

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría en Museología y Patrimonio Histórico

Propuesta curatorial “Anomia: devenir ciudadano desde el siglo XX”

José Miguel Jiménez Ramírez

Tutora: María Elena Bedoya Hidalgo

Quito, 2023



Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, José Jiménez, autor del trabajo titulado “Propuesta curatorial Anomia: devenir ciudadano desde el siglo XX”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Museología y patrimonio histórico en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

18 de julio de 2023

Firma: _____

Resumen

El tema que trata la exposición surge del término sociológico conocido como anomia. Para fines de análisis gráfico usaremos el discurso de Émile Durkheim¹ en *La división del trabajo en la sociedad* donde explica que la anomia surge del desbalance entre dos elementos en la vida: lo social y lo personal.² Este es el margen sobre el que la curaduría busca representaciones que sean antagónicas, donde se pueda plantear preguntas al visitante sobre las voces relatoras y los discursos que emanan.

Dentro de las dinámicas que perpetúan percepciones e identidades las artes gráficas, como la caricatura y la historieta, desarrollan una forma de representar su entorno que promueve un imaginario sobre la sociedad moderna. El objetivo de esta investigación es generar un estudio semiótico sobre la influencia de estas representaciones en la construcción del ciudadano ecuatoriano, que, influenciado por la modernidad, relata desde las imágenes cómo se consolida un espacio político de confrontación visual. El archivo, y el objeto de estudio, muestran a los cómics, sus autores y entornos como una forma idónea de entender la manera en que se construye la identidad social a lo largo del siglo XX.

Dentro de esta investigación la metodología será analítica, conectando la semiótica de las imágenes de archivo con su contexto de producción. Propongo entender estas representaciones de la ciudadanía desde el caso de Juan Pueblo y Don Evaristo, los cuales comparten similitudes desde sus formatos de producción en masa, para esto delimito un margen de acción de sus obras bajo el concepto de circuito cultural que Stuart Hall construye, para después analizar a ambos personajes representados a través de la figura literaria del cronotopo de Mijaíl Bajtín. Sus obras comparten contextos históricos y momentos de cambio en su imagen. La modernidad y la influencia en sus autores se presenta desde Luis Prado Ríos y su concepto centralidad urbana.

¹ Aunque Durkheim abre el diálogo sobre la anomia, el enfoque de Robert Merton en *Teoría social y estructura social* y *Anomie, anomia and social interaction: contexts of deviant behavior* serán los trabajos centrales para dirigir el diálogo. Hay otros autores que tratan el tema como Jean-Marie Guyau en *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* o Carlos Nino en *Un país al margen de la ley*. Nuestro enfoque pretende analizar la gráfica para entender cómo se configura la identidad social.

² Émile Durkheim, "La división del trabajo social" (México: Colofón S.A., 2007), 21.

Los análisis de Oscar Steimberg nos ayudarán a vincular los formatos de los medios masivos al fomento del progreso en las ciudades del Ecuador en el siglo XX. Los cuales terminan influenciando a estos personajes a transicionar a la televisión. Para Concluir se analiza cómo se produjo la propuesta curatorial a partir de los contenidos analizados para poder comprender el margen de este estudio, sus limitantes y posibles derivas conceptuales.

Palabras clave: caricatura, historieta, siglo XX, dibujo, cómic, Ecuador

A cada dibujante que con esmero y paciencia traza su horizonte.

Tabla de contenidos

Tabla de contenidos.....	9
Figuras y cuadros de los ejes temáticos del guion museológico.....	10
Introducción.....	13
Capítulo primero: prensa historieta y ciudad.....	16
1. Ciudades modernas en el Ecuador del siglo XX.....	17
2. Quito y Guayaquil desde sus dinámicas socioeconómicas.....	20
3. Centralidad urbana, núcleo de distribución de la ilustración.....	27
4. La representación de la ciudad latinoamericana del siglo XX: un estado del arte...	31
5. Estudios históricos del cómic y la caricatura.....	35
Capítulo segundo Caricatura e historieta: imágenes y voces de la ciudad.....	39
1. Historieta y representación de la ciudad.....	40
2. Los procesos de modernización de la ciudad desde la caricatura y la historieta....	44
3. La producción gráfica y su circulación en la ciudad.....	47
4. Los usos de la caricatura y la historieta en la modernidad ecuatoriana.....	51
5. Juan Pueblo en Guayaquil.....	59
6. Don Evaristo en Quito.....	62
Capítulo tercero Anomia: devenir ciudadano desde el siglo XX.....	67
1. Lugar de la exposición.....	67
2. Definición del tema y características conceptuales básicas del proyecto.....	67
3. Título de la exposición.....	69
4. Investigación.....	69
5. Propuesta Curatorial.....	70
6. Objetivos.....	71
7. Estructura temática.....	72
8. Propuesta educativa.....	73
9. Proyección museográfica.....	74

10. Guion museológico.....	76
Conclusiones.....	85
Bibliografía.....	87
Revistas y publicaciones seriadas.....	90

Figuras y cuadros de los ejes temáticos del guion museológico

Figura 1. Anónimo, “Nariz del diablo y los empleados de la G y Q”, Nariz del diablo, número 14, 1923.....	15
Figura 2. Anónimo, “Cuadro al natural”, Nariz del diablo, número 5, 1922.....	19
Figura 3. Anónimo, “Las garras del pulpo”, Cocoricó, número 1, 1932.....	26
Figura 4. Latorre, “Un ciudadano malo”, Caricatura, número 42, 1919.....	30
Figura 5. Enrique Terán, “La huelga de la tipográfica del pichincha”, Caricatura, sin número, 1919.....	34
Figura 6. Anónimo, “La minga del 1 de mayo”, Zumbambico, número 11, 1932.....	39
Figura 7. Jaime Salinas, “Castillos de Naipes”, Semana gráfica, sin número, 1931.....	40
Figura 8. Don Pepe, Artículo que relata abuso policial contra el dibujante de la revista, 1954.....	44
Figura 9. Revista Elé, El capitán escudo referente del uso pedagógico de la historieta, 2017.....	47
Figura 10. Latorre, “Un ciudadano malo”, Caricatura, número 42, 1919.....	51
Figura 11. Chivito, “Caricatura en la primera página”, La Escoba, número 48, 1949.....	55
Figura 12. El Universo, “La cena”, El Universo, 9 de junio de 1937.....	58
Figura 13. El Universo, 100 años de Juan Pueblo, 2018.....	59
Figura 14. Don Evaristo fomenta normas de convivencia en fiestas. El Comercio, sábado 27 de junio 1992.....	62

Figura 15. Diagrama curatorial Anomia.....	72
Figura 16. Daniel Chonillo y Lorena Peña, instalación para muestra Comic Sans, 2012...	73
Figura 17 Boceto de estilo para módulos bidimensionales.....	75
Figura 18. Croquis de espacio expositivo y educativo.....	75

Cuadros de los ejes temáticos del guion museológico

Modernidad como anomia.....	76
Orígenes Juan Pueblo.....	78
Orígenes Don Evaristo.....	81
Giro de ambos personajes.....	83

Introducción

La anomia, presentada por Durkheim, es la necesidad individual de encajar que llega a generar una desproporción entre la vida personal y las normas sociales. Cuando el individuo se retrae del espacio social, ya sea por causas ajenas o por su propia voluntad, surge la anomia como respuesta a la sobrecarga emocional, llevando al individuo a sentirse ajeno a su contexto, dejándolo propenso a situaciones o espacios de riesgo. Este desbalance es analizado por medio de las caricaturas e historietas de varios autores.

Las representaciones gráficas y artísticas se producen gracias a un inexorable vínculo entre artista y contexto. La visión de cada autor, sea parodia crítica o metáfora conceptual, se devela en los formatos, técnicas y trazos que eligen; así como en el uso coherente de analogías, referencias y temáticas. La influencia del entorno social en las diversas esferas que conviven dentro de la ciudad, se retrata en la creación de personajes ficticiales por medio de la historieta³ y la caricatura.⁴ Ambos formatos gráficos comparten espacios de difusión dentro de los medios impresos de Quito y Guayaquil durante el siglo XX.

Para contrastar los matices sociales de su momento histórico, mi objeto de estudio se centra en caricaturas e historietas de autores ecuatorianos comprendidos entre el periodo de 1918 a 2013. Entendiendo al archivo gráfico como un relato de las tensiones dentro de un espacio urbano Esta investigación fue posible por la revisión de distintos acervos: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Blog educativo Truculento y político, periódicos como *El comercio* y *El telégrafo*. La metodología que uso es analítica, al conectar la semiótica de las imágenes de archivo con su contexto de producción.

Analizo los formatos de producción desde el concepto de circuito cultural que Stuart Hall construye, proponiendo relacionar los medios de distribución y consumo a la vigencia cultural del modelo republicano como elemento de reorganización social. Luego, para

³ Dentro de esta investigación el término historieta es la traducción del término de origen anglosajón cómic, por lo tanto, ambos criterios serán presentados como similares.

⁴ La caricatura se define como un dibujo, usualmente de un personaje, de una sola viñeta con tendencia hacia la sátira o el humor, mientras que la historieta o cómic emplea la narración secuencial dentro de sus viñetas lo que le confiere un tiempo determinado para su historia.

comprender el perfil de los personajes representados, uso la figura literaria del cronotopo ideada por Mikhail Bakhtin, donde se explica el peso del entorno y su momento histórico en la construcción de un individuo o escenario en la narrativa. Estos contextos históricos y la vinculación de la imagen para promover la modernidad se presentan más claramente dialogando con Luis Prado Ríos y su concepto centralidad urbana que logra dimensionar el alcance de las artes gráficas fuera y dentro del espacio urbano. Luego, los análisis de Oscar Steimberg permiten el desarrollo de los formatos de los medios masivos como sinónimo del progreso en las ciudades del Ecuador en el siglo XX.

En el primer capítulo por medio de estas narrativas gráficas contrasto y analizo el discurso civilizatorio durante el desarrollo del siglo XX en el Ecuador. Cada dibujante citado en esta investigación perfila el papel del ciudadano en base a una serie de valores en constante pugna de sentidos durante su momento histórico, cuestionando su uso y vigencia. Planteo analizar las representaciones de la ciudadanía en Ecuador, desde diversas revistas y periódicos que permiten contrastar las percepciones sobre el cotidiano del siglo XX.

En el segundo capítulo hablo sobre Juan Pueblo y cómo surge dentro de la sección Kaleidoscopio del periódico El Telégrafo durante 1918⁵ y Don Evaristo Corral y Chancleta interpretado por Ernesto Albán en la obra Estampas de mi ciudad de García Muñoz,⁶ mismo que fue dibujado por Edgar Cevallos Rosales en 1988⁷. Ambos relatan el progreso y la segregación en la ciudad de Quito y Guayaquil. Estos personajes, difundidos por la prensa en una entrega periódica, afianzan su proximidad con el público y determinan una serie de valores que perduran hasta la actualidad.

La historieta es una analogía gráfica de su entorno que relata la cultura y la política, nexo al que refiere Stuart Hall abordando a la representación desde el circuito cultural en el que se desenvuelve⁸. Evaristo y Juan Pueblo son una representación del entorno social por medio de símbolos y figuras. Para comprender la relación simbólica entre los personajes y

⁵ El Universo, "Juan Pueblo, personaje ícono de Guayaquil, festeja sus 100 años con libro", en *El Universo* (Guayaquil, El universo, 2018), <https://bit.ly/3GSZJLu>.

⁶ Cindy Maribel Collantes Peñaherrera, "La caricaturade Don Evaristo (Ernesto Alban) en la estrategia comunicativa del DM de Quito en las administraciones municipales: Rodrigo Paz (1988-1992) y Augusto Barrera (2009- en gestión)". (Tesis de licenciatura) (Quito: Universidad Central del Ecuador, 2013), 20.

⁷ La Hora, "Don Evaristo, la caricatura que acompañó a Rodrigo Paz", en La Hora (Quito: La Hora, 2021), <https://bit.ly/3u4FiDC>.

⁸ Stuart Hall, "*Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*" (London: Sage publications Ltd., 1997), 1.

su entorno sociopolítico, analizo el desarrollo del discurso social que emiten Quito y Guayaquil, en dos épocas diferentes, como espacios donde converge la sociedad y sus recursos por medio de Luís Prado y su concepto de centralidad urbana que permite observar cómo la segregación social es un daño colateral del discurso de desarrollo y ciudadanía.

Podemos interpretar los cambios gráficos que sugieren alteraciones en el discurso de los personajes de Evaristo y Juan Pueblo. Su valor de uso cambia, adaptándose a su momento y formatos de publicación⁹. El enfoque semiótico analiza la memoria recreada desde el público durante el siglo XX y su vigencia sobre el imaginario actual. El tercer capítulo muestra el análisis gráfico y contextual sobre estos personajes que construye un planteamiento curatorial analizando la metamorfosis del concepto de ciudadanía hasta la actualidad.

Para referir a Juan Pueblo y Don Evaristo, se propone un diálogo sobre las posibles representaciones de la modernidad y la construcción de identidades sociales que se generan a su alrededor. Por ello, el espacio expositivo generado desde la investigación curatorial se enfoca en generar una observación activa sobre la gráfica. Es así que se propone una museología que genere espacios creativos para el público visitante donde se discuta por medio del dibujo la validez de la ciudadanía entendida desde el siglo XX. Además, se establecerán módulos educativos para generar nuevos parámetros gráficos que delineen estos personajes ficcionales desde la percepción de los visitantes.

⁹ Juan Carlos Mena Serrano, “Producción de arte secuencial en Ecuador desde 2003 a 2013: análisis de clubs de cómics”. (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014), <http://hdl.handle.net/10644/4239>.

Capítulo primero

Prensa, historieta y ciudad



Figura 1. Anónimo, “Nariz del diablo y los empleados de la G y Q”, *Nariz del diablo*, número 14, 1923.

La modernidad en las ciudades del Ecuador construyó representaciones sobre el progreso por medio de la ilustración. En este capítulo se explica cómo se configuró y se visibilizó ese proceso en el espacio de las publicaciones de principios del siglo XX. Analizaremos la vigencia de este modelo histórico que se construyó en Quito y Guayaquil en dos temporalidades distintas. En conjunto, intento comprender cómo los formatos de divulgación impresa hacen posible que, específicamente la caricatura y la historieta, se hayan usado como espacios de opinión política durante estos años.

Dentro de este capítulo, al hablar de ciudades modernas en el ámbito ecuatoriano queremos destacar la manera de representar estos valores y sus condiciones de producción dentro del espacio urbano como lo ilustra la figura 1, descubriendo el rol de los sindicatos dentro del proyecto de modernización del ferrocarril transandino. De esta forma, la renovación del discurso político lleva a considerar ciudadanos a sectores anteriormente segregados, por ejemplo, las comunidades indígenas o las mujeres que, durante este periodo de cambio entre finales del siglo XIX hacia inicios del siglo XX, son grupos que comienzan a ejercer mayor presencia en ámbitos de opinión pública y de producción económica.

1. Ciudades modernas en el Ecuador del siglo XX

En Quito y Guayaquil, la república y la modernidad modificaron hábitos y espacios de las comunidades mestizas e indígenas. Dentro de esta investigación este proceso de desarrollo justificó el manejo del espacio urbano y a sus habitantes, buscando la innovación económica y la preponderancia de la ciencia sobre la religión. La implementación de este modelo fue viable en ciudades percibidas como un espacio ordenado y contrario a los exteriores como el campo y la ruralidad.

Entender a Quito como un orden genera conflictos que son estudiados por Eduardo Kingman en *La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*. Este autor considera a la capital el motor de este discurso: “La ciudad como locus de la modernidad, en oposición a la rusticidad del mundo rural, es asumida como tal en las primeras décadas del siglo XX. [...] se fueron naturalizando en el imaginario y en el sentido común, hasta construirse en una certeza que no requería demostración.”¹⁰

Este proceso histórico está basado, sobre todo, en el modelo europeo, concebido como un sistema de regulación social que posibilitó el arreglo u ornato en la salubridad y la economía. Al replicar la modernidad occidental en la república ecuatoriana, las diferencias geográficas y sociales promovieron condiciones e intereses del estado que racionalizaron sus acciones buscando el progreso a costa de diversos sectores sociales. Durante el liberalismo se reafirmó relaciones de poder y represión basadas en la raza y el prestigio socioeconómico que se filtran hasta la actualidad:

“a finales del siglo XIX e inicios del XX, se constituyeron buena parte de la cultura política y de los imaginarios que condicionaron el funcionamiento de la vida social hasta los años sesenta del siglo pasado, y que su peso fue tan grande que, en muchos aspectos, esa “cultura común” continúa gravitando hasta el presente (como negación, pero también como espectro).¹¹

La modernidad que Ecuador buscó entonces fue un facsímil de los procesos de desarrollo de las ciudades europeas; sin embargo, los países andinos y sus sociedades tienen dinámicas que causan tensiones al querer replicarla, los pueblos indígenas tienen su propia

¹⁰ Eduardo Kingman Garcés, “*La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*”, 53.

¹¹ Kingman Garcés, 37.

organización social y la geografía del territorio dificulta mantener la organización de damero, por lo que los recursos deben redistribuirse. Kingman, en su ensayo *Los higienistas, el ornato de la ciudad y las clasificaciones sociales*, presenta como en Europa parte de la modernización consiste en la accesibilidad en la limpieza y el ornato, como elemento de control social, llega a los Andes: “El higienismo ha sido estudiado en Europa como un sistema disciplinario: con el desarrollo de la manufactura y en lo posterior con el de la industria fabril, la urbanización y la constitución de formas modernas de soberanía.”¹²

La tendencia de la modernidad replicada en Ecuador, logró matizar el ideal de progreso desde prácticas de convivencia y urbanización, las mismas que distribuyen cargos y trabajos en la figura 1, para desplazar o albergar habitantes según su clase socioeconómica o su color de piel, construyendo privilegios según su rango laboral. En los Andes, para Kingman, el ornato es un proceso de control social entendido como: “una tendencia o forma de percepción impulsada por las elites a partir de sus propias prácticas de exclusión y separación, que había pasado a dominar el ambiente social de la época.”¹³

La modernidad provocó un cambio de valores y relaciones de producción que organizaban la interacción de diversas comunidades dentro de los espacios sociales. En el estado ecuatoriano a finales del siglo XIX durante la Revolución Liberal se presionó para introducir un nuevo régimen económico y político en el país. Dentro de las ciudades el debate sobre la identidad y derechos de sus habitantes se volvió álgido entre los partidos liberales y conservadores, al punto del magnicidio de presidentes de ambos bandos: García Moreno (1875) y Eloy Alfaro (1912)).

En este periodo la presidencia osciló entre estos dos partidos con Jerónimo Carrión (1865/1869), Javier Espinosa (1868/1869), Antonio Borrero (1875/1876), Ignacio de Veintimilla (1876/1883), Placido Caamaño (1883/1888), Antonio Flores Jijón (1888/1892) y Luis Cordero Crespo (1892/1895). Esta transición, de corte liberal y moderna, fomenta una república donde sus habitantes se involucren, pero, preservando algunas estructuras coloniales, sobre el rol de la ciudadanía Kingman acota: “Se trataba de una situación aparentemente contradictoria en la que se reproducía el privilegio y, al mismo tiempo, se

¹² Eduardo Kingman Garcés, “Historia social y mentalidades: Los higienistas, el ornato de la ciudad y las clasificaciones sociales”, en *Íconos*, N.º 15 (Quito: Íconos, 2003), 105.

¹³ Kingman Garcés, 111.

promovía la participación.”¹⁴ La ciudad fue un espacio de debate que replicó ideas modernas que se alineaban con el ideal del progreso, pero mantuvo estructuras como las haciendas para la producción y comercio.

Aunque la opción liberal generó estructuras para facilitar el comercio, como el ferrocarril, las reformas sociales como el ornato, se aplicaron paulatinamente. La transición no sería de carácter inmediato, de hecho, podemos ver diversas etapas en el avance de la modernidad, las cuales tuvieron apoyo y opositores por parte de los habitantes. Dentro del caso ecuatoriano uso de referencia las ciudades de Quito y Guayaquil debido a su desarrollo económico que fomenta diversos campos de representación sobre lo moderno. Se analizará las diferentes etapas y su discurso de progreso, desde las representaciones gráficas, como Don Evaristo desde 1988 hacia el 2011, y Juan Pueblo en Guayaquil desde 1918 hasta 1992. Buscando que elementos perduran en nuestra sociedad actual.

Estas ciudades, al ser puerto principal y capital del Ecuador, muestran una evolución constante sobre los valores que identifican su espacio. A lo largo del siglo XX, su desarrollo económico hace posible contar con espacios de opinión pública, donde se configuran los elementos que representan a la ciudadanía. Considero que las diferencias entre ambos sitios se usan en las representaciones gráficas, como el peón en los andes y el jefe de estación de la figura 1.

Este desarrollo conlleva a solventar ciertas prácticas como la moda o el comercio por encima de otras como la diversidad y la lengua oral o escrita según el valor percibido por sus gobernantes. Estos usos sociales son referentes para la imagen que presentamos, las diferencias entre la estación de Guayaquil y Quito en la revista *Nariz del Diablo*, es posible por las vestimentas, oficios y contextos. Estas idealizaciones simbólicas se volvieron sinónimo de progreso o precariedad, llegando a diversos sectores de la ciudadanía.

¹⁴ Kingman Garcés, “*La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*”, 39.

2. Quito y Guayaquil desde sus dinámicas socioeconómicas

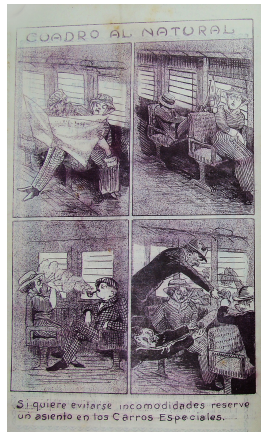


Figura 2. Anónimo, “Cuadro al natural”, *Nariz del diablo*, número 5, 1922.

Desde finales del siglo XIX hasta inicios del siglo XX, la revolución liberal se alineó con la conformación de la identidad nacional en Latinoamérica que se desarrolló en base a la exportación de productos agrícolas y materia prima. Motivo por el cual, Guayaquil, como puerto nacional, y Quito, como capital ecuatoriana, fueron las primeras en construir los cambios de la modernidad en el estado ecuatoriano.

En la figura 2 podemos entender cómo se organizaron los privilegios según la clase económica dentro del proyecto del ferrocarril transandino, manteniendo afuera a los comerciantes informales, adentro a la clase media y a la clase alta en un vagón exclusivo que es idealizado, pero no representado. El tren busca conectar el comercio y ser un hito del desarrollo. El comercio de los agroexportadores, en especial los conocidos como *Los Gran Cacao*, durante el periodo del boom cacaotero en 1890, se sostiene al precarizar a sus trabajadores para mantener la producción.

La tensión social y las diferencias de clases se acumulan con escándalos como la venta de la bandera en 1894, llegando a la posterior Revolución Liberal que, promoviendo un ideal de progreso laico, se antepone a los valores religiosos fuertemente vinculados al estado durante el anterior periodo colonial, reformando la constitución conocida como *La Carta Negra* (1869). Además del laicismo, el periodo liberal desvincula la iglesia y el estado reorganizando los parámetros de comercio, moralidad y progreso.

Según Enrique Ayala Mora: “Esta fue una etapa de consolidación del Estado [...] y de inicio de la vigencia de un *proyecto nacional mestizo*. Ello supuso, por una parte, un

programa orientado a la integración económica de las regiones naturales mediante obras como el ferrocarril Guayaquil-Quito.”¹⁵

Mientras Ecuador deja atrás su periodo colonial, se fomentó el desarrollo de espacios comerciales y arquitecturas que configuraron la identidad nacional. Lo cual generó migración para cubrir las plazas laborales necesarias para consolidar estos espacios ciudadanos. La modernidad no solo pretendía embellecer la ciudad, sino que era una respuesta a crisis sanitarias como tuberculosis en 1895 o la gripe española en 1918. Con el fin de tener una mejor calidad de vida se promovieron proyectos de desarrollo urbano y servicios básicos como el agua potable y la luz eléctrica que resultaron clave para disminuir la tasa de mortalidad. El higienismo que hacía frente a las crisis epidémicas fue fomentado de forma conjunta al ornato de las ciudades. La accesibilidad a estos servicios genera las condiciones para un sector social productivo de consumo y trabajo que más adelante se convertirá en la clase media.

Una importante diferencia, según Mora es que: “Mientras en Quito estas últimas se realizan bajo la tutela y la iniciativa gubernamental, en Guayaquil se deben principalmente a la "filantropía privada". Ahora bien, en torno a este tipo de prácticas económicas diferenciadas se constituyen identidades regionales distintas.”¹⁶ Estas identidades se reafirmaron mediante debates regionalistas por la competencia hacia el progreso. La escala demográfica de estas dos ciudades es posible debido al comercio de productos para mercados exteriores y su intercambio entre productos de la sierra y la costa.

Esta estrecha relación productiva interprovincial, se observa dentro de la figura 2, con los diversos productos de consumo en cada viñeta: periódicos, tabaco y alimentos que son distribuidos en cada estación, estos intercambios molestan y se contraponen a la calma de los vagones especiales. Fernando Velasco Abad en *Ecuador: subdesarrollo y dependencia* estudia con detenimiento como en Guayas durante el segundo boom cacaotero y en Quito por la transición republicana del trabajo de hacienda hacia un nuevo modelo de mercado se generó un vínculo entre la economía de la sierra y la costa:

La producción se realiza para el mercado y no para el consumo interno de las unidades productivas, dándose esta situación en la Sierra y en la Costa. Incluso, en el momento en

¹⁵ Enrique Ayala Mora, “Resumen de historia del Ecuador”, 3.a ed. (Quito: Corporación Editora Nacional, 2008), 32.

¹⁶ Eduardo Kingman Garcés, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, en *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, N° 12 (Quito: Corporación Editora Nacional, 1998): 89.

que se inicia la revolución liberal, tanto el sistema productivo de la Sierra como el de la Costa habían llegado, con diferentes matices, a un similar grado de desarrollo histórico.¹⁷

En Guayaquil el cambio del espacio urbano responde a intereses de distribución social y parámetros nuevos para el uso del suelo que, buscando acoplarse a este nuevo modelo, disponen reglas y normativas para el buen uso de la ciudad vinculando la moral de los habitantes a la práctica de dichos mandatos. Ángel Emilio Hidalgo en *Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*, presenta a los espacios sociales de Guayaquil que se vinculan a lo moderno:

Nos hallamos frente a una élite local cuyas decisiones oscilan entre el pragmatismo utilitarista y el romanticismo utópico, por lo cual, la “nueva ciudad” es un artefacto y experimento único, en la medida en que hay un sector oligárquico que impone su voluntad, con los correspondientes mecanismos de control social municipal que delinear proyectos higienistas, interviniendo en la vida cotidiana y estipulando marcos de acción tendientes a domesticar al sujeto y habitante de la ciudad.¹⁸

La modernidad de Guayaquil permitió ejecutar pautas que desmantelaron la informalidad comercial y el ocio para organizar un nuevo orden dentro de sus dinámicas para habitar la ciudad. Buscando la readecuación de los usos del espacio en la ciudad establecen vías para el tránsito y espacios de contemplación, aislando los sitios de comercio y trabajo del espacio doméstico, moldeando al ciudadano hacia el ideal de habitar la ciudad para desplazarse en su rutina construyendo convivencia.

Aunque Quito y Guayaquil se desarrollan, el cambio de relaciones productivas se daría de manera progresiva y paulatina durante el siglo XX, hasta que llegue la ingeniería que genere industrias para importar maquinarias, este progreso se mantuvo por medio del comercio de terratenientes y hacendados, por ejemplo, las que distribuían productos textiles por medio de los obreros o relaciones como las mitas o el huasipungo. De esta manera, Quito mantuvo privilegios coloniales, este balance es presentado por Kingman: “El tránsito de la ciudad señorial a la de la primera modernidad fue resultado del incremento del capital comercial y de las rentas provenientes del sistema de hacienda antes que de la introducción de relaciones sociales modernas.”¹⁹

¹⁷ Fernando Velasco Abad, “Ecuador: subdesarrollo y dependencia”, (Quito, El Conejo, 1981), 146.

¹⁸ Ángel Emilio Hidalgo, “Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)”, 17.

¹⁹ Eduardo Kingman Garcés, “La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía”,

Colateralmente al liberalismo, la diagramación de espacios sociales dentro de estas dos ciudades, tales como calles y plazas, representaron el imaginario de la identidad nacional con el emplazamiento de nombres de personajes conocidos para sus calles y representaciones de figuras históricas que generaron espacios de circulación social donde se expresó la memoria sobre la conformación del estado ecuatoriano, llevando a la ciudadanía a rememorar su pasado como el desarrollo hacia la república.

Estos espacios también delimitaron usos sociales que se vinculaban a instituciones de gestión pública, así como a sectores de la población que desplazaron a la periferia de la ciudad a los habitantes con menores posibilidades económicas, como lo señala Fernando Carrión explicando el ordenamiento de lo que actualmente se conoce como centro histórico en Quito:

La forma de organización radial concéntrica proviene de mecanismos particulares adoptados por la segregación residencial -como aspecto dominante de la segregación urbana- a partir de una apropiación-ocupación del suelo urbano de carácter colonial, de despojo-reparto, que sigue los lineamientos de la jerarquía social, la segregación étnico-cultural y las características institucionales de la Iglesia.²⁰

En Guayaquil se conformó un espacio social para la élite moderna, que también hacía uso de los espacios de opinión pública de la modernidad.²¹ Los modernistas literarios usaron estos espacios para poder difundir, por medio de declamación, un vínculo entre el civismo y el progreso de la ciudad. Espacios como el ateneo, los centros literarios y las revistas de literatura²² presentaban un rol de divulgación sobre gustos y afinidades literarias, anteponiéndose a las tertulias privadas para habitar el espacio público con fines de instrucción y opinión en horas de ocio: “Estos espacios eran frecuentados por intelectuales y literatos que destinaban un tiempo fuera de sus obligaciones laborales y familiares para reunirse y planificar actividades relacionadas con el mundo del intelecto.”²³ Uno de los más frecuentados sería el ateneo *José Joaquín de Olmedo* (1903) que también tendría su publicación *Revista Olmedo* (1903-1906).

²⁰ Fernando Carrión, “*Quito Crisis Política Urbana*”, 31.

²¹ Ángel Emilio Hidalgo, “*Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*”, (Quito, Corporación Editora Nacional, 2014), 36.

²² Hidalgo, “*Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil*” (1895-1920) 26.

²³ *Ibid.*

Esta nueva identidad en Guayaquil fue ampliamente difundida desde los espacios públicos y gracias a los grupos literarios que hicieron uso de las revistas y periódicos para sus publicaciones: “En el proceso de constitución de nuevas sensibilidades culturales que trajo consigo la modernidad, sostengo que la prensa jugó un papel decisivo en crear condiciones de posibilidad para la existencia de un campo literario autónomo, porque viabilizó la presencia de redes y espacios que acrecentaron la opinión pública.”²⁴ buscando instruir a la ciudadanía sobre los progresos conseguidos gracias a la modernidad.

La dimensión social del espacio urbano se configuró a partir de los valores republicanos y modernos que identificaban la urbanidad. Ernesto Capello en *Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del siglo XX* determina la importancia del momento histórico en base al concepto *cronotopo* de Mijaíl Bajtín el cual considera el tiempo y espacio posibles para representar visualmente una identidad social dentro de la ciudad.

Por medio del imaginario moderno podemos observar cuál fue el espacio urbano que ocupó la tradición, entendida desde Capello, como un lapso entre el mundo real y el representado que va construyendo la manera en que la sociedad imagina y percibe los valores de la ciudad y el estado, aprobando emblemas nacionales, como la bandera y el escudo, que en su cambio constante se concretan en octubre de 1900. La evolución socioeconómica moderna de la ciudad de Quito es replicada desde “ciudades cuyas transformaciones físicas oscurecieron un disyuntivo cultural de carácter clasista.”²⁵ entablando una relación de poder y clase social para habitar ciertas zonas de la ciudad.

Capello enuncia la delimitación del espacio urbano según la condición social de quien la habita, generando interpretaciones gráficas sobre la forma en la que conviven las personas dentro de espacios sociales modernos, como el ferrocarril de la figura 2, donde la incomodidad, las molestias y el poco espacio personal, demuestran la percepción de la clase media. Estas representaciones ocuparon la vida cotidiana y fueron una manera para los ciudadanos de consumir el espíritu moderno. Socializado como sinónimo de cambio y progreso en su vida.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ernesto Capello, “Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX”, en *Historia social urbana. espacios y flujos* (Quito, FLACSO, s. f.), 125.

En Guayaquil el civismo se promueve desde los ateneos empleando la oratoria y la declamación poética como una herramienta para la educación: “No extraña, pues, que el ideal de formación literaria se enfoque desde el cultivo de la retórica y la elocuencia, como un instrumento práctico y necesario para quien interviene en la república de las letras [...] le permite al hombre “civilizado” escapar de la ordinariez, a partir del cultivo de las “bellas letras”.²⁶ Haciendo uso del espacio público vincula al ciudadano a la modernidad, permitiéndole expresarse dentro de un canon vinculado a la belleza estética y el progreso.

En la primera mitad del siglo XX los imaginarios sobre la ciudad y sus conflictos fueron representados desde las artes visuales como la fotografía. En 1910 Juan B. Ceriola presentó su álbum *Guayaquil a la vista* con el fin de hablar del progreso de la ciudad,²⁷ José Domingo Laso también lanzó una publicación titulada *Quito a la vista* de 1911 donde los negativos fueron intervenidos para excluir a las comunidades indígenas en sus registros de la ciudad moderna. De igual manera el cine se volvió un hábito del ciudadano moderno en Ecuador, Christian León en *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América* nos relata cómo a inicios del siglo XX las salas de cine fueron parte del discurso de un estilo de vida moderna:

Jorge Cordobés, empresario y accionista del Banco del Pichincha, funda la Compañía de Cines de Quito. Esta compañía inaugura su actividad en 1914 con cuatro salas: Variedades, Popular, Puerta del Sol y Royal-Edén. De igual manera, nuevas salas de cine se abren en Guayaquil hasta alcanzar un total de veinte. Entre las más importantes destacan: Edén, Olmedo, Parisiana e Ideal.²⁸

De igual forma dentro de la literatura ecuatoriana, la ciudad y la modernidad fueron representadas en obras como: *Pacho Villamar* (1900) de Roberto Andrade, *A la Costa* (1904) de Luis A. Martínez, *Para matar un gusano* (1913) de José Rafael Bustamante, *En las calles* (1935) y *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, *Débora* (1927) de Pablo Palacio, *Camarada* (1933), *Trabajadores* (1935) y *Noviembre* (1939) de Humberto Salvador.²⁹ En estas obras literarias se percibe una tensión sobre los regímenes de poder y la migración hacia estos espacios urbanos, además de la intención de cada autor de divulgar una realidad social de implicaciones a nivel nacional.

²⁶ Emilio Hidalgo, “Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil” (1895-1920), 31.

²⁷ MAAC, “Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética”, (Guayaquil, MAAC, 2004), 29.

²⁸ Christian León, “I. Orígenes del cine ecuatoriano.”, en Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América (España, Portugal, América, Fundación Autor, 2011).

²⁹ *Ibid.*, 134.

Estas dinámicas retratadas en las artes visuales y literarias las contrastaremos desde el análisis realizado por Eduardo Kingman en *Historia, Arquitectura y Ciudad* y por Luis Prado con la centralidad urbana, con el fin de entender como la dimensión social que organiza el estado ecuatoriano se mantiene, a través del tiempo, sobre representaciones que solventan el imaginario ciudad/estado. Kingman analiza la historia de la arquitectura vinculada al desarrollo urbano de la ciudad para observar la permanencia de valores que contribuyen a la representación del estado: “el proceso referido a las estructuras de ritmo lento, de carácter profundo (dimensión de lo transhistórico) involucra los niveles del espacio, la geografía y la cultura y de las formas en que ellas inciden propiciando la pervivencia de estructuras sociales, religiosas, de mentalidades, de prácticas socio-culturales.”³⁰

La ciudad construye un imaginario social gracias a sus representaciones y tendencias culturales, centralizando su poder al construir la identidad del ciudadano, que se vincula con un pasado común de dimensión nacional. Quito y Guayaquil mantienen el discurso moderno en el estilo de sus edificios, sobre el modelo de sus plazas y en la permanencia de sus tradiciones. Ambos lugares se tornan un eje administrativo al albergar ministerios, bancos y servicios, estos elementos ocupan el centro de la ciudad, modificando su plusvalía.

El imaginario urbano moderno se configura alrededor de un espacio que posteriormente Luis Prado en 2001 analiza: “La centralidad urbana se mantiene en las áreas centrales históricas que son el centro de poder de la ciudad, en sus diversas categorías, manteniendo su poder político, administrativo, de gestión, financiero, de intercambio y es articulador de los puntos fuertes del aparato del Estado”³¹ Esta configuración administra los recursos para su exportación o consumo y delimitan espacios para el desarrollo urbano y sus costumbres.

Para Prado la centralidad urbana opera sin reflexionar sobre las funciones del espacio social. Al centralizar los servicios la ciudad tiende a marginar la participación de sus habitantes. Mientras Kingman muestra los diversos niveles para pensar en la configuración urbana, Prado señala como la ciudad monopoliza recursos y servicios. El

³⁰ Kingman Garcés, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, 81.

³¹ Luis Prado Ríos, “La centralidad urbana”, en *La ciudad construida urbanismo en América Latina* (Quito: FLACSO, 2001), 290.

espacio urbano de Quito y Guayaquil representa el imaginario de progreso que se construye en la época republicana dentro del Ecuador al concentrar su poder ejecutivo y marginar costumbres que no le identifican. La diversidad social y cultural necesaria para sostener el modelo moderno no es contemplada por este modelo, homologando criterios y promoviendo parámetros donde no calzan todos los individuos.

3. Centralidad urbana, núcleo de distribución de la ilustración



Figura 3. Anónimo, “Las garras del pulpo”, *Cocoricó*, número 1, 1932.

La figura 3 funciona dentro de un ámbito político específico, la guerra de los cuatro días, Juan Pueblo observa una parodia cinematográfica que hace alusión a las intenciones conservadoras de Bonifaz, los personajes representan un sector definido gracias a su sombrero: Bonifaz y su mitra la manipulación religiosa, la dama y su gorro frigio son una clara influencia europea para representar la libertad y la nación, mientras que Juan Pueblo y su sombrero trizado es la gente que vive en pobreza.

La centralidad urbana, y la urbanidad en general, se desarrolló segregando a una parte de sus habitantes, pero accede a los productos que exporta gracias a la migración de comunidades que fomentan el comercio dentro de Quito y Guayaquil. Esta relación de dependencia entre campo y ciudad se sigue usando durante el modelo socializado en el periodo republicano, ideal que se replica de las ciudades europeas, pero que no se acopla a

la realidad de los andes. “La ciudad ha sido percibida en los Andes como sinónimo de modernidad, en oposición al campo, concebido como espacio de atraso y de barbarie”³²

El centralismo³³ Es un debate que la revista cuencana *La Escoba* expone a lo largo de sus publicaciones, ya que este problema segregó prácticas culturales y condicionó el progreso de la modernidad focalizándose en las ciudades como Quito y Guayaquil, posponiendo obras públicas para Cuenca y otras ciudades. Absorbiendo recursos y ocasionando migraciones, el espacio urbano delimita lenguajes y referentes ajenos para relatarse, la parodia de la figura 3 demuestra que aun en la pobreza, Juan Pueblo conoce sobre el cine, la política y deja en ridículo las acciones del gobierno comparándolas a un teatro.

Frente a este nexo que facilita la ciudad moderna gracias al campo como espacio de producción, centralizando recursos Kingman menciona que: “Todo proceso urbano constituye un proceso excluyente no solo por el tipo de desequilibrios que genera su desarrollo urbanístico (segregación en los espacios, diferenciación en los servicios) sino por las formas de discriminación social y cultural que reproduce constantemente a su interior”³⁴

Por ello Juan en la figura 3 mira la escena teatral desde afuera del cine, lamentándose por la función. Teniendo en cuenta las dinámicas de mestizaje que desde la revolución liberal se defendieron, las ciudades discuten sobre el acceso a sus condiciones sociales y la manera en que se distribuyen sus recursos. El imaginario de modernidad es circulado hacia la periferia haciendo uso de la ilustración, corroborando el papel de la ciudad como eje de progreso, difundiendo un imaginario sobre el ornato y la salubridad frente a las enfermedades, promoviendo la organización para el uso de los espacios comunes y preservando la tradición para el pasado colonial atesorado en el centro histórico de Quito y Guayaquil.

Las áreas para la vivienda se establecen según la condición socioeconómica: “Se trataba de cambios dirigidos no sólo a generar modificaciones urbanísticas y arquitectónicas, sino a la diferenciación social de los espacios, así como a introducir “límites imaginados” entre la ciudad y el campo.”³⁵ Mientras el casco urbano va creciendo,

³² Kingman Garcés, “*La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*”, 45.

³³ Tema que presentamos, pero no desarrollamos pues requiere su propia investigación.

³⁴ Kingman Garcés, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, 88.

³⁵ Kingman Garcés, “*La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*”,

su periferia vuelve a ser replanteada para alejar comunidades y prácticas que no se entienden como modernas, redibujando el margen para desarrollar el progreso y difundiendo ilustraciones para describir el anhelo de progreso para otros espacios sociales.

La centralidad urbana, dentro de esta investigación, es un modelo que se replica en la construcción de ciudadanía de diversos espacios en el Ecuador gracias a su distribución e ilustración: “producto de procesos históricos y de diversas posturas ideológicas frente a los mismos”³⁶ Aunque esta sea el núcleo administrativo de la urbanidad, los valores que identifican a la nación se configuran dentro de todo el espacio urbano, los valores y las costumbres de su entorno son representados y circulados por medio de la ilustración: “La nación es en gran medida imaginada y ha sido diseñada principalmente para la ciudad”³⁷

De esta manera, el imaginario entre progreso y estado es construido e ilustrado al habitar el cotidiano, ya que el espacio rutinario permite la vinculación de la tradición como una herencia y el progreso como valor social. Para Kingman las ciudades surgen de “recopilaciones de leyendas y tradiciones, crónicas, estudios genealógicos aplicados a la ciudad y a los personajes típicos [...], dirigidos a generar tradición e identidad, a construir mitos o imaginarios como los de la ‘quiteñidad’ y la ‘guayaquileñidad’”.³⁸ La construcción de esta identidad urbana y sus representaciones serán discutidas de manera más amplia durante el capítulo II de esta disertación.

En Quito y Guayaquil la transición de valores tradicionales a modernos se logró usando como plataforma a la cultura y las prácticas socioculturales.³⁹ Estas determinaron los hábitos sociales dentro de los espacios públicos y delimitaron el uso del suelo de diversos espacios de la ciudad dentro de los cánones representados gráficamente en la modernidad, de igual manera se dibujaría desde la sátira a la presión liberal que pugnó por el laicismo desvinculando los valores morales de la iglesia de las prácticas sociales del estado ecuatoriano, estas caricaturas políticas, como la figura 3, fomentan una impresión sobre lo caduco, y la rutina dentro de las ciudades, es habitual ir al cine como también lo es la pugna por el poder entre la iglesia y el estado.

³⁶ Ibid., 87.

³⁷ Ibid., 91.

³⁸ Ibid., 81.

³⁹ Ibid.

Los usos sociales y comerciales del espacio urbano generaron el imaginario de la identidad nacional, trazando márgenes entre lo propio y la otredad: “Un juego de valores orientados a definir determinados sentidos de vida: no solo el conflicto histórico entre tradición y modernidad.”⁴⁰ El desarrollo del Estado ecuatoriano por medio de la representación gráfica, fue la manera óptima para difundir el imaginario urbano moderno, gracias a las tecnologías de impresión en serie de su momento histórico, un discurso político que antes se expresaba oralmente, al socializarse impreso en un panfleto tenía un alcance a nivel nacional.

Para entender el modelo republicano como la práctica de la ciudadanía, que otorga más ámbitos para el desarrollo y acción de sus habitantes, hay que observar cómo logra su margen de difusión intercontinental como un modelo de progreso que reproduce parámetros de desigualdad como un efecto colateral de su implementación. La modernidad y la república buscan cambiar las relaciones de producción al solventar el imaginario moderno, bajo esta afirmación podemos entender que los cambios de formatos de producción y circulación tiene una incidencia directa sobre el desarrollo urbano y sus representaciones.

Dentro de la tensión entre el ideal de progreso y la segregación social que se difunde gráficamente con la implementación de diversas técnicas de impresión en el Siglo XX como el offset, la xilografía, la litografía y serigrafía, se generaron nuevos alcances de difusión para la prensa ecuatoriana que es la encargada de dialogar los hechos y conflictos sociales. Volviendo a Capello, vemos como el margen de difusión nacional construyó el imaginario del estado ecuatoriano: “Los cronotopos establecidos durante esta época republicana, marcaron tanto la forma física y social de la ciudad como el imaginario cultural”⁴¹ De esta manera podemos entender la importancia y vigencia de las representaciones gráficas para difundir la modernidad ecuatoriana.

La construcción de tendencias modernas propone también un rol más activo para sus habitantes, el arte gráfico se tensionó entre representar la modernidad adecuada y criticar la accesibilidad que tenía la gente, sobre la distribución de la sociedad, Kingman acota: “En ello juegan su rol fundamental los mass media, pero también la escuela, los carreteros y los planes de ordenamiento territorial y urbano”⁴² Los espacios ciudadanos que

⁴⁰ *Ibid.*, 87.

⁴¹ Capello, “Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX”, 128.

⁴² Kingman Garcés, “Historia, Arquitectura y Ciudad”, 92.

buscan progreso, también monopolizaron los recursos, esto llega a producir otro efecto colateral: las narrativas gráficas que comprenden una escala de difusión nacional las cuales llevan a la caricatura y la historieta a dialogar el momento político de sus lectores y lectoras, tal y como lo hizo la literatura.

4. La representación de la ciudad latinoamericana del siglo XX: un estado del arte

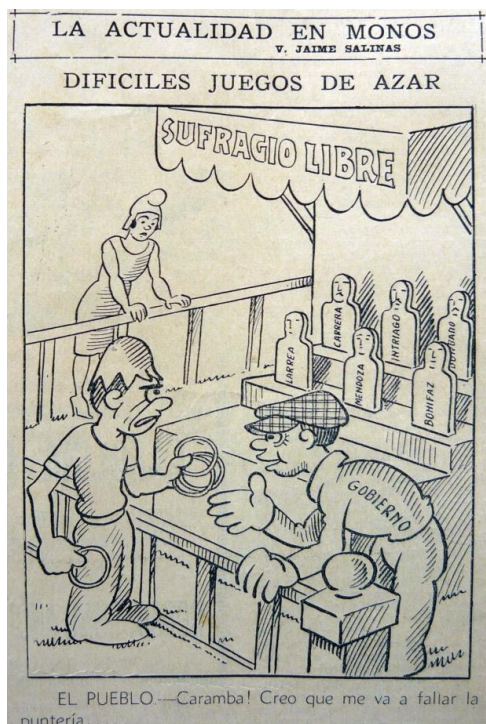


Figura 4. Virgilio Jaime Salinas, “Difíciles juegos de azar”, *La actualidad en monos*, sin número, 1931.

La ciudad fue el ámbito para la modernidad y las artes gráficas como en la figura 4, responden la discusión en un tono satírico sobre la política nacional, se observa cómo la Patria representada como una mujer con gorro frigio observa al gobierno, con una boina refiriendo al azar y apuestas deshonestas, intenta apropiarse de los aros (votos) con los cuales va a seleccionar al próximo gobierno. La pregunta gira en torno al libre albedrío que tiene el personaje para dicha elección, que luego termina en la guerra de los cuatro días, donde se descalifica a Bonifaz cuestionando su capacidad. Para dialogar sobre las representaciones que se hacen sobre el rol del ciudadano, esta caricatura nos muestra

incertidumbre de la patria reflejada en la mujer y su gesto, malversación desde el gobierno y la indecisión sobre los votantes.

En este trabajo hablaremos de dos formatos específicos: la caricatura y la historieta.⁴³ Es importante hablar de ambos para visibilizar los objetos, discursos y formas que representan gráficamente a la sociedad moderna. El rol que exige la modernidad a los habitantes será el debate de la historieta y la caricatura frente a la ciudad, su política, la diferencia social y sus tensiones.

Para evidenciar cómo los personajes, diálogos y espacios representan acciones en torno al progreso moderno analizaré brevemente la influencia del cómic norteamericano sobre su público al representar a Latinoamérica y cómo esto afectó el consumo y desarrollo de sus historietas, para ello contrastaremos este contenido presentando a personajes claves en la historieta argentina. Luego podremos comparar las caricaturas e historietas en el Ecuador de la primera mitad del siglo XX, que se plantea desde el desarrollo de ciudades como Quito y Guayaquil. El contexto urbano de ambas se discute por medio de personajes de la historieta y caricatura nacional que discutiremos posteriormente en el siguiente capítulo.

En la historieta y la caricatura latinas fomentan una mirada crítica a las influencias que desarrollan el discurso sobre la ciudad, graficando el imaginario moderno como razón y excusa para distorsionar el cotidiano. Mientras que el cómic norteamericano representa a esta región desde una percepción ajena.⁴⁴ Esto genera una diferencia en cómo se percibe y retrata el contexto. José Joaquín Rodríguez en *La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)* señala el desbalance entre forma y contenido de los autores gráficos norteamericanos: “ofrecían a los lectores un reflejo de la realidad simplista y distorsionado, haciéndoles pensar que las necesidades, expectativas y realidades estadounidenses, y más concretamente de los

⁴³ La caricatura se caracteriza por presentar retratos cómicos sobre personajes del cotidiano, mientras que la historieta narra secuencias y acciones con la ayuda de viñetas y bocadillos de texto.

⁴⁴ Esto va generando lecturas que afianzan el discurso de países en vías de desarrollo, donde Latinoamérica debe ser asistida o intervenida para llegar al ideal moderno de progreso. Manteniendo, así, una finalidad extractivista al representarse como héroes en sus guiones. Durante la segunda guerra mundial el presidente norteamericano Franklin Roosevelt lleva a cabo la Política de buena vecindad (1933). Entonces se graficaron estereotipos sobre el sur del continente, personajes como José Carioca (1942) dibujado por José Carlos de Brito y Panchito Pistoles (1943) dibujado por Paul Murray. Estos personajes representan la mirada norteamericana sobre Latinoamérica, sus dibujantes presentan elementos gráficos que refieren a sociedades que desconocen, para su posterior aprobación por sus productoras.

estadounidenses con raíces europeas, eran las mismas que las de todos los demás países del continente.”⁴⁵ Sus gráficas buscan figurar y difundirse para llegar a más personas con su discurso, donde ellos son héroes de sus historias.

Los recursos gráficos para construir la historieta (diálogo, viñetas e imagen) presentan la percepción del entorno hacia su público, sin embargo, la investigación necesaria para construir el guión se ve obstruida por el flujo de entregas, por ello los dibujantes generan un estilo más simple sin reparar en falsos históricos, este conflicto entre calidad y velocidad hace que los comics norteamericanos tengan una lectura errónea sobre Latinoamérica, la divulgación de sus obras marcan a toda una generación de su público, que luego justifica la intervención política presentada como ideal de progreso social.

Mientras esto sucede, los autores regionales concentran su producción en discutir el panorama social y político de su propio contexto. Desde 1912 hasta mediados del siglo XX, en la revista Argentina *Caras y Caretas* se relató los acontecimientos políticos del país desde el lápiz de autores nacionales,⁴⁶ También surgen personajes como Sarrasqueta dibujado por Manuel Redondo (1913) o Patoruzú (1928) por Dante Quintero. Mientras las historias en Patoruzú muestran una lucha social por el territorio, los personajes Carioca o Pistoles son el reflejo de las relaciones sociales anheladas y el desconocimiento de Latinoamérica.⁴⁷

Fuera de su contexto, para lectores norteamericanos, Latinoamérica es interpretada desde las artes gráficas en espacios de prensa, construida bajo referentes mediatizados que los historietistas exponen para sus lectores en Norteamérica. Cada dibujante concentra sus esfuerzos en resaltar su personaje principal y su pertenencia a un contexto y por ello tiende a sintetizar gráficamente las diversas culturas ajenas a su entorno: los gobiernos son parodiados, la extracción de materia prima abunda, y se estereotipan personajes latinos.⁴⁸ Estas historietas fueron traducidas a mediados del siglo XX por la editorial mexicana

⁴⁵ José Rodríguez, “La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)” en *Pacarina del Sur*, N° 15. (Perú, Asociación cultural latinoamericana Pacarina del Sur, 2015), <https://bit.ly/3PnKagO>.

⁴⁶ Escuela Panamericana de Arte, “*Técnica de la Historieta*” (Buenos Aires, EPA, 1966) 137.

⁴⁷ *Ibid.*, 157.

⁴⁸ Rodríguez, “La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)”

Novaro que canaliza la distribución masiva de cómics norteamericanos a países de Latinoamérica.⁴⁹

Aunque Novaro traduce a Superman en Action Comics #2 de julio 1938 es el héroe que salva al pueblo de San Monte, estos personajes representan el ideal norteamericano, Latinoamérica discute su contexto político con obras como *El Eternauta* (1957-1959) escrito por Héctor Germán Oesterheld y dibujado por Francisco Solano López. Mientras que en 1961 Ecuador relata el cotidiano con Don Canuto dibujado por Nelson Jácome.⁵⁰

Dentro de la investigación ecuatoriana de la caricatura y la historieta tenemos aportes de varios autores y autoras: Hernán Ibarra con *La caricatura política en los medios impresos del Ecuador (1940-1963)*, María Elena Bedoya con *Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*, *Momentos de nuestra caricatura* en 1989 por el Banco Central del Ecuador, Daniela Yanza en el 2018 con su tesis *El humor gráfico como construcción de la cultura política del Ecuador*, Xavier Bonilla con *Historia del humor gráfico del Ecuador*, Katerinne Orquera con *Reseña del cómic Quiteño*, *El cómic en Ecuador, una historia en génesis permanente* por José Daniel Santibáñez y *El arte del cómic en Ecuador* por Juan Carlos Mena Serrano y también Flavio Paredes Cruz con *Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor*. También se han producido distintas exposiciones como *Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética* (2004) curada por Lupe Álvarez y Ángel Hidalgo; *Arqueología del cómic ecuatoriano* (2019) curada por Diego Lara; *La Deformidad Perfecta* (2012) curada por Diego Arias y obras como *La Actualidad en Monos* (2010) por Daniel Chonillo.

En Ecuador la narrativa de las tiras cómicas, entre viñetas, diálogos y sátira, ya se usa desde finales del siglo XVIII con aportes de autores como Juan Agustín Guerrero o Francisco Nugué,⁵¹ pero es el vínculo entre prensa y las artes gráficas desde el siglo XIX el que permite la circulación masiva⁵² debido al uso de adelantos tecnológicos de impresión

⁴⁹ La editorial Novaro difunde personajes que construyen una lectura sobre Norteamérica durante el desarrollo de la segunda guerra mundial, mientras parodian territorios y contextos.

⁵⁰ Flavio Paredes Cruz, “Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor”. (Paris, Institut des Amériques, 2022), <https://bit.ly/3FidsJi>.

⁵¹ MAAC, “*Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética*”, 31.

⁵² Ángel Emilio Hidalgo, “Arte, prensa satírica y sarcasmo: los inicios de la caricatura en el Ecuador (1862-1912)” en *Historia del humor gráfico en Ecuador* (España, Milenio Lleida ,2009), 23.

serializada tales como la xilografía, la serigrafía y el offset. Además, las conexiones entre sierra y costa durante el siglo XX sustentan este intercambio a nivel nacional.

5. Estudios históricos del cómic y la caricatura



Figura 5. Enrique Terán, “La huelga de la tipográfica del Pichincha”, *Caricatura*, sin número, 1919.

La huelga de la tipográfica Pichincha, reconstruye movilizaciones que no son hechos aislados, como la huelga ferroviaria en Chimborazo y la posterior matanza obrera de 1922 en Guayaquil, los sindicatos exigen mejoras laborales y con la mirada vigilante de la policía a la derecha, vemos como el espacio público es idóneo para exigir cambios. Esta portada construyó referencias sobre el momento político y difundió esas prácticas a otros sectores sociales.

Hernán Ibarra en *Trazos del tiempo: La caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX* habla sobre la influencia del dibujante sobre su público: “Lo que sí puede hacer el caricaturista es introducir un conjunto de símbolos y códigos que permiten caracterizar rápida y visualmente al mundo de los acontecimientos políticos” El tiempo corto de lectura de la gráfica en la caricatura, vincula representaciones que el público luego usa como referencia, también resulta más accesible que escribir un ensayo sobre política dentro del mismo medio de difusión, como la portada de la figura 5, dando un mensaje concreto de inconformidad sobre los hechos.

Durante el inicio del siglo XX la caricatura en Ecuador circuló entre exposiciones e impresos, siendo entendida como una obra de arte, María Elena Bedoya en *Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915 y 1940*,

investiga la recepción de la caricatura en el Ecuador: “ El posicionamiento de la caricatura como objeto artístico -a partir de la constitución de obra autónoma- osciló tanto en los espacios del salón como en páginas de varias revistas”⁵³ La importancia de la caricatura reside en retratar su momento histórico de manera irónica, vinculando a su público en diversos espacios y formatos de circulación, discutiendo de manera activa el desarrollo de la modernidad.

En Ecuador, la caricatura no es simplemente un retrato satírico de personajes de la historia, sino que agencia espacios de opinión para un contexto nacional con una variedad de lenguajes orales y no escritos, por ello la caricatura permitió un mayor alcance para el público analfabeto⁵⁴. Este proceso se da por la complicitad de su humor, tanto en periódicos como pasquines, la gráfica es parte del debate político. Como Xavier Bonilla (Bonil) señala: “la caricatura ecuatoriana busca formas de descalificar al oponente”⁵⁵ Construidas sobre discursos políticos, la historieta y la caricatura promovidas por la prensa presentan un relato desde analogías visuales, moldeando un criterio para su público.

El espacio de opinión política surge desde la historieta en diversas revistas, Bedoya menciona algunas como referencia a la importancia y circulación de la gráfica ecuatoriana:

Revista Andina (1914), *Guayaquil Gráfico* (1916), *El Demócrata* (1916), *La Ilustración* (1918), *Caricatura* (1918), *Calenturas* (1919), *Pomona* (1922), *Caricaturas* (1922), *Philelia* (Cuenca,1922), *Bagatelas* (1922), *Ecuadorial* (Ambato 1924), *Caritas y Carotas* (1924), *Evolución* (1924), *Savia* (1925), *Zumbambico* (1932), *Cocoricó* (1932) y *Los Andes* (1939) entre otras.⁵⁶

Para la exposición *Trazos del tiempo* (2006) en el Museo de la Ciudad, también se presentan espacios de circulación como revistas y periódicos: *Semana Gráfica* (1931) por el diario *El Telégrafo*, *El Clarín* (1938), *Fantoches* (1945) en Quito, *Comentarios Políticos del momento* (1949) Guayaquil, *La Escoba* (1949) Cuenca, *El Alacrán* (1951) Quito, *Don Pepe* (1954) Quito, *Verdad* (1954) Guayaquil, *No sea Hueso* (1950) Quito, *Sábado* (1953) Quito, *Monigotes* (1958) Quito, *El Gallo* (1960) Quito, *Pelo y Barba* (1957) Quito, *La Calle* (1957) Quito, *Vistazo* (1957) Guayaquil, *Mañana* (1960), entre otras.⁵⁷

⁵³ María Elena Bedoya, “*Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura (1918-1932)*” (Quito: Banco Central del Ecuador,2007), 49.

⁵⁴ En el sentido de no saber leer o escribir el español, pues como mencione, las comunidades ya poseen su lengua o escritura.

⁵⁵ Xavier Bonilla, “*Historia del Humor Gráfico en Ecuador*” (España: Milenio, 2009) 16.

⁵⁶ Elena Bedoya, *Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*, 49.

⁵⁷ Hernán Ibarra, “*Trazos del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX.*”(Quito, Museo de la ciudad, 2006) Las fuentes que se repiten las he quitado.

La historieta y la caricatura ecuatoriana se basan en una serie de apropiaciones y parodias que vinculan a su público con su contenido desde el dibujo. Para abordar los personajes y los diferentes autores a continuación, propongo entender su obra por medio de los elementos gráficos de su producción tales como: técnica, síntesis, trazo, fondo y forma. La historieta y la caricatura fomentados desde espacios de circulación masiva, como el periódico o el semanario, resultan ser estrategias de discusión política. Estas analogías y metáforas generan anclas de referencia entre imagen y contenido para el público.

En conclusión, las lecturas diferentes entre estos personajes son las que permiten al público acercarse a espacios ajenos, de esta manera el cómic construye representaciones de su contexto y de las otredades, y así el público puede “visitar” Latinoamérica asociando imaginarios desde la argumentación del guionista y dibujante, como José Joaquín Rodríguez advierte, la influencia del cómic norteamericano sobre la percepción de las otredades ajenas a su contexto:

Muchas editoriales como Marvel Comics y Archie Comics comenzaron a presentar a los nazis como villanos antes de que los Estados Unidos se viesan implicados en guerra (Rodríguez Moreno, 2010). La mayor influencia del gobierno tuvo lugar en 1954, cuando un subcomité del Senado sugirió a las editoriales el empleo de un código de autorregulación, si bien dicho código fue creado por las propias editoriales y, lejos de obligar a representar Latinoamérica de una forma concreta, simplemente prohibía la ridiculización de cualquier grupo étnico (Nyberg, 1998).⁵⁸

Estas versiones distorsionadas sobre las naciones externas a su realidad desplazan al contenido crítico, John Johnson menciona que estas obras gráficas refuerzan estereotipos: “interpretaciones de caricaturistas que más allá de buscar construir una opinión resultaban contrafuertes de opiniones ya existentes”⁵⁹ Mientras que en Argentina las apropiaciones usadas por *El Eternauta* relatan la represión política y en nuestro contexto ecuatoriano personajes como Don Canuto apelan al cotidiano ciudadano y su humor conocido como “la sal quiteña”.

La mirada del cómic norteamericano sobre otros países difunde una ambición asistencialista sobre sus recursos, mientras que la historieta producida en Argentina, Ecuador, entre otros países del sur, relata sus conflictos sociales. En ambos casos la difusión de un relato gráfico hace posible su uso político y social durante el siglo XX. La historieta y la caricatura durante este periodo fueron una plataforma de opinión política y su

⁵⁸ Joaquín Rodríguez, “La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)”.

⁵⁹ John J. Johnson, “*Latin America in Caricature*” (Austin: University of Texas Press, 1997).

difusión logró construir un imaginario que vincula a la ciudad al progreso, delimitando a sus habitantes a sustentar ese ideal.

Para comprender los espacios del siglo XX en Ecuador, su crecimiento demográfico y la conformación de su tradición y su progreso vinculados a representaciones gráficas, propongo analizar cómo se representan los valores de la ciudadanía desde personajes dentro de publicaciones y revistas, para poder investigar la vigencia de estos valores modernos, presentes en el cotidiano actual de los espacios sociales y de las prácticas de los habitantes.

Capítulo segundo

Caricatura e historieta: imágenes y voces de la ciudad



Figura 6. Anónimo, “La minga del 1 de mayo”, *Zumbambico*, número 11, 1932.

En esta figura el rol de la iglesia sostiene el discurso político financiando una marcha y parodiando el discurso de Ernesto Guevara, mostrando tensiones entre el discurso de revolución y el conservadurismo de su moral, la parodia conecta al clero con una intención política. Este capítulo analiza dos elementos fundamentales para entender las ciudades y su modernidad en Ecuador. En los tres primeros subíndices presento estos procesos dentro del periodo de revolución liberal, entendidos desde ejemplos continentales y locales ilustrados en la historieta y caricatura, relacionando los formatos de producción y los objetivos de la modernidad. Para este fin presento diversas publicaciones que relatan lo moderno que desembocan en la secularización del espacio público como la carta laica y las políticas de ornato e higienismo que buscando frenar las crisis de salud, colateralmente derivaron en la exclusión racial de poblaciones dentro del espacio público a lo largo de las tres primeras décadas del siglo XX.

Estas dinámicas las presento usando ejemplos de las siguientes revistas y periódicos ecuatorianos: *Patria* (Guayaquil), *Cocoricó* (Guayaquil), *Caricatura* (Quito), *Nariz del diablo*, *El Telégrafo* (Guayaquil), *El Universo* (Guayaquil), *Revista ilustrada Semana*

Gráfica (guayaquil), *Don Pepe* (Quito), *El Comercio*, *La Escoba* (Cuenca). No todas estas publicaciones logran mantener su periodicidad de manera estable, por lo que analizo desde las revistas *Patria* y *Caricatura*⁶⁰ el modelo de gestión en su contenido editorial, que grafican al habitante moderno durante 1900 a 1930.

Por otro lado, en un segundo momento, se pone en diálogo los usos del dibujo en la caricatura e historieta para representar la modernidad ecuatoriana, esto lo veremos desde el análisis de dos personajes que caracterizan estos valores, Juan Pueblo y Don Evaristo. Ellos comparten rasgos sobre su origen y desarrollo dentro de sus contenidos, siendo parte de una transposición de fondo y forma que los muestra desde un discurso de ciudadanía contrario a la evolución histórica de ambos personajes.

1. Historieta y representación de la ciudad

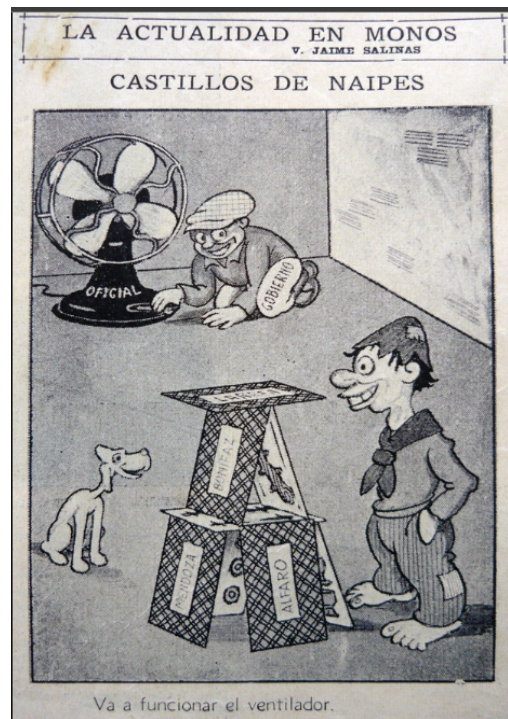


Figura 7. Jaime Salinas, “Castillos de Naipes”, *Semana gráfica*, sin número, 1931.

⁶⁰ También menciono a *La Escoba* para ejemplificar las tensiones sobre el presupuesto y las capitales centrales.

Narrar lo moderno dentro de la urbe, construye estereotipos que, gracias a las ilustraciones y otros métodos, llegan a más público durante el siglo XX. La fragilidad percibida en la escena de la figura 7 se construye mostrando al gobierno en oposición al pueblo, ambos roles contruidos en la actitud y vestimenta de sus personajes, demostrando cierta conveniencia del gobierno por boicotear las elecciones. Al habitar la ciudad, las personas se someten a sus normas; la moral y la política son determinados por un cuerpo social, por instituciones que condicionan las normas relativas de convivencia y los valores que los identifican como ciudadanos. La ciudad idealiza su propia percepción de lo correcto y lo vulgar. Es en base a estos elementos que se construyen los personajes ficticios de la figura 7 que hablan de la pobreza en su falta de zapatos o su ropa parchada y de la estafa al alejar al personaje de la escena e intervenir por medio de terceros.

Estas parodias gráficas son legibles, en varias ocasiones, sin necesidad de depender del lenguaje, ejemplo de esto vemos cómo se va posicionando un personaje secundario para hablar de pobreza en este gráfico como en otros, el perro compañero, que valida las acciones de Juan Pueblo y lo asociamos con lealtad, compañerismo o compañía, pero también a una situación de calle, falta de recursos y hambre, el dibujante usa aspectos cotidianos del público lector. La semiótica de estos personajes se genera en construcciones simbólicas que son compartidas por el autor y su público: la articulación de sus gestos, el gobierno de rodillas escondiéndose y Juan despreocupado y satisfecho, los detalles de sus atuendos como los sombreros. Dentro de la historieta el uso pertinente de sus elementos gráficos relata el contexto y hasta el tono de la narración secuencial.

En Argentina, se construyeron personajes que relataron la segregación del entorno urbano.⁶¹ Estos perfilan su identidad a través de su vestimenta y en ambos casos se narran las experiencias de personas ajenas a las dinámicas del espacio ciudadano. Al narrar la ciudad desde la otredad la historia deviene en los conflictos y tensiones que se argumentan en su historieta. De esta manera los autores articulan el discurso de ciudadanía desde las voces de sus personajes.

Para Stuart Hall, estos grafismos son parte de una estructura cultural que al igual que el lenguaje escrito, hace que la historieta y el cómic usen un lenguaje visual que opera

⁶¹ Don Goyo de Sarrasqueta de Manuel Redondo aparece en *Caras y Caretas* en 1912 o Patoruzú dibujado por Dante Quinterno en 1928.

dentro de un sistema representacional.⁶² El cómic usa símbolos y signos que recrean a la ciudad e identifican el contexto del lector, valiéndose de parodias sobre los personajes representados o dibujando espacios sociales cercanos al público, elementos compartidos por el autor y sus lectores, siguiendo a Hall: “Las representaciones son parte del circuito cultural donde se construyen significados compartidos.”⁶³

De esta manera en la imagen de la figura 7, los referentes sociales en las cartas y los personajes y la pugna por el poder político dotan a la historieta de elementos que diferencian a una ciudad de otra. La cultura del individuo social y su comunidad trata de ser abarcada desde este lenguaje gráfico de gestos y vestimentas también se basa en gráficos simbólicos como la torre de cartas y el poder, así como en prácticas sociales donde el autor supone que su lector sabe del uso y función del ventilador como el acceso a juegos de azar como las cartas, el autor asume constantemente elementos del territorio propio o ajeno. Por ello, para Hall la cultura, “no es tanto un conjunto de cosas -novelas y pinturas o programas de televisión y cómics- como un proceso, un conjunto de prácticas.”⁶⁴

Aunque la recepción de esta u otras obras gráficas pueda darse fuera de su contexto cultural, los referentes son empleados en base a su contexto histórico, pues de otra manera no logran agenciarse como espacios políticos de opinión, por esta razón narrar la modernidad es pertinente dentro de su desarrollo. En ese sentido Hall, citando a Foucault, nos refiere: “las cosas significan algo y son ‘verdaderas’, ... *solo dentro de un contexto histórico específico.*”⁶⁵ Como ejemplo de esto vemos cómo se relacionan las gráficas presentadas hasta ahora sobre un contexto de tensión política alrededor de la destitución de Neptali Bonifaz, teniendo mayor presencia y pertinencia en su discusión.

Desde estas prácticas culturales que Hall menciona, se comprende que el consumo y producción cultural, son los que cohesionan a la historieta ecuatoriana como un medio factible para determinar una visión política del desarrollo de las ciudades a lo largo del siglo XX. La accesibilidad a las obras gráficas y la facilidad de lectura, así como su difusión en la prensa, y galerías abrió dentro de las artes gráficas un espacio de discusión política y sátira social en Ecuador.

⁶² Stuart Hall, “*Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*” (London: Sage publications Ltd., 1997), 1.; la traducción es mía.

⁶³ *Ibid.*; la traducción es mía.

⁶⁴ *Ibid.*, 2; la traducción es mía.

⁶⁵ *Ibid.*, 46.; la traducción es mía.

Los intercambios del circuito cultural operan entre autores de distintas procedencias. Así como los recursos que usan influncian su producción gráfica y también la lectura de su público, hay temas que no son difundidos debido a su momento histórico y social. Así como los referentes norteamericanos circularon en Latinoamérica por medio de la editorial Novaro, y esto mantiene estereotipos mucho tiempo después de su lanzamiento.⁶⁶ Dentro de este consumo, la edición y censura de mediados a finales del siglo XX determina un margen sobre las referencias latinas y censura algunas prácticas culturales fuera del modelo de ciudadanía.

Tanto Aldama como Zabala mencionan la censura de las historietas promovida por medio de la obra de Frederic Werthem en 1954.⁶⁷ Asimismo, la prensa ecuatoriana no precisa divulgar libertad de pensamiento, motivo por el cual los autores recurren a heterónimos dentro de espacios autopublicados donde pueden prescindir del proceso editorial de contenidos. La censura es replicada como una dimensión necesaria para agenciar espacios de representación donde calce el imaginario de la ciudad.

Los elementos censurados durante el siglo XX se hacen evidentes, como Hall mencionaba, fuera de su espacio histórico, cuando la vigencia de estas narrativas y sus símbolos de progreso o lucha social son replanteados. La vigencia del imaginario de la ciudad fomentada durante el siglo XX demuestra las tensiones entre tradición colonial y modernidad en la república. Luego en las primeras décadas del siglo XXI, gracias al trabajo de autoras como Patricia Breccia o Maitena Burundarena, en la revista argentina *HUM* se relata la tiranía militar sobre el rol femenino⁶⁸ y podemos observar cómo se reformulan los espacios y contenidos antes ocupados por Sarrasqueta, ahora cuestionando los estereotipos normativos que segregan la diversidad cultural.

Este aspecto trasciende su momento histórico para presentarlo críticamente desde las artes gráficas evidenciando que los ejercicios de poder por parte del estado se articulan usando a la cultura como herramienta para configurar la dimensión social que habitamos. La gráfica distribuida por la prensa adquiere una dimensión social al representar a su

⁶⁶ Al respecto Frederick Aldama en *The Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies* nos recuerda sobre el proceso de edición de contenidos fuera de la norma social, el menciona: “es importante mantener presente que en Estados Unidos desde 1954 hasta 1989 la Comics Code Authority (CCA) censuró cualquier sugestión de la sexualidad queer en los comics”.

⁶⁷ *Ibid.*; la traducción es mía.

⁶⁸ *Ibid.*, 3.

público; por ello, Agustín Butti citando a Bergson comenta que: “las tiras cómicas cumplen una función social y poseen una significación social”⁶⁹ Para comprender cómo se emplea la gráfica en medios oficiales e independientes como una dimensión matérica dentro de las ciudades, es necesario observar cómo se vincula y agencia cada dibujante en los medios impresos.

2. Los procesos de modernización de la ciudad desde la caricatura y la historieta



Figura 8. Don Pepe, Artículo que relata abuso policial contra el dibujante de la revista, 1954.

La semblanza entre ciudad y progreso articula imaginarios, que se representan por medio de las artes como la arquitectura, escultura, dibujo, cine y fotografía, difundiendo el modelo moderno en Ecuador. Para analizar cómo se plantea esta ciudadanía vamos a comparar tres revistas: *Patria* (Guayaquil), *Caricatura* (Quito), y *La Escoba* (Cuenca) con el fin de contrastar las representaciones sobre su estilo de vida.⁷⁰

Los valores de la modernidad toman forma dentro de las ciudades, representando la historia de la nación en sus esculturas, edificios, libros y dibujos. Guayaquil con el comercio en sus puertos y Quito como capital nacional presentan diferencias regionales marcadas por el desarrollo económico, ambas compiten en su imagen urbana, que aglomera a distintos grupos sociales. Un ejemplo de esto serían las luchas durante la revolución

⁶⁹ Agustín Butti Pereyra, “La representación de las jerarquías sociales en el humor gráfico latinoamericano. Estudio de la historieta Los Supermachos, de Rius”. (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2016), 23.

⁷⁰ La escoba es un referente que es más pertinente para debatir el centralismo pero se presenta para hablar de las percepciones de progreso y desarrollo.

liberal contra los conservadores, y viceversa. Michael Hammerly relata esta competencia entre ambos lugares: “Guayaquil ya era una ciudad cosmopolita mientras que Quito, en el mismo período, exhibía más bien las características de una ciudad provinciana”⁷¹ Durante este periodo se reformuló el progreso y los valores que narraban su cotidiano.

Guayaquil tuvo un temprano desarrollo económico gracias a su puerto. Las importaciones circulaban ahí antes de llegar a la sierra: “la prosperidad de Guayaquil se debía al comercio de exportación e importación y a la industria incipiente de productos básicos.”⁷² Estos enseres llegaban más tarde a Quito ralentizando su accesibilidad. En ambas ciudades se generan barrios suburbanos⁷³ desplazados de la centralidad urbana o el núcleo de servicios. La densidad poblacional de ambos sitios hace posible la distribución masiva de artes gráficas por medio de la prensa. La caricatura y la historieta discuten y parodian la política ecuatoriana con publicaciones como *El perico* en Guayaquil (1904).

Dentro de las dinámicas de la prensa cada dibujante retrata las tensiones políticas de su contexto, para entender las tensiones de estos autores, describo como la figura 8 es una hoja de ruta del apresamiento, encarcelamiento y juicio del Dibujante Don Pepe, después de sufrir abuso policial, en esta imagen caricaturistas de *El Comercio* y *El Sol* dibujan el hecho violento, denunciando el proceder de la autoridad configurada en el sombrero del gendarme y su cachiporra en las tres versiones, además destaca las dimensiones del oficial contra el tamaño inferior de la víctima. Su sátira, en este conflicto del lado del dibujante, denuncia opresión y violencia debido a las opiniones en sus obras. Por ello, los medios oficiales buscan emitir un discurso político, a lo que Hernán Ibarra acota: “El periódico o revista tiene una tendencia que lo alinea con los eventos políticos, es un producto de tipo artístico que adquiere una finalidad explícitamente política.”⁷⁴

La producción gráfica publicada por medio de la prensa cumple ciertos fines divulgativos de carácter oficialista ya que, dentro de su oficio, se vincula a la propaganda política, es esta tensión en la figura 8 la que lleva a los autores a difundir su obra por medio de pasquines como en el caso de Don Pepe una publicación autofinanciada. Cada producción gráfica, sea ilustración, cómic o propaganda, es parte del imaginario de la

⁷¹ Michael T. Hammerly, “Recuento de dos ciudades: Guayaquil en 1899 y Quito en 1906”, *Procesos: revista ecuatoriana de historia* II semestre, n.º 24 (2006): 144.

⁷² *Ibid.*, 151.

⁷³ *Ibid.*, 140.

⁷⁴ Ibarra, *Trazo del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*, 12.

ciudad al ser un relato social basado en evidencias congruentes para su autor, imágenes recreadas sobre las que se articula la identidad de la ciudad.

Para evadir el control en su obra con elementos cuantitativos y de consumo sus autores generan espacios de producción. La creación de historietas y comics se bifurca a razón de su uso: ya sea como un proceso político de divulgación o la reflexión propioceptiva⁷⁵ de las condiciones de ciudadanía. La creación de personajes en la historieta se vincula al público desde una semiótica específica que refleja los problemas cotidianos de su público lector por medio de los escenarios construidos.

Debido a la brevedad con la que deben crear, las historietas con un mejor tiempo de producción no son distribuidas con la misma destreza y alcance. El trabajo gráfico exige un proceso sobre el guión literario y la forma de la gráfica, este tipo de cómics son esfuerzos autoproducidos que para Juan Zabala dimensionan el formato de producción hasta nuestros tiempos:

El proceso de creación tiende a ser un ritual de introspección y búsqueda personal, por lo que la voluntad creativa se extiende en casi todos los casos hasta adaptar la historia a las viñetas; dibujar, entintar, colorear y escribir los diálogos, ya sea en medios físicos o digitales. Las obras se publican rara vez y se distribuyen aún menos. También, la participación de un escritor o guionista es casi inexistente.⁷⁶

Aunque Zabala refiere a la producción gráfica ecuatoriana más reciente, podemos entender que esta dinámica de autogestión de medios y recursos data de inicios del siglo XX, debido a que, al dejar los espacios de la prensa, cada artista gráfico queda al margen de un limbo laboral donde su trabajo se ve reducido en su alcance y remuneración. Lo cual nos lleva a pensar que las dinámicas culturales del siglo XX siguen vigentes hasta la historia contemporánea, precarizando a autores gráficos y editando contenidos dentro de medios oficiales.

⁷⁵ La propiocepción deriva de la cinestesia como la percepción del cuerpo en el espacio que genera equilibrio y coordinación, uso este término para explicar que la ciudad y su cuerpo social cambian la relación entre el sujeto y su entorno, afectándolo o promoviendo un modelo de comportamiento.

⁷⁶ Juan Zabala, “Historia del cómic ecuatoriano”, en *El Telégrafo* (Guayaquil, El Telégrafo, 2014), <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/historia-del-comic-ecuatoriano>.

3. La producción gráfica y su circulación en la ciudad



Figura 9. Revista Elé, El capitán escudo referente del uso pedagógico de la historieta, 2017.

Para entender la ciudad desde la historieta hay que explicar cómo se conjuga la narrativa secuencial al relatar los espacios urbanos. Los personajes que afrontan la urbanidad cuestionan la mirada sobre las problemáticas sociales en las que se desenvuelven, ellos desencajan en un contexto que los encuentra ajenos y este desbalance hace posible las aventuras de sus personajes. La secuencia gráfica también muestra un ritmo o velocidad del cotidiano lo que acerca al público a los cambios abruptos y los motivos, sean morales o políticos, de la rutina dentro de la ciudad. La historieta se presenta como un diario sobre los personajes que la relatan, donde pueden explicar sus intenciones y aflicciones. El autor busca que la voz de sus relatos resuene en los hábitos y rutinas de su público.

Los personajes que representan el desarrollo de la ciudad fueron argumentados por medio de las dinámicas, usos y contextos que tuvieron. La figura 9 nos muestra como la creación del Capitán Escudo en sus primeros cuatro años parodia al héroe para que a partir del 2012 sea redibujado con trazos más angulares y proporciones que lo asemejan más al Capitán América, volviéndose una figura heroica. Puede que hayan surgido de apropiaciones simbólicas, pero en su ejercicio de difusión, estos seres ficticios se vuelven símbolos de la sociedad: “Los significados culturales no están sólo 'en la cabeza'. Organizan y regulan las prácticas sociales, influyen en nuestra conducta y, en consecuencia,

tienen efectos reales y prácticos.”⁷⁷ Su impacto sobre las ciudades y la manera de entender la sociedad en cada época sigue vigente, y como el Capitán Escudo su finalidad es educativa.

Gracias a la vigencia de los personajes creados desde las artes gráficas es común que la historieta y el cómic tengan un valor pedagógico intrínseco hasta el día de hoy, ya que al reconfigurar los símbolos que identifican la sociedad, se generan representaciones de estos valores, así en la vestimenta del personaje de la figura 9 observamos un cambio de estilo que replantea el escudo hacia un traje táctico que recuerda a personajes como Batman, las influencias se hacen evidentes para conectar con el público más joven.

Un ejemplo de esta práctica se da en 1979 cuando el Banco Central del Ecuador lanza el libro de historietas titulado *De la Arqueología a la Historia: cuando en Ecuador no se hablaba castellano* de Margarita Jaramillo Salazar.⁷⁸ Esta obra determina un fin pedagógico de su contenido por medio de la gráfica. Otro ejemplo más reciente en la figura 9 es El Capitán Escudo (2006) dibujado por Andrés Pabón y Diego Castillo, el personaje hace su primera aparición en la *Revista Elé*, buscando parodiar la fecha emblemática del día del escudo con el fin de educar en valores cívicos a sus lectores.⁷⁹ Por eso el circuito cultural al que Hall refería es posible gracias a los intercambios de contenidos simbólicos dentro de un espacio social determinado.

Parte de estos intercambios son las referencias sobre las que se construye la obra de cada artista, la moral formada desde una estructura social determina espacios donde la otredad, el cuerpo no binario y la igualdad de derechos, entre otros temas, quedan opacados dentro de las dinámicas ciudadanas. El discurso empleado desde la gráfica consolida elementos sociales dentro de la ciudad, gracias a su circuito cultural donde “Los signos también pueden tener una dimensión material”⁸⁰

Un ejemplo de este tratamiento estético reside en la obra de Edgar Cevallos que construye el espacio social y vestimenta para posicionar a Don Evaristo o el personaje Máximo el tucán. De esta forma el símbolo de un personaje ficticio toma una dimensión

⁷⁷ *Ibid.*, 3. La traducción es mía.

⁷⁸ Paredes Cruz, “Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor”.

⁷⁹ María Belén Garcés Custode, “El Capitán Escudo: la lucha de los símbolos patrios contra los Antivalores Nacionales”. (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2016) <http://hdl.handle.net/10644/5034>.

⁸⁰ *Ibid.*, 24. la traducción es mía.

material dentro de la ciudad que habita. El alcance de los nuevos medios de publicación durante el siglo XX hace de la historieta y el cómic un espacio de debate social. El uso de la imagen como medio para hablar de política resulta ser un canal accesible para los ciudadanos.

Esta dinámica o cambio de formato del discurso político, acorta la brecha entre la opinión pública y las acciones del estado ecuatoriano, sobre la transposición o migración de formas Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares* señala el proceso donde los contenidos cambian su formato para mantener su circulación: “cambio de soporte o lenguaje de una obra o género, presente en todas las etapas de la historia cultural”⁸¹

Esta actualización amplía su alcance al cambiar la forma de un contenido político y distorsionar su sentido según su finalidad. Por ello es importante analizar los medios de producción de estos discursos, volviendo al Capitán Escudo, su forma evoluciona para encajar en el arquetipo de héroe y se desplaza hacia la animación para competir con un público cada vez menos resiliente con formatos impresos, de esta manera la finalidad cambia la estética y formato de una obra.

De la misma forma que un dibujo se transforma por la cinematografía, Steimberg citando a Adorno, advierte sobre el traspaso de formatos durante 1950 y su poder para modificar discursos: “Los medios pasaron a constituir, para casi toda la crítica de la cultura, la voz y la mirada de un Poder sin límites, paralizante y enmudecedor, y la transposición de los géneros ya conocidos a los nuevos soportes tecnológicos podría conceptualizarse como una parte de esa pérdida”⁸² Para preservar identidad social, la ciudad se conserva como sinónimo de progreso, readapta sus contenidos mientras la modernidad sigue avanzando, este cambio constante es evidente en adaptaciones de libros al cine o en la música o el dibujo, donde se crean referentes, pero se refuerzan estereotipos sobre la vida en la ciudad.

Al cambiar la forma del contenido también cambian las ideas centrales de esa obra, de esta manera la condición pedagógica percibida en la historieta y la caricatura van transformándose desde inicios del siglo XX con revistas como El Perico, o Caricatura que

⁸¹ Oscar Steimberg, “*Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares.*”, 2.^a ed. (Buenos Aires, Atuel, 1998), 115, <https://comycult.files.wordpress.com/2012/06/steimberg-el-pasaje-a-los-medios-de-los-gc3a9neros-populares.pdf>.

⁸² *Ibíd.*

plantean una crítica social, hacia los años noventa con los personajes de Edgar Cevallos como Evaristo y Máximo el tucán que educan y enseñan a la población. Si bien Steimberg habla sobre la circulación de novelas literarias y cuentos populares por medio de nuevos formatos, esta aseveración incluye también las historietas, pues consolidan imágenes o formas que se relacionan con su público durante el cambio de formatos de circulación entre la prensa y el pasquín. Al construir la opinión y el debate público, la historieta genera acciones culturales que concretan su uso como herramienta política: "...Recordará que un relato popular no lo es –no forma parte del folklore- hasta que es circulado por el grupo; hasta que la sociedad lo metaboliza aplicando las leyes de una censura que se expresa en formas sociales, y por supuesto no conscientes, de la circulación y reproducción de signos."⁸³

Las formas a las que Steimberg refiere, y que Hall encuentra en el circuito cultural, son las figuras y representaciones que trascienden las barreras de su momento histórico, construyendo símbolos que el público relaciona con la pobreza, la ciudad o el desarrollo social de su propia ciudad, aquellas imágenes que representan un contexto. Mientras los símbolos se construyen desde personajes ficticios en las artes gráficas, el contenido va cambiando de sentidos.

Esta variación depende del formato de circulación ya que: "el cambio de medio determina un cambio de operación, aun para la producción de sentidos emplazados en un mismo campo de efectos semióticos".⁸⁴ Así podemos determinar que la prensa y el pasquín le dan un uso político a la gráfica que acogen, aunque buscan diferentes objetivos ambos reafirman un imaginario sobre la modernidad que posteriormente se vincula a la opinión de su público.

La vigencia de esta imagen recreada por sus lectores forma íconos y representaciones. En la prensa, la cooptación de estos personajes por parte de la municipalidad de las ciudades de Quito y Guayaquil, logran configurar en la historieta y la caricatura un ejemplo para mostrar la construcción de la ciudadanía y sus valores. La transposición de medios cambia el formato y sentido en la obra, aunque conserva su imagen, este es el argumento sobre el que analizo a Don Evaristo y Juan Pueblo.

⁸³ *Ibid.*, 118.

⁸⁴ *Ibid.*, 120.

Para el cómic norteamericano la transposición es una herramienta que trae al presente todas las historietas a través del cine.⁸⁵ Esta dinámica también empuja a obras de caricaturistas como Mafalda de Quino y Condorito de René Ríos Boettiger a dar un salto de formato hacia la animación. Steimberg advierte que en el cambio de formatos se pierden contenidos lo que permite reformular las representaciones y Hall nos permite ver el vínculo entre estos formatos de reproducción y su público.

4. Los usos de la caricatura y la historieta en la modernidad ecuatoriana

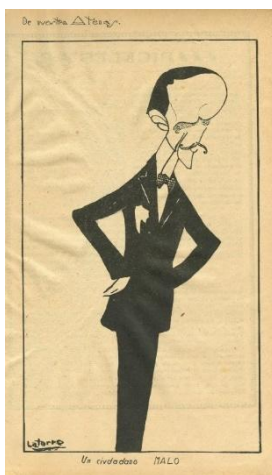


Figura 10. Latorre, “Un ciudadano malo”, *Caricatura*, número 42, 1919.

La caricatura de la figura 10 habla de su contexto, Cuenca es conocido como la Atenas del Ecuador y la maldad que evoca al personaje se perfila en la ropa y actitud del personaje, Latorre representa una actitud ante la bondad, en este caso específico, vinculando la maldad a un nivel socioeconómico. El autor apea a su contexto, entendido desde su público para relatar las tensiones del cotidiano. Las primeras décadas del siglo XX estas publicaciones ganan influencia, a veces membretada como artes menores.⁸⁶

⁸⁵ Aún remontándose hacia el origen del cómic vemos ejemplos de esta transposición de contenidos, el personaje del Guasón o Joker (1940) por DC comics, este personaje creado por Jerry Robinson, Bill Finger y Bob Kane y toma como antecedentes la carta del comodín de los juegos de naipes y una referencia a la película de Paul Leni *El hombre que ríe* (1928) que a su vez es un tributo a la novela de Víctor Hugo de 1869 bajo el mismo nombre.

⁸⁶ Departamento de educación y cultura popular del municipio de Quito, “65 años de la plástica ecuatoriana 1917 - 1982 Salón exposición Mariano Aguilera” (Quito: Editorial Mantillas, 1982), 3.

Sin embargo, adquiere espacios de divulgación y concursos como el premio nacional de artes Mariano Aguilera donde se condecoró a los siguientes autores: Guillermo Latorre en 1934 y Segundo estrella en 1935, al Doctor Bolívar León y Neptalí Ordoñez en 1937, durante 1938 Ordoñez y el teniente Jorge E. Rocha, a César Valencia Gálvez en 1939, a Gálvez y Alfredo Mejía en 1942.⁸⁷ Bedoya en *Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915 - 1940*, presenta varios espacios de divulgación como las exposiciones anuales de Bellas Artes realizadas en Quito desde 1913 donde se premia a la caricatura desde 1918,⁸⁸ de igual manera en las festividades del centenario de la batalla de Pichincha 1922 y el primer y segundo Salón de Humoristas en 1925-1926.⁸⁹ Durante las primeras décadas del siglo XX la caricatura amplió su público.

La caricatura de Ciudadano malo, representa problemáticas sociales por medio de técnicas gráficas.⁹⁰ Dentro de este contexto la influencia de estas artes debate las tensiones políticas del país. Para entender el rol de esta obra analizamos la producción de Guillermo Latorre (1896-1986) La influencia de su obra en la política y la manera en que apela al lector. Parte del grupo fundador de la revista *Caricatura* (1918-1924).⁹¹ también publicó en la revista *Hélice* la cual contó con cinco ediciones de abril a septiembre de 1926. Dibuja a personajes políticos sugiriendo contenidos a través de su trazo, retrata personajes de la política cotidiana dibujándolos en situaciones adversas, con deformes corporalidades y trabajando la exageración de sus gestos. Con su obra se puede entender de mejor manera cómo se concreta un contexto a través de elementos gráficos.

Dentro del catálogo de la exposición *Cuatro siglos de transitar por Quito: Aportes para una Historia del Retrato* (2016) del Museo de Arte Colonial encontramos la reseña de Vilma Vargas Vallejo, caricaturista que relata la obra de Latorre citando a Peridis: “lograba sintetizar con tan pocos trazos la personalidad de don José María, que no le hacía falta ni dibujar un balcón para reconocerlo. Y otros personajes, con muy pocos trazos, también le

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Elena Bedoya, “*Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*”, 46.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ A diferencia de la historieta que usa la cinética y presenta una acción en desarrollo, lo hace por medio de viñetas que separan temporalmente las acciones en un mismo espacio y con bocadillos de texto y frases graciosas donde las tensiones sociales de la modernidad se hacen evidentes.

⁹¹ Ibarra, “*Trazos del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*”, 113.

alcanzaba para que aflorará su esencia y profundidad, y que estos se mostraran nítidos y estilizados”⁹²

La caricatura de Latorre cuestiona las figuras de poder político. La parodia gráfica surge del circuito cultural ecuatoriano que Latorre reformula desde su estilo. Para el 2018 el Museo Antropológico y Arte Contemporáneo MAAC en Guayaquil abre una retrospectiva de su obra donde recoge, ensayos y artículos sobre su estilo: “la maestría que cultivó en los trazos de curvas y circunferencias, útiles para caricaturizar la arrogancia, la ambición y los excesos y la retórica de los funcionarios que Latorre combatió”.⁹³ Su síntesis le permite parodiar personajes sin recaer en la injuria escrita y relata las características de sus personajes gráficamente, Latorre dibuja el conflicto y la tensión política. De igual manera luego analizaremos los personajes que representan la pobreza y la audacia desde su trazo para reafirmar objetos que identifican a sus lectores. Ciudadano Malo describe una actitud despectiva usando el lenguaje gestual del personaje, mientras su trazo usa curvas para tensionar el rostro y sugerir la maldad en su personaje, construyendo la parodia. Para comprender los espacios de circulación del cómic en Ecuador vamos a analizar la revista *Patria* de Guayaquil, *Caricatura* de Quito y *La Escoba* de Cuenca, pues estas publicaciones tienen diferentes intenciones y buscan una reformulación de valores que determinan roles por medio de su contenido gráfico.

Caricatura se empieza a publicar en diciembre de 1918, sus publicaciones oscilan entre semestrales a quincenales hasta 1924, posteriormente publican un número extraordinario en 1950. Impulsado por la dirección de Enrique Terán, esta revista quiteña mantiene una gran recepción por parte de su público, también es un precedente del que surgen otras revistas como *Calenturas* (1919) por Carlos Andrade (Kanela). Entre las columnas de *Caricatura* hubo espacio para artículos musicales, poesía moderna, pintura independiente e intercambios con la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires Argentina con la obra del autor francés Poulbot.⁹⁴

Caricatura era una revista cultural que generó demanda de parte de sus lectores, pero su intermitencia habla de la difícil gestión que fue mantener abierta la publicación a

⁹² Museo de Arte Colonial, “*Cuatro siglos de transitar por Quito: Aportes para una Historia del Retrato*” (Quito: Casa de la Cultura Ecuador, 2016), 43.

⁹³ MAAC, “*Humor e Ironía: Caricatura de Guillermo Latorre*” (Guayaquil, MAAC, 2018), 11.

⁹⁴ Ibarra, “*Trazos del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*”, 21.

pesar de su recepción. Caricatura actuó como un antihéroe al difamar la circulación política y cultural, presentando diferentes opciones de consumo cultural para el público quiteño.

Esta revista dinamiza la opinión de su público, buscando cuestionar el arte y la política Ibarra señala que: “Caricatura fue además un mirador de los cambios que la vida moderna había implantado en Quito con los espectáculos, los salones de baile y los espacios públicos de la ciudad. Hubo una ruptura con los modos descriptivos costumbristas al señalar los rasgos anacrónicos de la vida social y pública.”⁹⁵ Se advierte que el imaginario moderno que se construye en Quito se mantiene usando conceptos coloniales que determinan los convenios morales y hábitos de sus habitantes, *Caricatura* advierte de esta contraposición entre fin y medios, por lo que resulta clave para contrastar su opinión a través de la sátira social de sus portadas y segmentos como ensayos, guiones y poemas advirtiendo a su público elementos a cuestionar.

Quito, como ciudad capital, busca representar la modernidad y el progreso que el estado promueve, como un cierre a los procesos coloniales y un nuevo horizonte sobre las relaciones de comercio e identidad, *Caricatura* denuncia y propone otros relatos y percepciones para sus lectores. Los formatos de estas tres revistas nos llevan a contrastar cómo los artistas reaccionan ante un modelo moderno que censura contenidos, promueve la competencia y centraliza los recursos, para este punto, empiezo por un breve resumen sobre *La Escoba* de Cuenca para entender cómo se construye el imaginario moderno en espacios ajenos al proceso que tuvieron Quito Y Guayaquil.

Dentro de la provincia de Azuay en la ciudad de Cuenca surge la primera versión de *La Escoba* en 1854, la revista es publicada por Fray Vicente Solano.⁹⁶ En este medio independiente los autores publicaban y creaban su propio contenido desde la autogestión. Casi un siglo más tarde, la revista es retomada con la edición número 48 en 1949 y, posteriormente en 1961, es publicada por la editorial Resurrección,⁹⁷ que buscando representar la identidad social de Cuenca, se vincula con la intención de Solano de una publicación crítica y política. *La Escoba* en sus diferentes ediciones, la de Solano y la de Resurrección, conforman un relato histórico sobre el cambio de valores y entornos.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Juan Andrés Vintimilla Vintimilla, “Promoción de Patrimonio Intangible e Identidad Cuencana”. (Tesis de licenciatura, Universidad del Azuay, 2008).

⁹⁷ Ibid., 10.

La *Escoba* gráfica a Cuenca en base a buenas normas de convivencia; por ejemplo, el segmento ‘Por eso te quiero Cuenca’⁹⁸ muestra como la colaboración y el buen trato como elementos del habitante ejemplar. O, en su segmento ‘La escobota’ se construye una línea histórica sobre la identidad cuencana hasta la modernidad en 1949. Cuenca, como capital de Azuay, debate la política ecuatoriana, así como lo presentan autores de la capital quiteña y el puerto guayaquileño.



Figura 11. Chivito, “Caricatura en la primera página”, *La Escoba*, número 48, 1949.

La historieta en la figura 11 por el autor Chivito⁹⁹ que reinaugura esta edición de *La Escoba* hace un llamado a la movilización, con una marcha donde la primera fila los ciudadanos sostienen escobas en ademán de llevar fusiles. El autor configura valores representativos en su dibujo que cuestionan el alcance de las obras públicas, Hernán Ibarra explica esta obra:

...A tono con la postura inicial del semanario *La Escoba* de promover las demandas regionales de Cuenca, una caricatura muestra el desfile cívico del 3 de noviembre, fecha de aniversario de la fundación de la ciudad, en el que aparecen encabezando los redactores del periódico. Portan escobas y detrás aparecen claramente los carteles con las de Cuenca al Estado central.¹⁰⁰

Esta revista, en el periodo de editorial resurrección, no mantiene una línea de auspicios permanente, es un espacio donde se produce independientemente gracias a los

⁹⁸ Ibarra, “*Trazos del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*”, 28.

⁹⁹ Ibarra, “La caricatura política en los medios impresos del Ecuador (1940-1963)”, en *Historia del humor gráfico en Ecuador*, 78.

¹⁰⁰ Ibarra, “La caricatura política en los medios impresos del Ecuador (1940-1963)”, 77.

lazos de amistad entre autores, afrontando la precariedad desde la autogestión. Sobre su modelo editorial Agatha Rodríguez menciona las adversidades de sus entregas: “fue, en su mayor parte, financiada por quienes escribían los artículos, pero además “se tomaban la libertad” de publicar anuncios de negocios locales sin su permiso y luego mandaban a Juan Antonio Neira a recaudar el valor de dicha publicidad, broma que era generalmente correspondida con el pago que La Escoba reclamaba.”¹⁰¹

La informalidad de sus dinámicas, nos permiten entender que los medios independientes de prensa, no dependían de un sustento económico en su ámbito local. Para contrastar este modelo vamos a observar la revista *Patria* y como en su proceso editorial mantienen auspicios y marcas a lo largo de sus ediciones, alineándose con una modernidad más relacionada al consumo de electrodomésticos y servicios.

Patria en Guayaquil es una revista de entrega quincenal que en sus páginas representó y difundió una manera de entender la urbanidad durante los años 1917 hasta 1930. Durante estos trece años *Patria* difunde el pensamiento coetáneo a su época. La ornamentación de sus espacios gráficos desde las artes decorativas configura estilos como el art deco y el art nouveau,¹⁰² planteando una semiótica sobre los roles sociales, promoviendo artículos y menaje vinculados al estilo de vida moderno en la ciudad. “Las revistas se constituyen en un canal de reproducción del pensamiento y gusto de una época, es decir, son espacios de construcción ética y estética de un modo de ser particular; el modo de ser *moderno* que pone en circulación nuevos productos y representaciones”¹⁰³.

Aunque estos criterios operan desde el siglo XIX los medios de difusión y consumo de mercadería vinculan al consumo con el ideal de progreso social, configurando representaciones locales usando estilos europeos. Esta apropiación es divulgada por Marilú Vaca, citando a Fernando Balseca, que nos relata el alcance de este modelo desde la literatura hasta la representación: “Los modernistas meditaron sobre el Ecuador de modo integral desde las ciudades que retrataron y en las que padecieron; también insertaron la idea de modernidad como un elemento central para el progreso de los pueblos”.¹⁰⁴

¹⁰¹ Ágatha Rodríguez, “La Escoba: intelectuales, tertulias y cantinas de Cuenca” en *El Telégrafo*, (Cuenca, El Telegrafo, 2014) <https://bit.ly/3FPjK17>.

¹⁰² Marilú Vaca, “Chicas chic: representación del cuerpo femenino en las revistas modernistas ecuatorianas (1917-1930)” en *Procesos: revista ecuatoriana de historia* N°38 vol. II (Quito: Procesos, 2013): 75.

¹⁰³ *Ibíd.*, 74.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, 76.

Patria vincula esta forma de vida como ideal de progreso social usando como herramienta las artes decorativas y asociando a su público a los productos que promociona. De esta manera la revista promueve un imaginario y un ideal por medio de productos de consumo, esto construye espacios sociales determinados para la ciudadanía separando los espacios domésticos o sociales. Aunque abre sus espacios a las artes gráficas lo hace como herramienta para consolidar un imaginario social moderno.

Las publicaciones guayaquileñas como la revista *Ecuador Ilustrado* (1883) y la revista *Patria*, configuran imaginarios ciudadanos que apelan a costumbres modernas.¹⁰⁵ Haciendo evidente un uso determinado de la gráfica, el de tener habitantes informados sobre tendencias y productos que afianzan un estrato social. Replicando estilos gráficos y contenidos que dan forma a la ciudad moderna de Guayaquil. Si bien existen espacios de prensa como *El Telégrafo* que en 1918 presentaba a personajes críticos como Juan Pueblo, la publicidad en la revista *Patria* se limita a un público específico con facilidad de recursos económicos.

Los modelos de gestión totalmente contrapuestos que tienen *La Escoba* y *Patria* promueven diferentes roles sociales, configurando elementos simbólicos que representan o critican el papel del lector. Cuenca conserva una memoria colectiva sobre *La Escoba*, esto hace posible la investigación de Claudio Malo Gonzales en 1980 para recopilar todas sus ediciones en su libro *Antología de La Escoba*. Hay que considerar los lineamientos de edición o censura dentro de espacios de prensa. Ejemplo de esto, presentamos la figura 12, que ocasiona la clausura del diario *El Universo* debido a una caricatura de autor anónimo en junio de 1937: “En ella se podía observar a Federico Páez, mandatario en aquel entonces, en una cena en el Círculo Militar y se hacía alusión a un acto de traición por parte de uno de los miembros militares”¹⁰⁶

¹⁰⁵ Emilio Hidalgo, “Arte, prensa satírica y sarcasmo: los inicios de la caricatura en el Ecuador (1862-1912)”, 20.

¹⁰⁶ Elena Bedoya, “Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930”, 58.



Figura 12. El Universo, “La cena”, *El Universo*, 9 de junio de 1937.

Con estos ejemplos podemos observar cómo cambia la manera de representar la ciudad según el medio y las herramientas de las artes gráficas. Los personajes de la sociedad ecuatoriana son parodiados desde la caricatura, y la historieta. La vigencia de un modelo histórico, que, en el caso del siglo XX evoluciona y se transforma, por medio de espacios urbanos, extiende sus valores y representaciones desde las artes gráficas, presentando dos formas: el ciudadano ejemplar y el marginado social.

Para analizar estos roles, en esta investigación vamos a trabajar dos casos: a Don Evaristo ciudadano quiteño y Juan Pueblo de Guayaquil. Ambos personajes cambian su rol y son imperantes para poder analizar el discurso de progreso y la manera en que se construye este imaginario sobre habitar en la urbe. En ambos casos el personaje surge de un debate político que posteriormente es apropiado por la municipalidad para reorganizar su contenido buscando hablar del progreso de la ciudad en la que viven.

5. Juan Pueblo en Guayaquil

Figura 13. El Universo, 100 años de Juan Pueblo, 2018.



Juan Pueblo, en la figura 13, es un personaje de historieta que representa a la ciudad de Guayaquil y sus valores. Hace su debut en 1918 cuando Jaime Virgilio Salinas, que aún era menor de edad.¹⁰⁷ da a conocer el personaje en la columna Kaleidoscopio del periódico *El Telégrafo*. Sus relatos ocupan columnas de diversos periódicos de la ciudad, usualmente sus entregas están compuestas por una sola viñeta con el diálogo en la parte inferior. Salinas lo crea dibujando rasgos que actualmente evocan el imaginario de pobreza en la ciudad: ropa parchada, pies descalzos y un sombrero viejo con una estrella como símbolo de la ciudad asimilado de la bandera y escudo de la provincia del Guayas.

En un principio Salinas representó la inconformidad guayaquileña siendo consciente de que la estabilidad económica de su obra dependía del periódico,¹⁰⁸ pero la precarización de su ámbito laboral lo llevaba a considerar un papel más político de las artes gráficas. La vestimenta de este personaje irá cambiando gradualmente según su dibujante, detonando diversos tipos de valores, por ejemplo, el hecho de andar descalzo en comunidades de la costa asumido como un rasgo de pobreza. El discurso de ciudadanía desde Guayaquil, segrega a la periferia urbana, esta será la narrativa empleada por Juan Pueblo. Este personaje fue apropiado por varios autores a lo largo del siglo XX. Después de Salinas, desde 1945 la representación del pueblo va cambiando: Como un negro esmeraldeño, con un poncho de la sierra o acompañado de un canino callejero para denotar el hambre de ambos. Durante los años 40, Miguel Ángel Gómez toma la posta en el diario *El universo* para dibujar un Juan más alto y flaco para hablar de hambre y pobreza. Luego, en 1949, el

¹⁰⁷ El Telégrafo, “La evolución de Juan Pueblo”, *Genially*, 4 de agosto de 2018, <https://rb.gy/sjyv0b>.

¹⁰⁸ José Daniel Santibáñez, “El comic en Ecuador, una historia en génesis permanente” en *Revista Latinoamericana de comunicación: Chasqui*, N° 119 (Quito, CIESPAL, 2012), 25.

personaje reaparece dibujado por el seudónimo de Don Claro Mirón,¹⁰⁹ para que más tarde lo dibujara Luis Peñaherrera en 1966 achicando sus trazos, pero manteniendo la ira como su rasgo principal. En 1992 reaparece Peñaherrera bajo el seudónimo de Robín, en una convocatoria por parte del cabildo de Guayaquil donde gana y cambia su ropa parchada y usada por una guayabera, prenda significativamente guayaquileña, y un pantalón blanco, al igual que su calzado como elemento civilizador. De igual manera, la inconformidad de sus diálogos sobre la política cambia por el orgullo, perfilado desde un discurso de pertenencia y urbanidad.

Las diferencias entre estos autores son meramente gráficas. Pero todos, exceptuando Robín, conservarán la inconformidad de sus ademanes y frases. Los rasgos gráficos que antes demostraban el discurso de desprotección de sectores sociales, poco a poco se vinculan al imaginario de Guayaquil por parte del municipio al adquirir los derechos de este personaje para construir el orgullo cívico que anhela.

En 1992 la alcaldía de Guayaquil de León Febres Cordero adquirió los derechos del personaje con el fin de representar nuevos valores de desarrollo. Así, fue redibujado por parte de Luis Peñaherrera (Robin) fomentando el imaginario de los guayaquileños. Transformándolo en su forma gráfica y su fondo discursivo. Al simplificarlo, en su trazo y tono, se llega a representar un discurso de progreso contrario a la inconformidad que mostraba originalmente.

El interés municipal en el uso de Juan Pueblo era el de adoctrinar. Sobre este objetivo podemos analizar como Flavio Paredes Cruz habla sobre el uso de las artes gráficas como recurso pedagógico desde las instituciones: “Es el caso de la historieta como útil de comunicación institucional, con fines didácticos o propagandísticos, como una adaptación fiel y rigurosa de la historia o de la literatura nacional.”¹¹⁰ La cooptación de Juan Pueblo muestra cómo se puede narrar desde puntos de interés que determinan quien forma parte del cotidiano: en este caso, un hombre blanco de mediana edad que asume el cuidado de su ciudad con orgullo.

El formato gráfico permite construir una historia blanqueada haciendo uso de guiones literarios en los que se sobreentiende el rol de los habitantes. Katherine Orquera

¹⁰⁹ Sandra González Donoso, “Truculento y Político: La caricatura en el Ecuador” Wordpress, 2016, <https://truculentoypolitico.wordpress.com>.

¹¹⁰ Paredes Cruz, “Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor”.

explica cómo el cambio de formato en los medios de comunicación agencia un relato que se construye dentro de la ciudad por medio de una cultura visual: “La comunicación gráfica pasa a tener mayor peso en la cultura masiva, produciéndose una explosión de imágenes que empezarán a reproducirse en las ciudades, primero con el cartel, luego con los cómics, la fotografía, el cine y finalmente con la televisión, los videojuegos y los sistemas informáticos.”¹¹¹ Juan Pueblo cambia su eje narrativo de hablar sobre el papel de las montoneras montubias, las crisis carcelarias y la guerra de los cuatro días en 1932 para que en la década de 1990 sirva para construir un imaginario de progreso y valores cívicos que alejan el rol de agente político de cambio frente a este tipo de tensiones sociales.

6. Don Evaristo en Quito



Figura 14. Don Evaristo fomenta normas de convivencia en fiestas. *El Comercio*, sábado 27 de junio 1992.

El “chulla quiteño” es un personaje representado ampliamente como un habitante que tiene diversas formas de ganarse la vida. La palabra chulla viene del quichua que significa suelto y en el caso del chulla quiteño refiere a la única vestimenta que tiene para aparentar otro estatus social. Jason Pribilsky en *La Chulla Vida: Gender, Migration, and the Family in Andean Ecuador and New York City - Gender and Globalization*, define chulla no como la única prenda para vestir, sino como un término que denota algo profundamente fuera de balance.¹¹²

¹¹¹ Katerinne Orquera, “Reseña del Cómico Quiteño”. (Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2009), 27.

¹¹² Jason Pribilsky, “*La Chulla Vida: Gender, Migration, and the Family in Andean Ecuador and New York City - Gender and Globalization*”(Nueva York, Syracuse University Press, 2007), 14.

De esta manera podemos entender que el chulla quiteño es un personaje que busca acoplarse a un contexto donde se ve excluido de las clases sociales altas pero que intenta aparentar una posición social privilegiada. Marlon Cadena en su ponencia *El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible*, menciona como este personaje se encuentra en una permanente construcción que anexa atributos según su época histórica: “ha sucedido con el chulla quiteño lo que en la historia se ha repetido una infinidad de veces: a un personaje se le crea una leyenda, y continuamente se le va añadiendo retazos y ficciones.”¹¹³

El chulla vuelve a ser planteado como una identidad social cada fecha cívica, siendo citado en libros de texto estudiantil, recreando su imaginario. Don Evaristo es parte de este imaginario quiteño, su origen parte de *Estampas de mi ciudad* (1936)¹¹⁴ una serie de tiras cómicas publicadas en el diario *El Comercio*.¹¹⁵ escritas por Alfonso García Muñoz, que buscaría a Ernesto Albán para interpretar este papel en el teatro variedades de Quito: “Ernesto Abelardo Albán Mosquera le dio vida, llegando a su momento de mayor auge en la década de los 70.”¹¹⁶

El teatro le otorgó a Albán la oportunidad de ser crítico contra el gobierno de turno, generando comedias que logran difundir su carrera a través de su personaje. La figura del chulla que personifica Don Evaristo a través de Ernesto Albán narra cómo al sentirse excluido de su realidad social se ingenia métodos para figurar en varios entornos, de esta manera, se construye el chulla como sinónimo de ciudadano quiteño. Luego, en 1946, esta representación se divulgó con el famoso pasacalle el chullita quiteño de Alfredo Carpio y Luis Alberto Valencia.

El chulla quiteño, a lo largo del tiempo, se tornó en una estrategia para sobrevivir y poder ser asimilado como parte del cotidiano, entendido dentro de los cánones de la modernidad por medio de la “sal quiteña” como un humor y picardía que le permite cuestionar el orden social y vincularse en cualquier espacio. Efraín Galindo en

¹¹³ Marlon Cadena-Carrera, “El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible” en *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural* (Quito, FLACSO, 2013), 252.

¹¹⁴ e “*Estampas de mi ciudad*” (Quito: Imprenta Nacional, 1936).

¹¹⁵ Zurita Camacho, “La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera”. (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2020), 51.

¹¹⁶ *Ibíd.* 1

Construcción social e histórica del “Chulla Quiteño” menciona los usos del humor del chulla dentro del espacio público:

El “chulla” quiteño utilizaba muy a menudo este recurso, construyendo un nuevo discurso a favor de los sectores populares a los que pertenecía. En este caso la ideología a la que defendían en su gran mayoría los chullas era liberalismo, corriente que en aquellas épocas tomaba fuerza gracias a su líder el General Eloy Alfaro, para ello utilizaba espacios públicos de gran afluencia (plazas y esquinas de la ciudad).¹¹⁷

Estos jóvenes, en su representación como ‘chullas quiteños’ se desplazaban por las diversas esquinas de la ciudad, haciendo uso del humor e ingenio para sortear su porvenir. De esta manera lograron formar parte de la vida cotidiana dentro de los parámetros de lo moderno, vistiendo y hablando como debería hacerlo un quiteño ejemplar, cediendo a la presión del progreso.

Para analizar los usos del personaje que hizo el municipio desde 1988 vamos a observar su transposición de personaje de mito urbano al dibujo por medio de la investigación de Gabriela Zurita *La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera*.¹¹⁸

Entre los creadores gráficos de Don Evaristo nos vamos a centrar en la versión dibujada por Edgar Cevallos Rosales en la figura 14. Cevallos vinculado a la alcaldía de Rodrigo Paz en 1988 revive al personaje como parte de la campaña del alcalde para tratar temas como la recolección de basura y la protección del patrimonio.¹¹⁹ A través del personaje por parte de la alcaldía buscaba afianzar valores de cuidado y respeto al patrimonio. Luego, en la década de los 90, el personaje animado se difunde por la televisión nacional, logrando afianzar un vínculo que está presente en la sociedad ecuatoriana hasta la actualidad.

¹¹⁷ Efraín Mauricio Galindo Lima, “Construcción social e histórica del “Chulla Quiteño” (Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2015), 66.

¹¹⁸ Gabriela Soraya Zurita Camacho, «La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera» (Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2020), <https://bit.ly/3nFZCLP>.

¹¹⁹ Camacho, “La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera”, 55.

Cevallos otorga al personaje algunas características particulares: el trazo circular que le confiere sus rasgos, así como los guantes que usa, vienen de la influencia de su trabajo en Disney. Al dibujarlo como una persona de la tercera edad le otorga valores de conocimiento y respeto, además le convierte en “chulla”, al vestirlo con un traje y chaqueta con mancuernas y, así, altera el tono despectivo a la palabra chulla.

El 8 de junio del 2011, durante la alcaldía de Augusto Barrera, el personaje fue redibujado por Eduardo Khalifé como parte de una campaña titulada “Don Evaristo Corral y Chancleta, me fui a volver” Si bien el fin fue realizar un acercamiento pedagógico a la ciudadana,¹²⁰ Este personaje generó polémica y no llegó a tener la aceptación esperada a comparación de la versión de Cevallos. Zurita observa el uso publicitario que se le da a la representación gráfica de Don Evaristo: “una herramienta de la comunicación estratégica que articula el cambio social en el entorno”¹²¹ Sin embargo, el Evaristo, producido por Eduardo Khalifé, aunque cumple con el uso pedagógico, no llega a ser icónico como la versión de Cevallos, durante el cambio gráfico se desvincula el recuerdo del personaje y surgen dudas sobre el mensaje que promulga.

Estas dos representaciones sobre Don Evaristo delimitan el uso de la memoria histórica por medio de las artes gráficas como una estrategia de cambio social detrás del discurso que promueve el municipio. El uso de la historieta y la caricatura materializa la identidad del habitante como sinónimo de progreso. Los personajes ficticios aquí discutidos se ubican en el cotidiano urbano y representan tensiones diarias de los habitantes para que a partir de los 90, en manos del municipio, defiendan la tradición y el respeto al patrimonio, virtud que los representa.

La caricatura y la historieta muestran facetas de la modernidad que circulan durante el siglo XX, la diversidad de representaciones nos vincula a sus métodos de impresión, circulación y rentabilidad, distinguiendo formatos y metodologías que se filtran hacia el presente donde la autogestión y la comunidad, sostienen la difusión de los cómics independientes. De igual manera algunas retóricas empleadas por los artistas prevalecen a

¹²⁰ Ibid, 73.

¹²¹ Gabriela Soraya Zurita Camacho, “La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera” (Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2020), 5.

través de generaciones, al igual que algunos personajes que conforman la memoria social de sus espacios.

Para comprender cómo opera la identidad urbana representada desde el cómic y sus personajes, que, gracias a la difusión de los medios impresos llegan a masificar una opinión de forma general, planteo producir una narrativa curatorial que disponga ejes interseccionales para analizar el imaginario percibido sobre vivir en la urbanidad por medio de representaciones gráficas que parten desde la modernidad hasta la actualidad, entendiendo cómo las ciudades respondieron a una transición republicana donde las migraciones provinciales hacia las centralidades urbanas ocasionaron segregación social.

Capítulo tercero

Anomia: devenir ciudadano desde el siglo XX

1. Lugar de la exposición

El museo Camilo Egas fue fundado en 1980 y reabierto en el año 2004, alberga la colección de obras del autor que pertenece al Banco Central, estas pinturas modernistas están dentro de un inmueble colonial del siglo XVII en el barrio de Santa Bárbara de Quito, en la esquina de la calle Esmeraldas y Venezuela. Además de exhibir una colección autoral, ofrece espacios de talleres y espacios temporales con fines divulgativos y pedagógicos. Por estos criterios se propone como sede de la exposición.

Luego de su pasillo de entrada el patio central tiene una estructura de madera con una altura mayor a 4 metros, una fuente pequeña y un espacio de lavado, este espacio distribuye las dos salas expositivas del primer piso, en este nivel hay una pantalla táctil. El subsuelo tiene un espacio audiovisual con una capacidad de carga reducida de cuatro personas, subiendo al segundo piso tenemos dos salas permanentes y la sala temporal donde se emplazaría la curaduría, este espacio tiene 12 metros de largo por 3,50 de ancho y una altura de 2 metros, se divide en 4 secciones por columnas dispuesta en la pared contraria a los tres accesos.

2. Definición del tema y características conceptuales básicas del proyecto

Para poder contrastar los matices sociales que genera la urbanidad, trabajo exclusivamente con caricaturas e historietas de autores ecuatorianos producidas entre el periodo de 1918 a 2013. La investigación del archivo histórico fue posible por la revisión de distintas fuentes: Biblioteca Aurelio Espinosa Pólit, Blog educativo Truculento y político, periódicos como *El comercio* y *El telégrafo*. Por medio del análisis de las publicaciones, sus autores y las obras, analizo las representaciones sobre lo moderno en Quito y Guayaquil, su influencia en el imaginario contemporáneo, desde dos líneas sobre las que se conforma la museografía: el primero es el prólogo sobre modernidad y el segundo son las diferencias y coincidencias de Juan Pueblo y Don Evaristo.

El prólogo despliega una serie de cuestionamientos sobre la construcción del individuo aceptado y promovido dentro del imaginario moderno de ciudad. Además de representar este cauce, el modelo se contrasta sobre la alteridad percibida en comunidades ajenas a su espacio que fueron segregadas históricamente. Estos temas dan pie a las representaciones de la sociedad, sus individuos y problemáticas. Por medio del análisis visual del archivo, cuestiono el rol del cuerpo social y su praxis para edificar un discurso dominante, que genera y construye una normalidad que se aleja de la pluralidad social y dialogo con el público sobre su participación en la conformación de su identidad.

Para que el visitante pueda discernir estas representaciones, planteo delimitar la museografía desde un análisis de lo contemporáneo que Claire Bishop presenta en su libro *Museología Radical, la contemporaneidad dialéctica*.¹²² Esta propuesta ha sido entendida como un elemento narrativo cultural que hace posible las lecturas anacrónicas donde se perciba lo visual y su contexto, develando la percepción idealizada sobre otro momento histórico. Busco, con ello, abrir diversas rutas para que el visitante interroge estas representaciones.

Esta curaduría analiza la construcción de la identidad y su vigencia en el presente, por medio de la caricatura, contrastándola desde la mirada del público. Cabe recalcar que la función de este trabajo es usar las herramientas de la investigación histórica para llevar al archivo a su etapa de difusión y construir nuevos diálogos con sus visitantes.

Afrontar el tema narrado desde la práctica social de ser dibujante, me permite entender como los autores narran la configuración empírica del progreso y la ciudadanía, por eso el montaje se realiza teniendo en cuenta una museología crítica¹²³ que delimite un análisis al discurso de alteridad que responda a la anomia y al planteamiento de desarrollo social de progreso de la modernidad. En su disposición museográfica, el espacio expositivo permite criterios pedagógicos donde la accesibilidad y la práctica del dibujo relacionen al público activamente. Además de fomentar el valor divulgativo del archivo gráfico que replantea la memoria recreada sobre la modernidad y la construcción de un Ecuador

¹²² Claire Bishop, *Radical museology or, Whats «contemporary» in museums of contemporary art* (Londres: Koenig Books, 2013), 9.

¹²³ Jesus Pedro Lorente, «Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica», *Complutum* 26 (2) (2015): 113.

republicano y liberal durante el siglo XX, la exposición moviliza estos discursos y los lleva al diálogo gráfico construyendo espacios didácticos para la mediación.

3. Título de la exposición

Anomia: devenir ciudadano desde el siglo XX

El término sociológico conocido como anomia explica las tensiones por las que debe optar un individuo dentro de un margen comunitario. Este margen permite el análisis gráfico de las obras seleccionadas. Durkheim¹²⁴ en *La división del trabajo en la sociedad* explica que la anomia es el desbalance de dos elementos en la vida: lo social y lo personal.¹²⁵ Cuando el individuo se retrae, o es aislado, del espacio social, surge este sentimiento que deja al individuo ajeno a su contexto, sin encontrar gusto en sus pasatiempos y agotado ante la rutina, habitando espacios de riesgo.

Fuera del perfil patológico que pueda desarrollar un individuo, la anomia es un efecto colateral de la marginación que el imaginario de ciudadanía desarrolla durante el progreso republicano promovido a lo largo del siglo XX.

4. Investigación

Analizar la modernidad durante el siglo XX desde su ideal de progreso y las relaciones de poder que construye, abre el campo para varios autores, pero en este enfoque gráfico podemos discernir las influencias sobre el modelo social que percibimos en nuestra actualidad. Las diferentes salas y secciones de la museografía se conectan desde esta reflexión.

El margen de acción de esta investigación no contempla un análisis de todo el territorio nacional. Anomia narra la configuración de la ciudadanía por medio de la representación de su sociedad, lo que converge en un espectro de 74 años comparando nuestros personajes centrales con la obra de otros autores.

¹²⁴ Aunque Durkheim abre el diálogo sobre la anomia, el enfoque de Robert Merton en *Teoría social y estructura social* y *Anomie, anomia and social interaction: contexts of deviant behavior* serán los trabajos centrales para dirigir el diálogo. Hay otros autores que tratan el tema como Jean-Marie Guyau en *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* o Carlos Nino en *Un país al margen de la ley*. Nuestro enfoque pretende analizar la gráfica para entender cómo se configura la identidad social.

¹²⁵ Émile Durkheim, "La división del trabajo social" (México: Colofón S.A., 2007), 21.

El montaje museográfico plantea una experiencia inmersiva de la vida en la ciudad del siglo XX. Usando como recurso los mismos gráficos de los personajes se construirá una instalación de los personajes de las caricaturas e historietas a escala 1:1 dentro del museo.

5. Propuesta curatorial

Existen cuatro instantes en el recorrido: 1) La modernidad como anomia, 2) Orígenes de Juan Pueblo y Don Evaristo, 3) El giro de ambos personajes y 4) El cierre educativo. La intersección de estos temas hace posible el análisis de Juan Pueblo y Don Evaristo donde contrastaremos la sociedad narrada. La museología está construida en módulos educativos dibujados a mano que direccionan al público y sostienen las fichas temáticas. El recorrido en la sala expositiva genera un tránsito que permite apreciar la vista cenital del programa educativo donde la gente puede exponer o llevarse sus interpretaciones gráficas. El espacio educativo da la bienvenida a la muestra y también es el cierre que permite interpretar y percibir elementos de estas obras que siguen vigentes en la sociedad contemporánea.

A partir del archivo se plantea redibujar los personajes del siglo XX a una escala 1:1, construyendo espacios urbanos para generar una sensación inmersiva. El andamiaje visual que acompaña el archivo busca llevar al público a transitar la ciudad/exposición para entender los elementos del siglo XX y dialogar nuestra propia identidad, la vigencia de su discurso y las derivas de su aplicación, como la construcción de antagonismos y la anomia en diversos sectores sociales.

El desarrollo de la modernidad durante el inicio del siglo XX en Guayaquil y Quito se pondrá en diálogo desde el concepto de centralidades urbanas,¹²⁶ que Luis Prado Ríos presenta, con la intención de explicar cómo operan las normas de desarrollo dentro del contexto urbano a través del ornato y el acceso a obras públicas, planteando usos y costumbres para los habitantes. Al categorizar al ciudadano se producen efectos adversos como segregación y pobreza que forman parte del discurso de estas obras.

La cultura define las tensiones y representaciones de una sociedad, para evidenciar cómo se perpetúan las acciones de un individuo común que derivan en costumbres sociales atravesando el siglo XX nos enfocamos en el uso del lenguaje como el medio constructor

¹²⁶ Luis Prado Ríos, "La centralidad urbana" en *La ciudad construida urbanismo en América Latina* (Quito: FLACSO, 2001)

de sentido. Para Hall estos grafismos son parte de un circuito cultural,¹²⁷ que al igual que el lenguaje escrito, hace que la historieta y el cómic usen un lenguaje visual que opera dentro de un sistema representacional que sea idóneo para compartir contenidos y afianzar prácticas sociales. Los cómics se distribuyen por medio de espacios urbanos haciendo uso de su lenguaje y circuito.

Para entender la manera en que los contenidos y valores de la ciudadanía migran de formato para permanecer vigentes vamos a usar el concepto de transposición que Oscar Steimberg, en *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, señala como el proceso donde los contenidos cambian su formato para mantener su circulación manteniendo ciertos rasgos y transformando su visualidad para operar en un nuevo entorno social buscando la permanencia histórica.

6. Objetivos

1. Difundir los contenidos del archivo en base a herramientas museológicas y museográficas, generando espacios para percibir, analizar y dialogar con los visitantes cómo se construye o mantiene los valores, costumbres y rutinas que tuvieron las personas del siglo XX.
2. Entender la figura de anomia desde la experiencia educativa reflejada en nuestras propias prácticas, para cuestionar la vigencia del discurso de ciudadanía en nuestros barrios, comunidades y entornos sociales o públicos y planteando derivas para entender la ciudad y sus habitantes.
3. Entender el desarrollo y origen de los personajes Juan Pueblo y Don Evaristo para analizar cómo se representa la sociedad, por medio de los objetivos de la alcaldía de Quito y Guayaquil, buscando entender qué elementos del progreso moderno perduran hasta el tiempo presente.

¹²⁷ Stuart Hall, "Representation: Cultural Representations and Signifying Practices", (Londres: Sage publications, 1997), 2.

7. Estructura temática

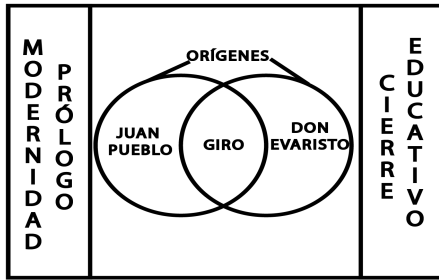


Figura 15. Diagrama curatorial Anomia.

El prólogo da la bienvenida a la exposición hablando sobre la modernidad por medio de cuatro obras gráficas que resumen el contexto social del siglo XX y el vínculo entre ciudadanos, revistas y progreso. Luego se compara los momentos de la modernidad con nuestra relación con lo contemporáneo, para plantear la pregunta detonante sobre la vigencia de las costumbres y herencias que se construyen y se perpetúan en nuestro cotidiano.

Juan Pueblo y sus orígenes muestran obras que se refieren a la vida dentro de la ciudad, sus calles, riñas y vecinos. Los problemas políticos se tornan chismes que dan pie a interpretaciones confusas, esta receta infalible la usan los autores para cuestionar por medio de la comedia el desinterés de la política ecuatoriana por lo social. Se habla de la represión hacia los autores que se turnan el personaje y también se retrata al contexto urbano y social para entender quienes habitaban ciudades o pueblos rurales.

Los orígenes de Don Evaristo relatan la construcción de valores sobre la figura del chulla quiteño, apelando a una construcción social del personaje. Edgar Cevallos demuestra la maleabilidad del término con intenciones pedagógicas. También presento la transposición de medio del personaje al comercial animado y su divulgación como un proceso de urbanidad que pone en valor el patrimonio, el aseo de los espacios públicos y el orgullo de su ciudad. Juan Pueblo y Don Evaristo convergen cuando su relato cambia a través del tiempo al punto de reinterpretar una obra para lanzarla al extremo opuesto de su intención. La selección de bienes culturales para esta sala discute los valores de los personajes y su discurso a través de la historia cambiando los personajes hasta establecer un imaginario sobre su identidad e intenciones.

El Cierre Educativo recopila la información de la sala expositiva para generar nuevas gráficas con los visitantes a la exposición, fomentando el dibujo como una práctica para relatar nuestro cotidiano y nuestra historia. También hay una sala de video que recopila las apariciones de estos personajes en la televisión nacional, este archivo gráfico y visual se recopila para una posterior postproducción de un proyecto audiovisual sobre la muestra.

8. Propuesta educativa



Figura 16. Daniel Chonillo y Lorena Peña, instalación para muestra Comic Sans, 2012.

El contenido de la muestra busca develar vínculos sobre las apreciaciones de los autores, sus espacios de difusión y su público. A inicios del siglo XX, aunque algunos de los autores de las obras gráficas estudiaron y expusieron en la academia de bellas artes, sus caricaturas se distribuyeron en espacios no formales, lo que sugiere que encontraban otro ejercicio perceptivo en sus publicaciones que los espacios expositivos y academias carecían.

La didáctica del patrimonio que Roser Masachs presenta, entabla el objeto museable dentro de una construcción que considera al público.¹²⁸ Más allá de los espacios formales de educación y su enfoque sobre la didáctica, esta exposición busca vincular públicos considerando la parodia, el arte y el dibujo como medios de expresión que deben ser potenciados en el visitante. La exposición lleva al cierre en la experiencia gráfica para representar las impresiones del público; existen juegos de cartas de mesa para trabajar

¹²⁸ Roser Calaf Masachs, "Investigación en didáctica del patrimonio y museografía didáctica", (Catalunya: *Hermes*, 2009), 117.

personalmente o en grupo; talleres de introducción al cómic; así como también la opción del dibujo libre y los juegos con la mediación en horarios acordados con el museo.

Las lecturas sobre la historia desde la caricatura y la historieta permiten vincular al público al pasado histórico y entender sus repercusiones en el presente, considerando al arte y el patrimonio como el equipaje cultural del presente.¹²⁹ El espacio educativo se ampliará al considerar construir estrategias para diversificar el contenido estudiando el perfil demográfico del público del museo. Según este perfil podemos gestionar visitas de grupos de dibujo o grupos comunitarios, buscando ampliar el acceso a grupos prioritarios.

Los módulos de personajes bidimensionales similares a la figura 16, son empotrables a la pared sin clavos y buscan emular situaciones ciudadanas ubicándose dentro de los espacios de circulación del museo. El patio central se torna un espacio de encuentro y dibujo donde los visitantes pueden graficar su visión de la ciudadanía actualmente, por medio de preguntas detonantes ubicadas en las cédulas de cada sección y las tarjetas de juego, esto con el fin de indagar en la construcción de su identidad y la de su entorno. También planteamos generar una instalación de tendedero de ropa para que los visitantes puedan poner sus dibujos a lo largo de la exposición.

El patio central del museo, gracias a la escala de sus paredes y la estructura de madera, resulta idóneo para el espacio educativo y para construir una instalación con los módulos bidimensionales de mayor escala aprovechando las dimensiones del espacio. Los retos de dibujo se encuentran en cada mesa con material para que los visitantes puedan graficar sus ideas, posteriormente los registros serán considerados para la memoria de la exposición. Dentro del subsuelo, habrá una recopilación del trabajo en animación de Don Evaristo para considerar los formatos sobre los que se representa el personaje.¹³⁰

9. Proyección museográfica

En esta sección muestro referencias sobre la línea gráfica y estética para el montaje de los módulos bidimensionales en la exposición. Además, en la gráfica derecha se ve una vista aérea de la distribución del espacio expositivo, así como del espacio educativo planteado

¹²⁹ Ibid., 119.

¹³⁰ Este tipo de propagandas serán recopiladas <https://www.youtube.com/watch?v=ybfqcu8jDqo>

para el primer piso en el patio del museo. Los espacios que ocupará la línea gráfica es un trabajo subsecuente que se delimitará con el equipo museográfico.



Figura 17 y 18. Boceto de estilo para módulos bidimensionales y croquis de espacio expositivo y educativo.

Cédula prólogo modernidad

Anomia es un síntoma que surge por la falta de equilibrio entre la vida social y la vida personal. Este desbalance creado por contextos de riesgo, aísla o somete a un individuo al uso de dinámicas binarias sobre las que se enraíza su vida en la república. En esta exposición se la aplicará a la modernidad que construyó ideales e identidades durante el siglo XX: ¿cuáles son los atributos que conservamos de esa época? La ciudad vista desde el dibujo retrata la vida cotidiana y los problemas que representan a nuestra sociedad. Esta exposición interpela al visitante a conjugar sus memorias para comprender cómo se retrata, desde su identidad, lo cotidiano en la ciudad.

Cédula introductoria orígenes Juan Pueblo

Las tensiones de las crisis sociales producen, segregan, marginan y reprimen a la población, causando la necesidad de retratar a toda una población a través de un solo individuo, así nace Juan Pueblo como una respuesta ante la inseguridad y el caos que somete a los ciudadanos que afrontan el panorama político del siglo XX.

Cédula introductoria orígenes Don Evaristo

Edgar Cevallos dibuja un ideal desde su acercamiento pedagógico hacia la ciudadanía, aunque el público advierte un origen del chulla quiteño vinculado a la humildad e ingenio de la población, la compra de los derechos de su obra por parte de la alcaldía de la ciudad, dota al personaje de un orgullo respecto a la belleza de los espacios de la urbe.


Cédula introductoria giro de Juan Pueblo




Las eventualidades de la ciudad son el elemento de discusión de Juan, así va demostrando los matices y las fisuras de vivir en la ciudad. Encajar socialmente puede resultar desgastante y es esta rutina la que construye costumbres que posteriormente se asumen sin cuestionar su origen, cambiando las intenciones del personaje. Esta selección nos lleva a pensar en las *rutinas* del siglo XX, para entender qué elementos perduran hasta nuestra época actual en la vida diaria.

Cédula introductoria giro de Don Evaristo

La construcción social del chulla quiteño cambia a lo largo del siglo XX. Este es un proceso articulado a las convulsiones de orden político o social. Cevallos se modifica al chulla quiteño, no obstante, conforme pasan los años, las representaciones cambian de forma y sentido. Por ello, tanto los personajes como su contenido, no son los mismos.



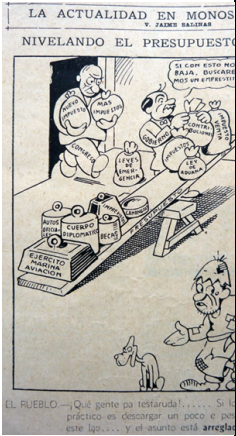
10. **Guión museológico:**


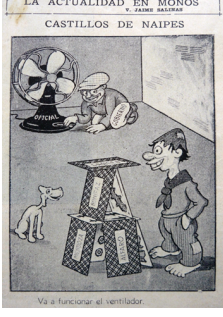


Modernidad como anomia					
Nombre	Imagen de referencia	Año	Autor	Referencia	Ficha de texto
La Huelga de la tipográfica del Pichincha		1919	Enrique Terán	Caricatura Quito	Posterior a esta manifestación vino la huelga ferroviaria en Chimborazo y el paro general de empleados de farmacias en 1920. Estas tensiones se desbordaron en la masacre del 15 de noviembre de 1922.




Un ciudadano malo		1919	Guillermo Latorre	Caricatura Quito	El gesto corporal indica un descontento expresado con aires de grandeza, dejando al espectador la tarea de hallar la maldad en su actitud o trato con los demás.
Álbum de caricatura		1919	Kanela	Caricatura Quito	La mujer viste un abrigo elegante, el ramo de rosas la acerca al paisaje retratado, como un paseo en el parque. La moda como las caminatas flaneur, son elementos modernos de la ciudad.
Portada N14		1923	Sin firma	Nariz del diablo	La composición responde a un estilo Art deco, donde se estrechan la mano dos hombres blancos que bajo el gesto de aprobación de una mujer que está en una posición superior sentada con un libro en su mano representa la ley o justicia bajo el conocimiento.

Orígenes Juan Pueblo

Nombre	Imagen de referencia	año	autor	referencia	ficha de texto
--------	----------------------	-----	-------	------------	----------------

<p>Las Garras del Pulpo</p>		<p>1932</p>	<p>Virgilio Jaime Salinas</p>	<p>Cocoricó #1 GYE P9</p>	<p>La caricatura muestra a Juan Pueblo viendo una parodia cinematográfica sobre la candidatura de Bonifaz, conflicto que desembocaría en la guerra de los 4 días, 4 meses después.</p>
<p>Elefante blanco</p>		<p>1931</p>	<p>Virgilio Jaime Salinas</p>	<p>Semana gráfica</p>	<p>Juan Pueblo es graficado como un cargador serrano que alimenta el presupuesto público.</p>
<p>Nivelando el presupuesto</p>		<p>1932</p>	<p>Virgilio Jaime Salinas</p>	<p>Semana Gráfica</p>	<p>El pueblo graficado como vagabundo cuestiona las acciones del estado al repartir el presupuesto público en una época de triunvirato militar.</p>

S/t		1932	Virgilio Jaime Salinas	Semana Gráfica	Juan Pueblo despide el año a escobazos, mientras una patria joven da afecto a un Martínez Mera después de una época de 4 presidentes interinos.
Castillo de naipes		1932	Virgilio Jaime Salinas	Semana Gráfica	El rol del gobierno recae en la estafa, este rol es representado usando la metáfora de la boina como sinónimo de estafador, la fragilidad de la acción habla de la contienda política por la presidencia.
La hora fatal (tango)		-	Virgilio Jaime Salinas	Semana Gráfica	El gesto de contemplación se vuelve común para Juan Pueblo, con las manos recogidas atrás dejando claro su posición de observante crítico. El perro famélico sugiere que el personaje está en situación de calle
Dificiles juegos de azar		1931	Virgilio Jaime Salinas	Semana Gráfica	Juan Pueblo duda de su suerte en el juego de azar que representa a las elecciones antes de la guerra de los 4 días. La patria con un gorro frigio francés observa desde atrás.

S/t		1918	Virgilio Jaime Salinas	El Telégrafo, Kaleidoscopio	El papel de la prensa en las movilizaciones sociales convoca al pueblo a despertar de su letargo.
S/t		1918	Virgilio Jaime Salinas	El Telégrafo, Kaleidoscopio	El presidente Alfredo Baquerizo pide una contribución para obras públicas, Esmeraldas es graficado como un personaje afrodescendiente y sin zapatos. Esto es común dentro de las haciendas, luego se volvería un gesto que hable de la pobreza en la ciudad.
S/t		1932	Sin firma	Zumbambico - Quito	La parodia de la epidemia y riesgo de mortalidad sobre la tensión política demuestra el papel del partido conservador que en ese momento estaría siendo liderado por Neptalí Bonifaz.

Orígenes Don Evaristo

Nombre



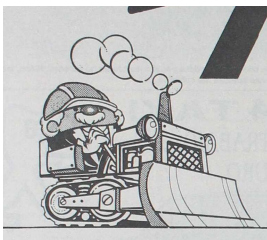


Imagen de referencia

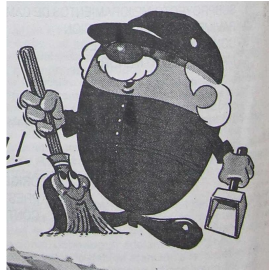




Año

Autor

Referencia





Ficha de texto



Fiesta en el centro histórico		1991	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo levanta un coctel invitando a un evento familiar por las fiestas de la ciudad.
S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo socializa obras públicas como parte de la estrategia de la alcaldía de Rodrigo Paz.
S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo socializa los logros dentro de diversodiversos sectores de Quito.
S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	La figura de Evaristo es asociada a proyectos de cuidado de la ciudad.
Todos a laminga		1989	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Don Evaristo convoca a una minga, estableciendo criterios de lo que hace un ciudadano común en Quito.

S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	El personaje socializa horarios de recolección debido a la cantidad de basura en las calles de la ciudad. Este es uno de los ejes principales del proyecto, encontrar formas de afrontar los desechos posteriores a las ferias de alimentos, así como la manera en que esto afecta a los edificios patrimoniales.
s/t		1991	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Don Evaristo ejemplifica algunas leyendas de Quito, su alcance haría que las memorias sobre el personaje opaque lentamente las características de la representación de Ernesto Albán, volviéndose un quiteño orgullo al cuidado de su ciudad.
S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo es un puente que permite socializar la agenda abierta del municipio, mostrando una actitud positiva y alegre.
S/t		1992	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo afronta una tensión sobre las fiestas populares, además de la inestabilidad del fuego esta campaña también reduce la basura en espacios públicos.
S/t		1991	Edgar Cevallos	El Comercio, Quito	Evaristo estimula a la ciudadanía a prácticas que beneficien su salud dentro de espacios públicos.

El giro de ambos personajes

Nombre	Imagen de referencia	Año	Autor	Referencia
--------	----------------------	-----	-------	------------

Dibujos de Juan Pueblo		2019	El Guayaco	EnGuayaquil.com	Imágenes libres para fines educativos sobre Juan Pueblo, el cambio de actitud y vestimenta refleja nuevos valores para el guayaquileño. que son: la fuerza, el orgullo y la vestimenta.
Dibujos de Juan Pueblo		2019	El Guayaco	EnGuayaquil.com	Juan Pueblo como referente de ciudadanía es usado como una alegoría del deporte, camuflando su orgullo en el valor simbólico de equipos locales que, en este caso, hablan de heroísmo, fuerza y orgullo.
100 años de Juan Pueblo		2018	El Telégrafo	El telégrafo/recurso online 100 años de Juan Pueblo	En esta imagen se nota la transición del personaje en la alcaldía de León Febres Cordero, donde el mismo cambia de inconformidad a orgullo ciudadano.
Mis chullas		2013	El Quiteño	El Quiteño página 11	La conjugación de la frase es incorrecta, incluso camufla el acoso sexual en los transportes con palabras diminutivos y palabras como generoso.

Mis chullas	 <p>Mis chullas</p> <p>No se hanán los shunshitos que saben muy bien, guambritos, que en las calles de Quito no deben chumadites.</p> <p>¡Compromiso!</p>	2013	El Quiteño	El Quiteño pagina 11	Las palabras de Don Evaristo no quedan claras, son prosas inconclusas, que no compaginan con la imagen representada.
Mis chullas	 <p>Mis chullas</p> <p>Recuerden que es su responsabilidad mantener limpio el frente de su casa. Está bien que baya su vereda pero use un recogedor y no bote la basura en el sumidero.</p> <p>¡Compromiso!</p>	2013	El Quiteño	El Quiteño pagina 11	Los problemas con los que se creó el diseño original de Cevallos persisten, la basura y el cuidado de los barrios se afrontan desde campañas publicitarias que promueven al ciudadano como dueño del espacio público, pero con palabras como responsabilidad, dando una imagen de desvinculación del aseo municipal.

Conclusiones

Durante el desarrollo de esta curaduría hice uso de herramientas de manejo de archivo, esto me proporcionó nuevos alcances a la investigación, motivado por el material y los vínculos entre diversas publicaciones tuve que eliminar de la selección mucho material gráfico que pretendo poner en diálogo en los espacios de seminario. Los temas descartados son una deuda sobre el panorama de la historiografía del cómic ecuatoriano, ya que cada aporte es vital para descubrir la pertinencia de estos archivos al dialogar sobre nuestra construcción cultural.

La intención de la propuesta curatorial es potenciar el diálogo entre esos contenidos y ponerlos al alcance del público para su análisis. Pero para que la propuesta expositiva logre ser autosuficiente, se puso en diálogo los momentos contra-hegemónicos, buscando las voces marginadas dentro del relato social, al menos, desde la práctica del dibujo como elemento transgresor o posible espacio de remuneración, la manera en que los dibujantes vinculan el texto y la imagen pone al alcance un diálogo para más personas mientras la modernidad avanza.

La contradicción en los relatos, lo intuitivo de sus imágenes son el centro de la experiencia; el cuestionar su rutina y los valores que perduran en la sociedad presente son para esta investigación claves. El uso de referencias visuales es el formato más coherente para narrar los vínculos y contextos, por lo que no descarto una versión en historieta, como una posible deriva expositiva, gracias a los aportes de mis docentes y el trabajo de mis amigos, siento que el museo es el espacio idóneo para encontrar estas fisuras y narrar nuestra realidad desde otra perspectiva. Discutir los contenidos desde la museología permite fomentar un espacio de aprendizaje que el visitante puede vincular a su cotidiano. Los museos y centros culturales precisan espacios de investigación para mantener procesos sostenidos y vincular a sus públicos potencian el diálogo para que la gente pueda entender su ciclo histórico.

Si bien, el texto es una revisión de algunas prácticas alrededor de ciertos espacios, una historiografía de la historieta ecuatoriana necesita ampliar su rango a diversas fuentes y espacios, por los límites de tiempo no se pudo ampliar el panorama de la curaduría, sin embargo, se logró afianzar espacios expositivos, en base a una investigación constante para valorar el dibujo como relato histórico.

Bibliografía

- Abad, Fernando Velasco. "*Ecuador: subdesarrollo y dependencia*". Quito, Ecuador: El Conejo, 1981.
- Ayala, Mora Enrique. "*Resumen de historia del Ecuador*". 3ª edición actualizada, editado por Jorge Ortega, Grace Sigüenza. Quito: Corporación Editora Nacional, 2008. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/836/1/AYALAE-CON0001-RESUMEN.pdf>
- Bedoya, María Elena. "*Los espacios perturbadores del humor: Revistas, Arte y Caricatura 1918-1930*". Quito: Banco Central del Ecuador, 2007. https://www.academia.edu/31793146/Los_espacios_perturbadores_del_humor_revistas_arte_y_caricatura_en_Ecuador_1918_1932_pdf.
- Bishop, Claire. "Radical Museology or, whats 'Contemporary' in museums of contemporary art". Londres, Inglaterra: Koenig Books, 2013.
- Bonilla, Xavier. "*Historia del Humor Gráfico en Ecuador*". España: Milenio, 2009.
- Butti Pereyra, Agustín. "La representación de las jerarquías sociales en el humor gráfico latinoamericano. Estudio de la historieta Los Supermachos, de Rius". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2016. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/5648>.
- Cadena-Carrera, Marlon. "El chulla quiteño: la patrimonialización de un imposible". En *I Congreso Ecuatoriano de Gestión Cultural Hacia un diálogo de saberes para el buen vivir y el ejercicio de los derechos culturales*". 249-55 Quito: FLACSO, 2013. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/54153.pdf>
- Camacho Zurita, Gabriela Soraya. "La caricatura como estrategia de comunicación para promover el cambio social enfocado al cuidado y mejoramiento del espacio público urbano. Análisis de Don Evaristo durante las administraciones municipales de Rodrigo Paz y Augusto Barrera". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2020. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7148/1/T3088-MCE-Zurita-La%20caricatura.pdf>.

- Capello, Ernesto. “Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX”. En *Historia social urbana. Espacios y flujos*, 125-38. Quito, Ecuador: FLACSO, 2009. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47935.pdf>
- Carrión, Fernando. “Crisis y política urbana: El caso de Quito” en *Las ciudades latinoamericanas en la crisis: problemas y desafíos*. México: Trillas, 1988.
- Collantes Peñaherrera, Cindy Maribel. “La caricatura de Don Evaristo (Ernesto Albán) en la estrategia comunicativa del DM de Quito en las administraciones municipales: Rodrigo Paz (1988 - 1992) y Augusto Barrera (2009 – en gestión)”. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2013. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1969/1/T-UCE-0009-122.pdf>
- Departamento de educación y cultura popular del municipio de Quito. “65 años de la plástica ecuatoriana 1917 - 1982 Salón exposición Mariano Aguilera”. Quito, Ecuador: editorial Mantillas, 1982.
- Durkheim, Emile. “La división del trabajo social”. México: Colofón SA, 2007.
- El Universo. “Juan Pueblo, personaje ícono de Guayaquil, festeja sus 100 años con libro”. Guayaquil: El Universo, 2018. <https://bit.ly/3GSZJLu>.
- Escuela Panamericana de Arte. “*Técnica de la Historieta*”. Buenos Aires: EPA, 1966. https://deconstruyendonos.files.wordpress.com/2013/08/tecnica_de_la_historieta.pdf
- Galindo Lima, Efraín Mauricio. “Construcción social e histórica del “Chulla Quiteño””. Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2015. <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/4869/1/T-UCE-0009-364.pdf>
- Garcés Custode, María Belén. “El Capitán Escudo: la lucha de los símbolos patrios contra los Antivalores Nacionales”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar Sede Ecuador, 2016. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/5034/1/T1992-MEC-Garces-El%20capitan.pdf>
- García, Alfonso. “*Estampas de mi ciudad*”. Quito: Imprenta Nacional, 1936. <http://repositorio.casadelacultura.gob.ec/bitstream/34000/981/1/FR1-L-000287-Garcia-Estampas.pdf>

- González Donoso Sandra. “Truculento y Político: La caricatura en el Ecuador”. Wordpress, 14 de dic. de 2022. <https://truculentoypolitico.wordpress.com>.
- Hall, Stuart. “*Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*”. London: Sage publications Ltd., 1997. www2.hawaii.edu/~noenoe/hall1.pdf.
- Hammerly, Michael T. “Recuento de dos ciudades: Guayaquil en 1899 y Quito en 1906”. En *Procesos: revista ecuatoriana de historia* II semestre, N° 24, 135-63. Quito: UASB, 2006. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1824/1/RP-24-ES-Hamerly.pdf>.
- Hidalgo, Ángel Emilio. “Arte, prensa satírica y sarcasmo: los inicios de la caricatura en el Ecuador (1862-1912)”. En *Historia del humor gráfico en Ecuador*, 2009, 19-42. España: Milenio, 2009.
- Ibarra, Hernán. “La caricatura política en los medios impresos del Ecuador (1940-1963)”. En *Historia del humor gráfico en Ecuador*, 2009, 71-138. España: Milenio, 2009.
- . “*Trazos del tiempo: la caricatura política en el Ecuador a mediados del siglo XX*”. Ecuador: Museo de la Ciudad, 2006.
- . “*Sociabilidad letrada y modernidad en Guayaquil (1895-1920)*”. Quito: Corporación Editora Nacional, 2014. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/4036/1/SM162-Hidalgo-Sociabilidad.pdf>
- Johnson, John J. “*Latin America in Caricature*”. Austin: University of Texas Press, 1997.
- Kingman Garcés, Eduardo. “Historia, Arquitectura y Ciudad”. En *Procesos: revista ecuatoriana de historia*, N° 12, 77-92. Quito: UASB, 1998. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/1406/1/RP-12-ES-Kingman.pdf>.
- . “Historia social y mentalidades: Los higienistas, el ornato de la ciudad y las clasificaciones sociales”. En *Íconos*, n.º 15, 104-13. Quito: FLACSO, 2003. <https://revistas.flacsoandes.edu.ec/iconos/article/view/559/542>.
- . “*La ciudad y los otros Quito 1860-1940 Higienismo, ornato y policía*”. Quito: FLACSO, 2006. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/46320.pdf>.
- La Hora “Don Evaristo, la caricatura que acompañó a Rodrigo Paz”. Accedido 14 de dic. de 2022. <https://www.lahora.com.ec/pais/don-evaristo-rodrigo-paz/>.

- León, Christian. "I. Orígenes del cine ecuatoriano.". En *Diccionario del Cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, 3:405-12. Madrid: Iberautor promociones culturales, 2011.
<https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-ecuatoriano/>
- Lorente, Jesús Pedro. "Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica". En *Complutum*, 26: 111-120. Zaragoza: Complutum, 2015.
- MAAC. "*Humor e Ironía: Caricatura de Guillermo Latorre*". Guayaquil: MAAC, 2018.
- . "*Umbrales del arte en el Ecuador: Una mirada a nuestra modernidad estética*". Guayaquil: MAAC, 2004.
https://www.academia.edu/31859036/Umbrales_del_arte_en_el_Ecuador_una_mirada_a_los_procesos_de_nuestra_modernidad_estetica.
- Masachs, Roser Calaf. "Investigación en didáctica del patrimonio y museografía didáctica". España: *Hermes* 1, 2009. 115-21.
- Mena Serrano, Juan Carlos. "Producción de arte secuencial en Ecuador desde 2003 a 2013: análisis de clubs de cómics". Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2014. <http://hdl.handle.net/10644/4239>.
- Museo de Arte Colonial. "*Cuatro siglos de transitar por Quito: Aportes para una Historia del Retrato*". Quito: CCE, Museo de arte colonial, 2016.
- Orquera, Katerinne. "Reseña del Cómic Quiteño". Tesis de licenciatura, Universidad Central del Ecuador, 2009.
https://www.academia.edu/44809013/Reseña_del_Cómic_Quiteño.
- Paredes Cruz, Flavio. "Historieta ecuatoriana. Por la circulación de una literatura (gráfica) menor". Paris: *IdeAs Idées d'Amériques*, 2022.
doi:<https://doi.org/10.4000/ideas.12228>.
- Pribilsky, Jason. "*La Chulla Vida: Gender, Migration, and the Family in Andean Ecuador and New York City - Gender and Globalization*". USA: Syracuse University Press, 2007.
- Ríos, Luís Prado. "La centralidad urbana». En *La ciudad construida urbanismo en América Latina*", 289-95. Quito: FLACSO, 2001.
<https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/43665.pdf>.

Rodríguez, Ágatha. "La Escoba: intelectuales, tertulias y cantinas de Cuenca". En *El Telégrafo*, Accedido 14 de dic. de 2022. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/regional/1/la-escoba-intelectuales-tertulias-y-cantinas-de-cuenca>.

Rodríguez, José Joaquín. "La mirada del norte: la visión de Latinoamérica a través de los comic books estadounidenses (1938-1962)". En *Pacarina del Sur Revista de pensamiento crítico latinoamericano*, N° 15, Peru: Asociación cultural latinoamericana Pacarina del sur, 2015. <http://pacarinadelsur.com/dossiers/dossier-15/51-dossiers/dossier-15/1120-la-mirada-del-norte-la-vision-de-latinoamerica-a-traves-de-los-comic-books-estadounidenses-1938-1962>.

Santibáñez, José Daniel. "El comic en Ecuador, una historia en génesis permanente" en *Revista Latinoamericana de comunicación: Chasqui*, n.º 119, 23-42. Quito: CIESPAL, 2012.

Steimberg, Oscar. "*Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*". Buenos Aires: Atuel, 1993. <https://comycult.files.wordpress.com/2012/06/steimberg-el-pasaje-a-los-medios-de-los-gc3a9neros-populares.pdf>.

Zabala, Juan. "Historia del comic ecuatoriano". En *El Telégrafo*, Accedido el 14 de dic. de 2022.

<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/historia-del-comic-ecuatori-ano>.

Revistas y publicaciones seriadas

Caricatura

Cocoricó

La escoba

Nariz del diablo

Patria

Revista Don pepe

Semana gráfica

Zumbambico

El Comercio

El Universo

El Telégrafo

El Quiteño