes capitalistas mundiales en pleno siglo XXI.

Entre los principales resultados de la investigación, se encontró que la construcción de un edificio con las características formales y estéticas de La Licuadora, sumados a la reconfiguración del barrio de San Blas, en términos urbano-espaciales reflejan complejas relaciones de poder y de género. De esta manera, se comprende cómo a través de la idea de lo moderno resulta ser un mero pretexto para transformar un espacio, paradójicamente con una huella prehispánica, en un lugar vanguardista de Quito, capaz de alojar al primer paso a desnivel de la urbe y al edificio más moderno de la ciudad en los setenta, sin embargo este espacio urbano esconde profundas inequidades sociales.

En esta tesis, el edificio La Licuadora arrancó como un detonador de memoria y posible articulador de prácticas e imaginarios sociales en la ciudad de Quito, sin embargo después del trabajo de campo audio-visual, de la elaboración de las entrevistas semi-estructuradas con los informantes y la producción de un documental etnográfico, el edificio rebasó estos límites. Su representación material y simbólica puede ser un termómetro o un indicador de los profundos cambios sociales, económicos y políticos de la segunda mitad del siglo XX en el Ecuador, por un lado su nacimiento ocurre durante el período del boom petrolero (1972-1979), por otro su declive y abandono coincide con el Feriado Bancario (1998-2000). Al relacionar ambos eventos con partes específicas de la historia de vida de La Licuadora fue posible conceptualizar a este edificio como un “objeto singular”.

De esta manera, con el apoyo de Baudrillard y Nouvel (2000), y su debate sobre arquitectura y filosofía, el concepto de edificios como “objetos singulares” en el mundo moderno, sirvió de puntal para encuadrar la imagen de La Licuadora como un traductor potente de un mundo social y cultural de la ciudad de Quito, urbe que al paralelo del levantamiento de este coloso de vidrio, ansiaba el progreso a través de la transformación y expansión de un espacio físico y simbólico. Afín a esta discusión, con el aporte Benjamin (2001) y la configuración del *flâneur*, como un consumidor visual de la ciudad, se logró realizar una aproximación al sujeto moderno en Quito de la década de los setenta, este era un actor social que se desenvolvía en el ámbito urbano netamente y

que fue partícipe de notables cambios espaciales y visuales en su entorno. Por ello, es posible concluir que el edificio La Licuadora sorprendió al *flaneur* quiteño con su imagen espectacular en el paisaje urbano de San Blas.

Para Rómulo Moya, crítico de arquitectura, el gran valor en la obra de Diego Ponce, radica en que: “logró hacer lo que quiso, una de las cuestiones más difíciles para un arquitecto es lograr hacer lo que uno quiere, muy pocas veces sucede esto, por un sin número de razones”. Por su parte, el arquitecto-diseñador de La Licuadora, Diego Ponce, reconoció: “si me pones a mí límites en arquitectura, no puedo ser creativo, yo hago lo que me da la gana en arquitectura”. El edificio es, sin duda, un producto de un trabajo intelectual, por lo tanto si para el geógrafo David Harvey (1990: 25), “ser modernos es estar en un medio que promete aventura, poder, goce, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo” y precisamente esto fue lo que hizo Diego Ponce con La Licuadora, su obra fue moderna porque transformó su mundo y el espacio urbano en donde se insertó.

El discurso de lo moderno a través de un súper héroe de comic

Considerando que, el auge de la construcción de edificios de altura en Quito, en la década de los setenta, se debió al fortalecimiento de la economía ecuatoriana durante el boom petrolero. El sector de la construcción resultó altamente favorecido y fue uno de los sectores con mayor tasa de crecimiento, la inversión pasó de USD 3.065 millones en 1970 a USD 28.760 millones para 1979 (Vega, 1980:85). Paralelamente, el Estado ecuatoriano atravesó por un despunte económico bastante significativo y la banca privada consolidada acompañó este crecimiento y una de las maneras para demostrarlo, fue por medio de la arquitectura.

En conclusión, los edificios de altura, como La Licuadora cambiaron el paisaje de San Blas y con esta transformación la vida social del barrio se vio trastocada. Para Eduardo Tobar de 65 años, su memoria del barrio se construye desde que tenía 14 años, ha dedicado su vida a reproducir llaves, oficio que aprendió en una de las casonas que fueron derrumbadas en San Blas, sin embargo su verdadera pasión es la lucha libre. En la década de los ochentas, en pleno esplendor de La Licuadora, esta etapa de la vida del edificio en particular es asociada por Tobar con su personaje principal lucha libre el “hombre araña”:

En este sector nació el hombre araña venía a trabajar y veía tremendo edificio, y ahí se me ocurrió ser el hombre araña en el rin. Para mí no era un personaje ficticio, yo le llevé a la vida real (Entrevista, Eduardo Tobar: 27-05-12).

El taller de Tobar está ubicado a escasos 50 metros del edificio La Licuadora, sobre la calle Briceño. Durante el tiempo que el inmueble funcionó como la matriz principal del Filanbanco, Tobar fue el “hombre araña” y realizó múltiples trabajos de mantenimiento al interior del edificio, desde arreglos de cerraduras de escritorios, chapas de puertas, maquinas de escribir y hasta de cajas fuertes y bóvedas. Para Tobar la lucha libre y su personaje, son sólo memorias, por causa del abandono del edificio, ya no percibe ingresos por los trabajos en La Licuadora. Paradójicamente, hoy se dedica a arreglar y reparar licuadoras.

Sin embargo, lo más importante de Tobar para este estudio radica en que a través de él, es posible establecer conexiones entre la imagen del hombre araña y su propia realidad, por medio de su personaje se hace posible un imaginario que antes era sólo visto a través de las revistas de comics, que él consumía. De este modo, el edificio La Licuadora y su cubierta de vidrio materializan una imagen dibujada en papel, de enormes rascacielos y un súper héroe de comic escalando por sus paredes de cristal.

Según una reflexión del antropólogo Fernando Vásquez (2002), en su artículo, en la revista chilena de Antropología Visual, “Imagen, comic y antropología”, el comic es una herramienta comunicacional que privilegió la imagen sobre el texto, desde un lugar específico del planeta:

Las imágenes llevan el sello estético y estilístico de sus lugares de origen, pero siempre enmarcados dentro de una sociedad urbana, industrial y capitalista, que impone de este modo sus puntos de vista al resto del mundo (Vásquez, 2002:99).

Para Vásquez (2002:100), los comics seducen a los lectores con la imagen y “presenta valores e ideas, a través de personajes estereotipados”. La imagen del hombre araña sedujo a Tobar por medio de La Licuadora, por lo tanto existe un cruce entre la idea de modernidad que se quería alcanzar, la propuesta urbanista que se planteaba a Quito como una ciudad de Arquitectura Moderna e industrial. Estas intercesiones calzan en los planteamientos de Guy Debord (1968:38), en los cuales el espectáculo en la sociedad capitalista “no es un conjunto de imágenes sino una relación social entre las personas mediatizada por las imágenes”.

El eterno “amor líquido”

Contrario a la imagen de La Licuadora capturada por Tobar para crear su personaje de hombre araña, el edificio espectacular se convirtió, en otra etapa de su historia de vida, en “ruinas-líquidas”, tomando en cuenta la noción de Bauman (2009:70) sobre la modernidad líquida ya que esta evita los “compromisos duraderos, los vínculos durables (...) sean espaciales o temporales”. De esta manera, la investigación incorporó en la discusión teórica el sentido del “amor líquido” desarrollado por el mismo autor. Entonces, podríamos concluir que esa “relación de bolsillo”, descartable y poco duradera, propia del “amor líquido” es una importante condición para que exista la idea de lo moderno.

Es como sí lo moderno fuera una promesa de decadencia, sólo que de esta manera no se podría vender la idea. Pero la interpretación que hace Benjamin (2001:59) sobre cómo percibía Baudelaire a la modernidad, ya tiene esta característica fatal: “consiste en estar marcada con el sello de la fatalidad de ser un día antigüedad y en revelarlo a quien es testigo de su nacimiento”. Por lo tanto, actores sociales en relación al espacio de San Blas y de La Licuadora fueron testigos del nacimiento del edificio, posteriormente de su decadencia, abandono y ruinas, sin saber que ese esplendor estaba destinado a opacarse.

Considerando que la imagen espectacular del edificio La Licuadora fue efímera y que duró muy poco, la idea de lo moderno planteada a través del edificio La Licuadora se derrumbó y dejó huellas visuales y simbólicas en el espacio de San Blas y en los actores sociales. A través de las ruinas, Eduardo Tobar (llavero) y Galo Navarrete (joyero) construyen una identidad performativa. Una de las preguntas de investigación en esta tesis, fue: ¿cómo los vecinos del barrio de San Blas en la actualidad, configuran una identidad a través del espacio de su barrio y de la presencia de la imagen del edificio La Licuadora, desde una perspectiva performativa?

Si bien es cierto, no existe una respuesta específica, determinante, general y unificada sobre todos los vecinos del barrio de San Blas. Por medio de los informantes Galo Navarrete y Eduardo Tobar, desde la perspectiva performativa (Butler 2009), entendida como el cambio o transformación en la identidad por determinada por circunstancias sociales y culturales, en este caso ante un objeto como el edificio La Licuadora. De esta manera, es posible entender cómo a Galo, el edificio ha condicionado su trabajo y su propia identidad. Cuando La Licuadora estaba en su esplendor, sus clientes eran las

personas que trabajaban en el edificio, hacia joyas para ellos, sin embargo su actividad como joyero ha quedado prácticamente en su pasado y en su memoria. Para Galo, la historia de vida de este coloso de vidrio, ha marcado su actividad laboral, cuando el edificio era “moderno”, él era joyero, hoy lo sigue siendo, pero al estar el edificio en ruinas, no hay más clientes... las joyas ya no le dan de comer. Galo se dedica a cambiar principalmente pilas de relojes y comparte el espacio de la joyería que alquila con una señora que saca copias a color y en blanco y negro.

Este taller queda en única casa que no fue derrumbada en la cuadra de La Licuadora, en horas de la mañana, en este pequeño espacio el ruido del paso de los carros retumba y casi no es posible conversar. Por medio de la observación participante vi que es mayor el número de personas que entran a sacar una copia de un documento de identidad, que las personas que ingresan al local por los servicios de Galo, eso no quiere decir que Galo pase desapercibido en este espacio, él conoce a todas las personas del barrio, hasta a los ladrones, asegura. Galo Navarrete es un hombre que ha sido testigo de todas las transformaciones físicas y sociales de San Blas.

Por su parte, Eduardo desde una perspectiva performática también se ha transformado su identidad, él ya no tiene trabajo dentro del edificio La Licuadora y por los avances tecnológicos, tampoco arregla maquinas de escribir. Por su edad, también ha dejado la lucha libre y al hombre araña. Hoy añora a este personaje, al edificio y se dedica a arreglar licuadoras. De una esquina de su taller compuse la siguiente imagen, en primer plano está una típica licuadora marca *Oster*, esperando para ser reparada y atrás una fotografía histórica enmarcada de Eduardo con su traje de hombre araña.



Foto: Daniela Estupiñán – Junio 2013

En conclusión, Galo y Eduardo son las voces más importantes de San Blas, en este estudio, son actores sociales activos y que han permanecido a lo largo del tiempo en este espacio. Su memoria, sobre un barrio y una ciudad fue clave para realizar una aproximación de lo que pasó en este barrio en términos espaciales y sociales.

Políticas públicas urbanas: tintes de una modernidad disonante

Sin duda, los tintes de modernos con los cuales se trató de pintar a San Blas han sido retocados por todas las administraciones municipales de Quito, incluida la actual y estas intervenciones han producido cambios en la vida social del barrio. Con este estudio se ve que las políticas y ordenanzas, en cuanto al espacio urbano reflejan complejas relaciones de poder y de género que están tan instauradas y en cierto modo naturalizadas en la ciudad y en país, como la segregación del espacio, que resulta ser también social.

Por lo tanto, las distintas alcaldías han trabajado en el tratamiento urbanístico sin un plan integral y sostenido en el tiempo, las intervenciones corresponden a decisiones del momento, según Rómulo Moya “las normativas urbanas en vez de durar un largo tiempo para mantener una imagen urbana homogénea, esas normativas urbanas están en permanente cambio”, lo cual genera poca uniformidad en términos espaciales y un claro ejemplo de esta característica en la ciudad, es lo que ocurrió en San Blas en donde no se tomo en cuenta el contexto histórico y urbano del lugar para introducir los cambios físicos, espaciales y por ende sociales, en la década de los setenta y en el 2013.

La importancia de este análisis, radica en la exploración antropológica de un barrio en específico para entender cómo se pensaba antes la planificación urbana, en términos de modernidad y de qué manera ha influido en cómo se piensa y se planifica hoy a la ciudad, en una publicidad radial sobre el nuevo aeropuerto, la última frase del spot es: “Quito despegando al futuro”, ¿esta es una nueva promesa de modernidad?

En la academia aprendí que la antropología no da respuestas sino que genera preguntas. Otra inquietud que surge en este estudio es: ¿Cómo el barrio de San Blas se patrimonializa hoy? Si es que en un principio, este espacio no fue parte del inventario para la declaración de Quito como Patrimonio Cultural de la Humanidad, por parte de la UNESCO, en San Blas, al quedar su espacio gran parte fuera de los límites del centro histórico sufrió múltiples transformaciones, las casonas que se botaron no fueron consideradas patrimoniales y por ello su ausencia en el paisaje urbano contemporáneo.

Regresando a la Licuadora, la exploración de la historia de vida de este edificio, se formó gracias a la memoria de los actores sociales. Su origen, su desarrollo en distintas etapas con varios eventos claves, como bombas, computadoras que contabilizaban los votos presidenciales, entre otros, posteriormente se retrató a las “ruinas-líquidas”, como límite de la investigación. Cabe aclarar, que el presente estudio no se centró en el futuro del edificio, ya que este es incierto, la propia empresa pública Inmobiliar no ha emitido una voz oficial, sobre lo que va a pasar con La Licuadora más emblemática de la ciudad. Durante los meses que duró la investigación, Inmobiliar estuvo a cargo de la custodia el edificio, además esta empresa realizó un trabajo de reforzamiento de las cuatro columnas que sostiene a La Licuadora y cubrió dos fachadas del edificio con una gruesa malla para evitar que más vidrios caigan al vacío, sobre esta angosta vereda.

Adicionalmente, es clave advertir sobre la existencia de una cámara seguridad en la esquina de La Licuadora, que registra imágenes del día a día de las afueras de un edificio en ruinas, sin embargo no existe una perspectiva clara sobre una propuesta de re-edificación o re-significación del edificio, a partir de rumores supe que el edificio iba ser ocupado por la Secretaria de Pueblos, sin embargo fui citada en el Ministerio de Cultura, específicamente por la Subsecretaria de Memoria y confirmó que el Archivo Nacional pasaría a ocupar el edificio de La Licuadora y que iban a tapar todos los vidrios. Los distintos datos obtenidos no son claros ni oficiales, tampoco son de competencia de la presente investigación pero sin duda, siguen reflejando el abandono que sufre el edificio La Licuadora, a pesar de estar custodiado las 24 horas del día. Lo que el Estado decida hacer con el edificio La Licuadora, seguramente el espacio San Blas, no será tomado en cuenta.

Para terminar, cuatro décadas después de la construcción de La Licuadora con su restaurante panorámico, los registros visuales de la presente etnografía arrojan datos sobre una imagen que se generó desde este lugar, una ciudad franciscana que luchaba por alcanzar el progreso en la década de los setenta. Según la perspectiva de los arquitectos que han contribuido para este estudio, el edificio La Licuadora representa un estrecho diálogo (de vis a vis) entre idea la modernidad que se pretendía alcanzar y la arquitectura que genera un cambio brusco del paisaje urbano. Por su parte, lo que interesa para la antropología es entender las afectaciones sociales, en este diálogo y por ello La Licuadora, es sólo un pretexto.

En resumen, lo moderno está ligado a la economía política, la geografía tiene relación con la creación lugares para dominar a los actores sociales. ¿Para quién y por quien está pensada la modernidad? Entender “lo moderno” en esta tesis, fue comprender que el tipo de modelo de organización de la vida humana en Quito-Ecuador, tiene como centro el capitalismo y su vehículo es la modernidad. La Licuadora podría ser un mero estereotipo cultural impuesto por las élites para dominar, a través del espacio urbano.

San Blas: movilidad y género

Cabe aclarar que, el género no tiene que ver únicamente con mujeres, este es un instrumento conceptual, capaz de llevarnos a analizar en el mundo social relaciones simbólicas de poder entre hombres y mujeres, según Joan Scott (2008:61), “lo

masculino y lo femenino no son categorías inherentes al género sino estructuras subjetivas (o ficticias), dicha interpretación implica también que el sujeto está en constante proceso de construcción”. Entonces si los sujetos y los espacios son socialmente creados, ¿cómo se configuró el espacio de San Blas y sus actores sociales bajo la sombra de una promesa de modernidad?

En este contexto, Kingman (2006) encuentra en los modos de disciplinamiento social y cultural que se aplicaron a los pobladores urbanos y rurales de finales del siglo XIX y principios XX, un determinante en los imaginarios sociales alrededor de la raza, clase y etnicidad que perdurarían hasta la actualidad. De este modo, es posible analizar una disposición municipal de 1922, la cual constituyó la primera restricción del uso del espacio público, ya que limitaba el tránsito de personas con cargas en la espalda o en carretas, para no interferir con el desplazamiento de los pocos automóviles que habían en la ciudad (Luna, 1992). Este hecho marcó que por primera vez en San Blas se privilegie el espacio urbano para uso de los vehículos.

Si lo urbano es una forma de poder (Duhau y Giglia 2008), entonces San Blas es un espacio clave para constatar estos juegos de poder. Desde la segunda mitad del siglo XX, el espacio público del barrio perdió “accesibilidad” para los peatones o transeúntes y brindó casi “exclusividad” para los automóviles. En esta aparentemente simple o lógica de limitación del espacio público, se produce una relación interesante de orden socio-espacial, que tienen que ver con el “poder” y su encarnación en el espacio urbano.

El espacio público de San Blas, en términos de movilidad estaría segregado y se privilegia su uso para sujetos desde los vehículos. El espacio de la cuadra en donde está La Licuadora, se reconfiguró al reducirse la vereda y al aumentar la dimensión de la calle. Si para fines de los años setenta, existían muy pocas mujeres al volante (como el caso de las ex banqueras de La Licuadora) y que “el espacio urbano no es neutro, sino un espacio socialmente construido” Ortiz (2007), cabe preguntarse ¿cómo social y espacialmente se construyó una obra de esta envergadura y bajo qué regímenes de exclusión se dispuso del espacio para privilegiar la circulación de actores sociales desde los vehículos?

El espacio para hombres y mujeres que no se movilizaba en automóviles se redujo considerablemente. Lo que señaló Durán Ballén, (ampliamente expuesto en el capítulo

tres), es clave para concluir que las políticas públicas de planificación urbana de esa época no contemplaban una perspectiva de género.

Si la “dictadura del automóvil” (Debord, 1968) visibiliza únicamente a sujetos-pilotos, en conclusión, el barrio de San Blas, las distintas mutaciones espaciales no fueron analizadas desde las prácticas genéricas, la combinación entre lo urbano y lo moderno habrían configurado un espacio con “segregación de género” (Soto, 2007).

Cabe reconocer que existen claves y sutiles intersecciones teóricas y analíticas entre el espacio urbano, la arquitectura y el género, lamentablemente sólo varias de ellas han sido desarrolladas en esta tesis, por cuestión de tiempo. A lo largo de la investigación, San Blas fue un espacio físico de reflexión para entender las relaciones sociales y la configuración de identidad de los quiteños en distintos períodos de la historia de la ciudad, y lo que se quiere entender es cómo la planificación del espacio urbano, afecta a lo social y refleja relaciones de poder y de género. La idea ha sido exponer en la palestra teórica de la Antropología Visual, una discusión sobre movilidad y género, en la cual, a través de la cuadra donde está La Licuadora y precisamente en donde se cometió el error en la delimitación del centro histórico, se evidencia que estuvo turgurizada en 1970 y lo está en el 2013.

La reflexividad en el Cine Documental

Si bien es cierto, toda la tesis está permeada desde una mirada reflexiva, el enfoque teórico del tema de la reflexividad se enfoca en el texto audio-visual (documental etnográfico) y para ello es imprescindible traer a colación a Elisenda Ardevol (1996), ya que desde su perspectiva, es posible justificar el uso de recursos audio-visuales para retratar la historia de vida del edificio La Licuadora:

El género documental se sirve de las mismas estrategias narrativas que el género de ficción; lo importante no es medir el grado de adecuación de la representación a la realidad, sino darnos cuenta de que ambas son ficciones: construcciones sociales (Ardevol, 2006:128).

Tomando en cuenta que la etnografía de La Licuadora es también una construcción social, algunos datos que correspondan a la historia de vida serán reales y otros ficcionales. Esta “dicotomía” entre realidad-ficción, objetividad-subjetividad han sido puestos en evidencia en el cine reflexivo, para Ardevol (2006:128), este pretende “romper las convenciones del documental para atraer al espectador hacia la subjetividad

del autor y de los actores”, en su segundo punto de análisis, estas “dicotomías” tampoco estarían lejos de la etnografía audio-visual. Según Sedeño (2006):

Parece así que las dicotomías descripción/narración, observación/ficcionalización, autenticidad/interpretación, realismo/creación son las que lastran toda la tradición etnográfica (cinematográfica y televisiva) siendo que desde posiciones pretendidamente científicas se han identificado las segundas opciones como las menos adecuadas (Sedeño, 2006:227).

Lejos de estas generalizaciones académicas y a las cuales se intenta desafiar en esta investigación, cabe reconocer que la “mirada” de un realizador audio-visual, académico o no, está dentro de una “coordenada” específica. En el marco de las Jornadas de Antropología Visual, en el 2012 realizada en México, Antonio Zirión dijo:

El documentalista esta siempre "situado", siempre mira desde alguna perspectiva y no desde otra (...). Una mirada reflexiva, entonces, es aquella que reconoce su propio sesgo, su propia subjetividad, es aquella consciente del lugar desde el que mira y del efecto que tiene su propia presencia en el universo al que se dirige. Esta toma de conciencia puede permitirle al documentalista compensar dichos efectos y produce un cambio en su mirada (Zirión, 2012:4-5).

Durante la etnografía realizada desde la academia, desarrollé una estrecha relación, desde lo visual con el edificio La Licuadora y su barrio (San Blas). En esta investigación y en este punto, me situó como una realizadora audio-visual, produciendo por primera vez un documental etnográfico. Pretendo que no sea el último y que mi camino profesional en el futuro se consolide como documentalista e investigadora social y visual.

Cabe señalar, que el texto audio-visual en esta tesis tiene una clásica estructura canónica con un principio, un desarrollo y un desenlace marcado por tiempos específicos, además se utilizará narrativamente el regreso al punto de partida de la historia mostrada en el film, es decir empieza la historia de vida en las ruinas y termina en ellas pero con un final abierto, en el cual el espectador saca sus propias conclusiones sobre el pasado y el futuro del edificio La Licuadora.

En el primer bloque se produce la “*introducción al escenario*” y la presentación de varios personajes, a manera de prelude se narran los cambios espaciales que ha sufrido San Blas, en los últimos minutos del primer bloque se produce un nudo o conflicto que da paso a la siguiente parte del documental. En la segunda etapa de la película “*sucedan*

los acontecimientos”, en bloques que mezcló la realidad con la ficción en vivencias y acciones de los personajes desde la cotidianidad en relación al edificio. Varias tensiones y conflictos darán un ritmo dinámico en la narración del documental, en esta sección el archivo de prensa y de televisión resultan claves para generar dicho ritmo. En el tercer bloque se arranca con la historia de la crisis bancaria y se produce el “*desenlace*” en el documental sobre La Licuadora (Bordwell, 1996: 34-35).

Cabe enfatizar que, El documental utiliza un modo mimético, es decir la idea no fue contar una historia de vida del edificio La Licuadora sino mostrarla, como no existe narrador en off y hay permanentes saltos temporales que son especificados a través de sobre exposiciones. La intención no es relatar este momento social desde una mirada macro, con cifras frías y distancia típica de un noticiero, propongo a cambio un juego entre las vivencias de aquellos involucrados con el edificio matriz de Filanbanco en Quito y el archivo de prensa y de televisión.

A lo largo de la historia, el film documental ha logrado incorporar con éxito ciertas herramientas estéticas y narrativas no convencionales como la animación, la simulación bidimensional y la infografía. Consideramos que el uso de la infografía optimizará la presentación de datos numéricos: líneas de tiempo, estadísticas, etc. Se presenta el espacio geográfico del edificio y sus alrededores con simulaciones 2D y se expande las cualidades oníricas de una memoria, que se debate entre el recuerdo y el olvido.

En esta investigación antropológica del edificio La Licuadora, no resulta nada nuevo juntar la etnografía y fotografía, teniendo en cuenta que a finales del siglo XIX, en los trabajos de Malinoskwi ya se insertó la fotografía en su trabajo de campo, la disciplina ampliamente ha reconocido los efectos del uso y el abuso de la fotografía como un dato etnográfico (Poole, 2005).

Por último, la fotografía etnográfica utilizada en esta investigación, va más allá de un archivo visual del edificio y de San Blas, estas imágenes congeladas produjeron la verbalización de una memoria construida por los informantes y que fue válida para pensar en esta historia de vida del edificio La Licuadora. Las imágenes conjugadas con sonidos dieron como resultado un documental etnográfico basado en la investigación de esta tesis.

El edificio La Licuadora, sirvió como un estudio de caso de la decadencia urbana ha

servido para “constatar cómo la desigualdad se muestra en los edificios tanto como en las personas”, según Camilo José Vergara fotógrafo chileno, que recibió recientemente el reconocimiento de la Casa Blanca, la medalla nacional a las Artes y a las Humanidades por retratar desde un discurso académico y social los declives urbanos en ciudades industriales de Estados Unidos. Desde esta perspectiva, La Licuadora es un objeto de estudio que materializaría a través de sus ruinas una decadencia urbana pero al mismo tiempo social.

Documental etnográfico

Esta es la última sección de las conclusiones, reflexionando sobre el texto audio-visual se cierra esta investigación. El proceso de producción del documental etnográfico consistió en 15 meses de preproducción, 3 meses de trabajo de campo audio-visual, una semana de rodaje con más de 12 horas de grabación y 4 meses en el montaje. Todo este trabajo dio como resultado un documental etnográfico llamado **“La Licuadora - artefacto de una crisis”**.

La narrativa audio-visual sobre el edificio La Licuadora es contada con imágenes fijas y en movimiento con sonidos, silencios, huecos y vacíos como las propias ruinas del edificio. Estudiar el espacio de San Blas, a través de La Licuadora, era uno de los objetivos en esta investigación, los recursos audio-visuales aportaron relevantes datos etnográficos y la imagen fue capaz de generar una re-construcción de la memoria. Como una especie de prólogo, el documental explora la espacialidad histórica de San Blas, reflexionado en el capítulo dos de la tesis.

Cabe señalar que, los lineamientos teóricos de la investigación marcaron un camino de reflexión y de análisis, la historia del barrio de San Blas configuró un pasado remoto que data de una época pre-hispánica y la metodología de una etnografía audio-visual buscó tejer una “articulación particular entre el conocimiento etnográfico y la construcción narrativa audiovisual” (Micelli, 1996:ii). El ejercicio de clasificación y de asociación de la data visual y sonora levantada en esta investigación, sin duda, da pie a una discusión entre los cruces conceptuales de la Antropología Visual y el Cine Documental, sin embargo, más allá de eso, en la práctica revisar el material registrado durante el trabajo de campo, las entrevistas semi-estructuradas, el archivo de prensa y

de televisión, sirvió para armar la historia de vida del edificio La Licuadora, cinematográficamente.

La propuesta de tesis contempló la realización de un documental etnográfico, es gratificante pensar que esta idea y este sueño, no quedó sólo en un papel escrito académicamente, sino que la apuesta se hizo realidad, gracias a los apoyos económicos que esta investigación recibió (FLACSO e Instituto de la Ciudad). Si el texto escrito tiene aproximadamente 120 páginas, el audio-visual dura 71 minutos, esta conjugación provocó enlaces entre el Cine Documental y la Antropología Visual, los límites y los alcances de uno y de otro, se palparon durante todo el proceso de etnográfico y de producción audio-visual: preproducción, producción y postproducción.

Tomando en cuenta que, la antropología es hija del colonialismo y el Cine Documental también ha generalizado y estereotipado a los retratados o cuadrados con una cámara. El documental etnográfico: **La Licuadora - artefacto de una crisis**, muestra en otro lenguaje los resultados de esta investigación, sin ánimos de exponer verdades absolutas, esta es una construcción audio-visual subjetiva y reflexiva, tal como lo es el texto escrito.

Es pertinente, explicar que los datos audio-visuales de la etnografía, fueron clasificados según las categorías analíticas de la propia investigación y luego seleccionados para construir secuencias de imágenes de esta historia de vida, de un ser inanimado como lo es el edificio La Licuadora. El documental: **La Licuadora - artefacto de una crisis**, es narrado enteramente por los personajes (informantes) que desde su memoria, vivencias y emociones con el edificio dan forma a este relato. Metafóricamente, el edificio La Licuadora es sólo un recipiente de historias en el cual se revelan atmósferas y procesos más amplios de Quito y del país, en la segunda mitad del siglo XX.

Como investigadora social y realizadora audio-visual he preferido dar mayor énfasis a reconocer los caminos que comparten el Cine Documental y la Antropología Visual y de esta manera, poder contar con herramientas que aporten a construir esa mirada crítica de un edificio en ruinas y así armar una narrativa sobre la historia de vida del edificio La Licuadora.

La antropología construye una dimensión comprensiva y significativa de nuestros rituales urbanos redescubriendo la realidad más cercana y común. De igual manera el cine, sea argumental o documental, adquiere

el nivel de arte cuando logra mostrar una nueva dimensión de la realidad, construir una nueva perspectiva, un nuevo ojo que rompe nuestra ataraxia y transforma nuevamente la realidad común y rutinaria, adormecida por nuestra visión cotidiana, en un objeto de atención, de asombro, de descubrimiento y reflexión (Micelli, 1996:198).

Para finalizar, Facebook sirvió como vitrina del trabajo colaborativo que significó la producción del documental, por la exposición de fotografías de varios hacedores de imágenes que ingresaron a La Licuadora. Es preciso insistir que las relaciones sociales que se producen en Facebook, son terreno fértil para una nueva investigación académica. Hasta que eso suceda, se utilizará esta plataforma para difundir y promocionar el documental etnográfico: La **Licuadora** - *artefacto de una crisis*, aparentemente.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Paul (1992). *Arquitectura: los inicios de la modernidad en Quito*. En serie Quito, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia. Editorial Fraga, Quito-Ecuador.

Ayala Alonso, Enrique (2002). "El hogar, fruto de la edificación del ámbito público". En Aguirre Carlos, et.a. *Los espacios públicos de la ciudad. Siglos XVIII y XIX*. México: Biblioteca Ciudad de México.

Ardévol, Elisenda; Muntañola, Nora, coord. (2004). *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC

Ardévol, Elisenda (2006). *La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico*. Barcelona: Editorial UOC

Andrade Marín, Luciano (2003). *La Lagartija que abrió la calle Mejía. Historietas de Quito*. Quito: FONSA

Appadurai, Arjun (1991). *La Vida Social de las Cosas*. México D. F: Editorial Grijalbo.

Barragán, Rossana (2006). "Maestras mayores en los mercados de la ciudad de La Paz: espacios organizativos laborales y de gobierno y construcción de territorialidades". *Mujeres, familia y sociedad en la historia de América Latina, siglo XVII –XXI*. Lima: Centro de documentación sobre la mujer (CENDOC): Pontificia Universidad Católica del Perú: Instituto Francés de Estudios Andinos.

Bauman, Zygmunt (2005). *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vehículos humanos*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económico.

Bauer, Arnold (2002). *Somos lo que compramos: historia de la cultura material en América Latina*. México D.F: Taurus.

Baudrillard, Jean y Nouvel (2000). *Los objetos singulares*. Arquitectura y filosofía. España: Editorial Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1990). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona

BHABA, Homi (1994) "The other question: difference, discrimination and the discourse of colonialism" En *The Location of Culture*. London; New York: Routledge

Belting, H. (2002). *Antropología de la Imagen*, Buenos Aires: Katz Editores

Behar, Ruth (2009). *Cuéntame algo, más que sea una mentira: historias de la comadre Esperanza*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica

Benjamín, Walter (2001). *“París, capital del siglo XIX”, poesía y capitalismo*, Barcelona: Taurus.

Benjamin, Walter (2010). *La Obra de Arte en la Época de su Reproductividad Técnica*. Quito: Rayuela Editores.

Benavides Solís, Jorge (1995). *La arquitectura del siglo XX en Quito*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador.

Bourdieu, Pierre (1991). *Language and Symbolic Power*. Cambridge, USA: Harvard University Press.

Bordwell, David (1996). “La actividad del observador”. En *La narración en el cine de ficción*, David Bordwell: 29-40. Barcelona, España: Editorial Paidós.

Butler, Judith (2009). *¿Quién le canta al estado-nación?: lenguaje, política, PERTENENCIA*. Buenos Aires: Paidós SAICF

Canet, Fernando y Prósper, Josep (2009) “Introducción a la narración”. En *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*, Fernando Canet y Josep Prósper: 17- 42. Madrid: Editorial SINTESIS.

Canet, Fernando y Prósper, Josep (2009) “Contenidos de la Historia: Sucesos y Existentes”. En *Narrativa Audiovisual. Estrategias y recursos*, Fernando Canet y Josep Prósper: 43-94. Madrid: Editorial SINTESIS.

Carrión, Fernando (2007). *Financiamiento de los centros históricos de América Latina y El Caribe*. Quito: FLACSO.

Carrión, Fernando (1986). “La política del municipio de Quito” en, *Revista Mexicana de Sociología*. México, Vol. 48, No.4 (Oct-Dec., 1988. Universidad Nacional Autónoma de México.

Castells, Manuel (1976). *La cuestión urbana*. México, México: Siglo XXI Editores.

Chaves, Norberto (2005). *El diseño invisible. Siete lecciones sobre la intervención culta en el hábitat humano*. Argentina: Paidós.

Correa, Rafael, (2009). *Ecuador: de Banana Republic a la No República*. Bogota: Nomos Impresores.

Colomer, L, González Marcén, P, Montón. S, Picazo.M (comp.) (1999). *Arqueología y teoría feminista. Estudio sobre mujeres y cultura material en arqueología*. Barcelona: Icaria Antrazyt.

Debord, Guy (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pretextos.

De Certeau, Michael (1996). *La invención de lo Cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.

Derrida, Jacques (1989). “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos

- Dubois, Philippe, (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca Editores.
- Duhau, Emilio y Giglia, Ángela (2008). *Las reglas del desorden: habitar la metropoli* México: Editorial Siglo XXI.
- Escobar, Arturo, 1994. “Bienvenidos a Cyberia: notas en la antropología de la cibercultura”. *Revista de estudios sociales*, No. 22 : 15-35.
- Guarini, Carmen (2010). “Baldosas contra el olvido: las prácticas de la memoria y su construcción audiovisual”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, N° 15.
- Grau Rebollo, Jordi (2008). “El audiovisual como cuaderno de campo”. En: *El medio audiovisual como herramienta de investigación social*, Adriana Vila Guevara (Coord.): 13-29. Barcelona: Editorial CIDOB.
- Goetschel, Ana María (1996). “El discurso sobre la delincuencia y la constitución del Estado Liberal (períodos garciano y liberal)”. *Revista Ecuatoriana de Historia No. 6*. Quito: Corporación Editorial Nacional.
- Goetschel, Ana María (1999). “Educación e imágenes de Mujer”. *Mujeres e Imaginarios, Quito en los inicios de la modernidad*. Quito: Abya Yala
- Habermas, Jurgen (1989). *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Taurus.
- Hall, Stuart (2003) 2003. “Introducción: Quién necesita identidad?” En S. Hall y P. du Gay (Eds.), *Cuestiones de Identidad Cultural*. Amorrortu editores: Buenos Aires.
- Harvey, David (1998). *La condición de la posmodernidad: investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Hine, Christine (2004). *Etnografía Virtual*, NY, USA: Editorial UOC.
- Kingman Garcés, Eduardo (2006). *La ciudad y los otros: Quito 1860-1940*. Quito: FLACSO-Universidad Rovira e Virgili.
- Kingman, Eduardo; Salman, Ton. (1999) Antigua Modernidad y Memoria del Presente, culturas urbanas e identidad. Foro. Flacso Ecuador.
- Kingman, Eduardo (1992) Kingman Garcés, Eduardo (1992). Quito, vida social y modificaciones urbana. En serie Quito, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia. Editorial Fraga, Quito-Ecuador.
- Kornblit, Ana Lía (2004). “Historias y relatos de vida: una herramienta clave de metodologías cualitativas”. En *Metodologías Cualitativas en Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- Kuhn, Annette (2007). “Photography and cultural memory: a methodological exploration”, en *Visual Studies* N° 22, Publisher Routledge, Lóndres.
- Lefebvre, Henri (1973). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Edicions 62.

Luna, Milton (1992). *Los mestizos, los artesanos y los vientos de la modernización en el Quito de inicios del siglo*. En serie Quito, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia. Quito: Editorial Fraga.

Mauss, Marcel (2009). *Ensayo sobre el Don. Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*. Madrid: Katz.

Mahuad, Jamil (2001). *Para la historia: el congelamiento de depósitos*. Quito: Patricio Vivanco y Juan Aguilar.

McDowell, Linda (1999). *Género, identidad y lugar*. Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de Valencia. Instituto de la Mujer.

MacDougall, David (2009) "Cinema Transcultural". *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, N° 9, Universidad de los Andes, Bogotá, julio-diciembre.

Micelli, Iván (1996) "*Experiencia etnográfica y lenguaje audiovisual: del informe escrito a la ficción etnográfica*". Tesis previa la obtención de la maestría en Antropología. Quito: FLACSO – Sede Ecuador.

Noboa Jiménez, Elena (2007), "San Blas origen y destino" en, *Revista Patrimonio de Quito. Fondo de Salvamento del Patrimonio Cultural de Quito*. Quito, Ecuador, Vol. 4.

Naranjo, Marcelo (1999) "Segregación espacial y espacio simbólico: un estudio de caso en Quito" en Salman, Ton y Kingman Eduardo (comps), *Antigua modernidad y memoria del presente: culturas urbanas e identidad*. Quito: FLACSO - Sede Ecuador.

Naranjo, Juan (2006). "Medir, Observar, Repensar: Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)". En *Fotografía, Antropología y Colonialismo (1845-2006)*. Barcelona: Ed. Gustavo Pili

O' Connor, Erin (2007). *Gender, Indian, Nation. The contradictions of Making Ecuador, 1830-1925*. Tucson: The University of Arizona Press.

Ortiz, Alfonso. Coord. (2004). *Guía de Arquitectura de Quito*. Junta de Andalucía: Municipio del Distrito Metropolitano de QUITO 2 V.

Ortiz Guitart, Anna (2007). "Hacia una ciudad no sexista. Algunas reflexiones a partir de la geografía humana feminista para la planeación del espacio urbano" en, *Revista Territorios* 16/17. Bogotá.

Orobitg Canal, Gemma (2008). "Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades. Fotografía, cine y texto en el contexto de la Historia de la Antropología" en Vila Guevara, Adriana (coord.), *Dinámicas interculturales 12. El medio audiovisual como herramienta de investigación*, Fundación CIDOB, Barcelona,

Poole, Deborah (2001), *Imágenes Equivalentes en: Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Sur Casa de Estudios del Socialismo.

Pino, Ines; Guayasamin, Patricio; Magia, Eugenia; Moreira, Rubén; Mosquera, Alexis; Orbea, Hernan. (2003). *Quito 30 años de arquitectura moderna (1950-1980)*. Quito.

Polo, Rafael (2009). Tesis para obtener el título de doctor en ciencias sociales. Crítica y modernidad. *Historia intelectual de la crítica en el Ecuador de los años setenta a la primera mitad de los ochenta*. Quito: FLACSO – Sede Ecuador.

Rio Caldeira, Teresa Pires do (2007). Ciudad de muros. Barcelona: Editorial Gedisa.

Salgado, Wilma (2000), “Recuperación a pesar de la dolarización y el ajuste?” en, *Ecuador Debate*. Quito. Número 50.

Scott, Joan W (2008) [1986]. *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sedeño, Ana María (2006). “Diferenciaciones teóricas e históricas entre cine etnográfico y cine documental y de ficción: lo visual como herramienta de reflexión antropológica”. En *Revista Historia y Comunicación Social*. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad: Universidad de Málaga.

Soasti, Guadalupe (1992). “Mercaderes y tratantes durante el siglo XVII”. En serie Quito, Enfoques y estudios históricos. Quito a través de la Historia. Editorial Fraga, Quito-Ecuador.

Soto Villagrán, Paula (2007). “Ciudad, ciudadanía y género. Problemas y paradojas” Paula en, *Revista Territorios* 16/17. Bogotá.

Fernando Vásquez (2002). “Imagen, comic y antropología”. En la *Revista Chilena de Antropología Visual*. No. 2 Santiago – Julio

Vega, Nestor (1980). *La economía ecuatoriana en la década de los años 70 y perspectivas futuras*. Quito: La Unión.

Vera Toscano, María Pía (2013). *Más vale pájaro en mano: CRISIS bancaria, ahorro y clases medias*. Quito: FLACSO-Sede ECUADOR.

Vitta, Maurizio (2003). *El sistema de las imágenes*. Estética de las representaciones cotidianas. Barcelona: Paídos. Arte y Educación

Wirth, Louis (2002). “Leer la ciudad: Ensayos de Antropología Urbana. El urbanismo como forma de vida”. En *Revista de Estudios Sociales*. No. 10.

Zirión, Antonio (2012). “Ética y documental etnográfico. La dimensión ética del documental etnográfico”. *Jornadas de Antropología Visual*. México

Entrevistas semi-estructuradas:

Diego Ponce: Arquitecto diseñador de La Licuadora – Mayo 2013.

Clímaco Bastidas: Arquitecto Historiador – Abril 2012.

Alfonzo Ortiz: Arquitecto Historiador – Octubre 2012.

Gonzalo Estupiñán: Arquitecto especialista en catastros – Septiembre 2013.

Rómulo Moya: Crítico de arquitectura - Mayo 2013

Sixto Duran Ballén: Alcalde de Quito (1970-1978) – Mayo 2013.

Ana María Armijos: Directora del Instituto de Patrimonio – Mayo 2013.

Galo Navarrete: Vecino del barrio de San Blas – Mayo 2012 y Mayo 2013

Eduardo Tobar: Vecino del barrio de San Blas – Mayo 2012 y Mayo 2013.

Stella Maldonado: Usuario del Mercado de San Blas en 1930 – Mayo 2012.

Francisco Estupiñán: Transeúnte y habitante de San Blas en 1970 – Mayo 2012.

Sofía Rojas: Ex empleada del Filanbanco – Julio 2012.

José Yúnez: Ex empleado del Filanbanco – Julio 2012.

Martha Núñez Pallares: Ex empleada del Filanbanco – Mayo 2013.

Silvia Larrea: Ex empleada del Filanbanco – Mayo 2013.

Amparo de Calderón: Ex empleada del Filanbanco – Mayo 2013.

Martha Vinuesa: Ex empleada del Filanbanco – Mayo 2013.

Lolita Benítez: Habitante de San Blas - Abril 2013.

Laura Vascones de Hidalgo: Habitante de San Blas - Abril 2013.

David Jara: Artista plástico - Abril 2012 – Septiembre 2013.

Alex Tapia: Artista urbano – Septiembre 2013.

Iván Cruz: ex propietario de galería de arte – Septiembre 2013.

Xavier Muller – Septiembre 2013.