

UNIVERSIDAD SAN FRANCISCO DE QUITO

Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de *El Ecuador en Chicago*

María Beatriz Haro Carrión

Carmen Fernández-Salvador, PhD., Directora de Tesis

Tesis de grado presentada como requisito para la obtención del título de

Licenciada en Artes Liberales

Quito, mayo de 2015

Universidad San Francisco de Quito
Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades

HOJA DE APROBACIÓN DE TESIS

Seduciendo al mundo con paisajes: las imágenes de *El Ecuador en Chicago*

María Beatriz Haro Carrión

Carmen Fernández-Salvador, PhD.,

Directora de Tesis

Trinidad Pérez, Dra.,

Miembro del Comité de Tesis

Álvaro Alemán, PhD.,

Miembro del Comité de Tesis

Carmen Fernández, PhD.,

Decana del Colegio de Ciencias
Sociales y Humanidades

Quito, mayo de 2015

© DERECHOS DE AUTOR

Por medio del presente documento certifico que he leído la Política de Propiedad Intelectual de la Universidad San Francisco de Quito y estoy de acuerdo con su contenido, por lo que los derechos de propiedad intelectual del presente trabajo de investigación quedan sujetos a lo dispuesto en la Política.

Asimismo, autorizo a la USFQ para que realice la digitalización y publicación de este trabajo de investigación en el repositorio virtual, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Firma:

Nombre: María Beatriz Haro Carrión

C. I.: 1716916125

Fecha: Quito, mayo de 2015

Dedicatoria

A mi madre, Katheryne,

y a su madre, Inés.

Por su apoyo y amor infinitos

Porque *siempre* estarán en mis dedicatorias

Agradecimientos

A Carmen Fernández-Salvador, por su apoyo y guía.
Por su ayuda incondicional.

A Alvaro Alemán, por su generosidad y lectura exigente.
Por haber creído en mí desde el inicio.

A Cristina Burneo y Trinidad Pérez,
que con sus clases y lecturas ayudaron a modelar este trabajo.

Al programa de becas de la Universidad San Francisco de Quito

Resumen

La Exposición Universal Colombina de Chicago de 1893, dedicada a conmemorar el cuarto centenario de “El Descubrimiento de América”, contó con la participación de numerosos estados que desplegaron en sus pabellones los signos de su progreso. Para los estados americanos en particular, la Exposición constituyó una vitrina donde los logros de las jóvenes naciones y sus hitos más representativos se difundieron ayudándolas a empoderarse en el mundo moderno. El pabellón del Ecuador, pequeño pero prolijamente diseñado, quiso reflejar a una novel república ansiosa por modernizarse y sin embargo, sumamente ligada a sus modos tradicionales de representación. Para complementar este pabellón, fue publicado *El Ecuador en Chicago*, un libro planeado para circular durante la Exposición Colombina. En este texto se hallan cientos de imágenes, muchas de ellas dedicadas a la representación del paisaje de la Costa y Sierra del Ecuador.

A través de los conceptos de paisaje-naturaleza y paisaje-en-progreso, este trabajo de investigación se propone analizar las representaciones de la naturaleza andina y litoral de *El Ecuador en Chicago*, pensando en las imágenes como iconografías regionales y nacionales, discursos políticos y económicos, rêveries de exportación y ficciones de estado destinados a circular en la Exposición Universal Colombina de 1893.

Abstract

The World's Columbian Exposition held in Chicago in 1893 celebrated the fourth centenary of Columbus' arrival in America. This fair featured several nations that wanted to show their signs of progress. For the young nations of the Americas, this fair was an opportunity to present and spread their most significant achievements, trying to empower themselves in the modern world. The Ecuadorian pavilion, small but carefully designed, aimed to show a novice republic anxious for modernization but still connected to its traditional ways of representation. *El Ecuador en Chicago* was a book intended to complement the Ecuadorian pavilion during the Columbian Exposition. This book has hundreds of images, and many represent the landscapes of the Ecuadorian Coast and Sierra regions.

Departing from the concepts of landscape-nature and landscape-in-progress, this thesis analyzes the representations of the Andean and Coastal landscapes of *El Ecuador en Chicago*, thinking in these images as regional and national iconographies, political and economical discourses, exportation reveries and state fictions, destined to circulate in the World's Columbian Exposition of 1893.

Tabla de contenido

Resumen.....	7
Abstract	8
Tabla de contenido.....	9
Lista de figuras	10
Justificación	11
Introducción	13
Capítulo 1: El libro de una nación que progresa	16
Los ritmos de la modernidad: El Ecuador de 1893.....	16
La nación moderna ante el mundo: el Ecuador en las Exposiciones de 1892 y 1893.....	24
El Ecuador en Chicago, 1893: el paisaje en el pabellón	32
<i>El Ecuador en Chicago</i> , 1894: un libro para el pabellón.....	37
Capítulo 2: El Ecuador y sus dos paisajes	44
Las artes que crean la nación	44
Dos modelos para el paisaje ecuatoriano	48
Capítulo 3: Los paisajes de El Ecuador en Chicago.....	64
Un ferrocarril para ver los Andes	68
La vida en los paisajes	82
Conclusiones	89
Bibliografía	95

Lista de figuras

Imagen 2: Frederick Edwin Church. <i>El corazón de los Andes</i> , 1859. Óleo/lienzo. 168x300cm. Museo Metropolitano de Arte de Nueva York.....	57
Imagen 1: Rafael Salas <i>Paisaje</i> , s. XIX. Óleo/lienzo. 90x23cm. Museo Remigio Crespo Toral	57
Imagen 3 <i>Los Andes del Ecuador</i> : 1893. Cuatro grabados. <i>El Ecuador en Chicago</i> , 1894.....	58
Imagen 4: <i>Cosecha de cacao</i> c.1920 José Grijalva	Óleo sobre lienzo
65 x98cm.....	59
Imagen 5: <i>Isla Floreana (Santa Ana), frente a Guayaquil. Hacienda de los Sucesores de Don Tomás Rubaldo</i> : 1893. <i>El Ecuador en Chicago</i> , 1893.....	63
Imagen 6: <i>El Chimborazo</i> . Detalle de <i>Los Andes del Ecuador</i>	69
Imagen 7: <i>El ferrocarril del sur</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . Fotograbado. 1893.....	72
Imagen 8: <i>Terraplén de Chimbo</i> . Detalle de <i>El ferrocarril del sur</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . 1893	73
Imagen 9: Eugenio Courret. <i>Ferrocarril central</i> . Fotografía en albúmina. C. 1875.....	76
Imagen 10: Ferrocarril del sur. <i>El Ecuador en Chicago</i> . Fotograbados. 1893.....	76
Imagen 11: <i>Tren cerca de Milagro</i> . Detalle de <i>El ferrocarril del sur</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . 1893 ..	77
Imagen 12: <i>Campamento I del ferrocarril del sur</i> . 1892. Archivo fotográfico nacional.	78
Imagen 13: <i>Pesquería</i> . Detalle de <i>El ferrocarril del Sur</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> .1893.....	81
Imagen 14: J. Grijalva. <i>Trabajos en el ferrocarril en Chiguacán</i> , 1907. Óleo/lienzo, 72x95cm Colección Museo de Arte Moderno, CCE.....	81
Imagen 15: <i>Escenas de la vida en el campo</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . 1893	86
Imagen 16: <i>Quito—capital del Ecuador</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . Fotograbado. 1893.....	87
Imagen 17: <i>Guayaquil— vista del barrio las Peñas</i> . <i>El Ecuador en Chicago</i> . Fotograbado. 1893	88
Imagen 18. Reproducción fotográfica. Archivo fotográfico.	93
Imagen 19: Imagen 20 Luis Graves. <i>La Nariz del Diablo</i> , 1900. Óleo/lienzo.....	93
Imagen 20: Luis A. Martínez. <i>Paisaje de páramo</i> . Sin fecha. Colección del Fondo de Arte del Ministerio de Cultura del Ecuador.	94

Justificación

Cuando era niña mi tío solía llevarme al Museo del Banco Central. Muchas veces fuimos a recorrer sus salones, a contemplar las maquetas de antiguas civilizaciones a las que siempre encontré fascinantes y deseé poder visitar. Recuerdo haberme encantado con las piezas de oro y las figuras precolombinas de esféricas mejillas y paladar de coca; recuerdo la pulsión asustada que me incitaba a visitar siempre a la momia. Recuerdo también el impacto doloroso de los Cristos sangrantes, la belleza de los lienzos coloniales, el esplendor de la ropa de las vírgenes durmientes. Pero recuerdo sobre todo un salón lleno de retratos, de caras de antiguos y curiosos personajes, de seres de mirada fuerte y grandes ropajes, de portentosos paisajes, de historias pintadas: una sala de arte del siglo XIX. También recuerdo una sala de pinturas abstractas que yo jugaba a descifrar.

Si fuera una niña hoy, las imágenes del museo en mi mente serían otras: se repetirían los recuerdos precolombinos y coloniales, pero no guardaría memoria de la sala del siglo XIX. El arte que ocurrió tras la Colonia, el arte que se forjó en un Ecuador independiente, recién nacido, en un Ecuador de academias y progreso, ansioso por definir lo nacional, no se hubiera grabado en mi mente. Hoy, en el Museo Nacional, la colección de arte decimonónica se encuentra escondida, casi olvidada en las reservas del Ministerio de Cultura. Personalmente, considero que esta grave ausencia del siglo XIX en el museo simboliza la débil presencia de este periodo de las artes visuales en la investigación académica. Es así que la participación del Ecuador en las exposiciones universales del siglo XIX, hecho trascendental para la construcción de la idea de nación y de la creación de espacios para las artes, no ha sido detenidamente estudiada. Esto, a pesar de la importancia del siglo XIX para las artes: se funda

la primera academia de pintura y se otorgan becas internacionales a los pintores, se secularizan los motivos artísticos de la Colonia, pero sobre todo, el arte aprende a representar a la joven nación. En este sentido, la participación del Ecuador en las exposiciones universales implica un intento de los organizadores del pabellón y del ecuatoriano por construir una imagen del país que lo consolide en el mundo del progreso.

Uno de los móviles de mi trabajo es ayudar a mermar el desconocimiento del arte del Ecuador del siglo XIX, pues si bien el paisaje ecuatoriano ha sido un tema de investigación, no se lo ha estudiado en medios no-tradicionales como la fotografía, o en soportes como un libro ilustrado. Además, las dos categorías de paisaje que propongo en este trabajo, implican un gesto de ordenamiento de la producción artística y visual, aunque no explican el paisaje amazónico. Este trabajo pretende exponer la importancia de las exposiciones universales como espacios primigenios para la construcción de iconografías regionales. Además, este texto busca analizar la importancia del paisaje para la imagen internacional del Ecuador decimonónico, ayudando a entender la forma en que los ecuatorianos pensamos al Ecuador y el modo en que otras naciones nos entienden. La pertinencia de este trabajo en la contemporaneidad, más allá de su valor documental, radica en entender por qué hoy en día la imagen del Ecuador que se publicita en las campañas internacionales de turismo siempre asocia al país a su riqueza natural, a sus paisajes serranos, al ferrocarril trasandino, y al creciente desarrollo de sus urbes costeñas. Hoy usamos los mismos modelos de *El Ecuador en Chicago*, seguimos seduciendo al mundo con paisajes.

Introducción

A partir de la segunda mitad del siglo XIX y hasta la tercera década del XX, las exposiciones universales son eventos consagrados a la puesta en valor de las industrias, las artes y el progreso. En ellas, naciones provenientes de las cuatro esquinas del mundo son invitadas a construir pabellones que exhiban la riqueza y abundancia de sus tierras, su desarrollo económico e industrial, sus historias y futuros. Para los países europeos, estas exposiciones son espacios donde se consolida su poderío en el orden mundial, mientras que para las naciones africanas, asiáticas y particularmente americanas, las exposiciones son escenarios donde se puede modelar y remodelar el imaginario de sus repúblicas, donde pueden mostrarse como pares de Europa, como naciones de progreso.

Una de las más importantes ferias decimonónicas es la Exposición Universal Colombina celebrada en Chicago en 1893. Este evento, a diferencia de la Exposición Americana de Madrid, celebra el descubrimiento de América en tierra americana, siendo la primera gran exposición albergada en el continente. Chicago, ciudad que renace tras el gran incendio de 1871, es un símbolo de modernidad en tanto da testimonio de cómo la industria y la ingeniería son capaces de re-crear una urbe destruida, una *self-made city*. A la feria de Chicago acude Ecuador. El pabellón ecuatoriano es una edificación pequeña y muy detallada que no puede satisfacer a todos sus patrocinadores. El Diario de Avisos de Guayaquil entonces, se embarca en la empresa de editar un libro que circule en el pabellón, complementándolo con imágenes y textos del Ecuador moderno. Las fotografías de este libro, de *El Ecuador en Chicago*, son muchas veces de paisaje. De paisajes, en realidad.

A través de las páginas de este trabajo de investigación, analizo la forma en que los paisajes de *El Ecuador en Chicago* modelaron las iconografías regionales del país, explicando la manera en que estas imágenes dieron forma el escenario artístico y político del país a finales de siglo, contribuyendo a la creación de ficciones de estado, de *rêveries* de exportación y de imaginarios internacionales. Este trabajo está dividido en tres partes.

El primer capítulo consiste en una panorámica del momento histórico que atraviesa el Ecuador a finales del siglo XIX, particularmente en el periodo presidencial de Luis Cordero, comprendido entre 1892 y 1895. Esta época coincide con el auge del progresismo, de la exportación del cacao y del empoderamiento económico de las élites costeras afines al liberalismo. Además, se describe la participación del Ecuador en la Exposición Nacional y en la Exposición Americana de Madrid de 1892. En el tercer apartado se describe exhaustivamente el pabellón ecuatoriano de 1893 presentado en la Colombina, y finalmente, se explican los contenidos y la motivación que originaron *El Ecuador en Chicago*.

El segundo capítulo explica el contexto artístico del Ecuador en 1893, pensando en la preocupación de las élites por encontrar un género artístico que construya un imaginario patrio para Ecuador, siendo el *paisaje* el género elegido. También se ofrece una definición del *paisaje* como género artístico y de los dos modelos que planteo como eje de análisis para mi trabajo: el paisaje-naturaleza y el paisaje-en-progreso. Estas dos categorías son las que empleo para pensar en las imágenes de la Costa y de la Sierra en *El Ecuador en Chicago*.

En el tercer capítulo se analizan varias láminas de grabados y fotografías de *El Ecuador en Chicago*, concluyendo que el paisaje-naturaleza y el paisaje-en-progreso fueron pilares de la conformación de iconografías regionales y exportadores de *rêveries* que también

modelaron las formas de representar el paisaje en el siglo XX. Y que sobre todo, ambos modelos de paisaje constituyen una encarnación de las divergencias entre soportes artísticos, entre sistemas políticos y modos de producción enraizados en la pugna por la hegemonía de la Costa y la Sierra del Ecuador en 1894.

Espero ofrecer a los lectores de este trabajo un producto coherente e interesante que formule nuevas inquietudes y resuelva alguna pregunta sobre las exposiciones universales, sobre los paisajes y sobre este periodo de la historia ecuatoriana. Como estudiante de Historia del Arte y de Literatura espero así mismo haber analizado los textos y las imágenes en una urdimbre que los explique y conecte como un dueto unitario, espero también no haber traicionado al lenguaje.

Capítulo 1: El libro de una nación que progresa

Los ritmos de la modernidad: El Ecuador de 1893

“Mais où est, je vous prie, la garantie du progrès pour le lendemain?
Elle n'existe, dis-je, que dans votre crédulité et votre fatuité”.
Charles Baudelaire

“En una palabra, el Ecuador es hoy una nación rica, progresista y honrada que perfeccionará su sistema de Gobierno (...) Tal es el pueblo que nos proponemos dar a conocer, aunque imperfectamente, en *El Ecuador en Chicago*”.¹ Esta es la descripción nacional que José Carbo ofrece a los lectores del libro de *El Ecuador en Chicago*, una publicación dedicada a exponer el progreso *alcanzado* por esta república sudamericana. La afirmación de Carbo constituye un testimonio de la imagen que el Ecuador quiere difundir ante el público internacional que visita el pabellón ecuatoriano en la *Exposición Universal Colombina*, celebrada en la ciudad de Chicago en 1893. Los paisajes que constituyen el motivo principal de este trabajo de investigación, forman parte del corpus visual de *El Ecuador en Chicago*, que son diferentes a aquellos mostrados en el pabellón ecuatoriano durante la Colombina.

Para entender el sentido que el fragmento de Carbo construye, se puede pensar en los términos clave que propone. Las palabras nación, riqueza y progresismo están enraizadas en la cultura del siglo XIX, así como la fijación por el futuro de la patria, simbolizada en el tiempo verbal que Carbo elige para su prosa y que será una constante a lo largo del libro. “Late nineteenth-century elites, in order to proceed with their reforms, had to believe in the necessity of free exchange and private property in the creation of modern, prosperous

¹ Carbo, José. *El Ecuador en Chicago*. Nueva York: Diario de Avisos de Guayaquil, 1894. Pág. xii

republics.”² Así, tanto la *Exposición Universal Colombina* como *El Ecuador en Chicago* coinciden con el auge del ideal del progreso como redentor de las naciones que no se beneficiaron con la primera Revolución Industrial³ (1750–1850). Es así que durante el siglo XIX e inicios del XX, el progreso es –según John Bury, filólogo decimonónico que estudia el progreso, su poder conceptual– “the animating and controlling idea of western civilisation (...) The phrase CIVILISATION AND PROGRESS (...) illustrates how we have come to judge a civilisation good or bad according as it is or is not progressive.”⁴

Por esta razón las élites ecuatorianas, al igual que las del resto de naciones latinoamericanas, creen que el progreso se encargará de impulsar exitosamente al país a través de los desafíos y oportunidades de la modernización,⁵ a pesar de que “como el crecimiento económico benefició mayormente a las élites, la pobreza y la desigualdad en todo el continente americano se mantuvieron”⁶. Esta fe ciega que las naciones de Latinoamérica depositan en el progreso genera dos fenómenos que Ericka Beckman denomina “rêverie de exportación” (exportation reverie)⁷, concepto que se explicará más adelante, y “adivinación liberal” (liberal fortunetelling). La adivinación liberal es un modelo “in which the nation’s fortune –in the word’s double meaning as both future and wealth– is conjured in language and image before it materializes as a tangible reality.”⁸ Por supuesto, en la prosa de Carbo y en varias de las imágenes de *El Ecuador en Chicago* se descubre este fenómeno: “la benignidad de su clima y su magnífica posición geográfica, circunstancias más que suficientes nos

² Ibídem. Pág. 7

³ Espinosa, Carlos. *Historia del Ecuador*. Barcelona : LEXUS, 2010. Pág. 544–545

⁴ Bury, John. *La idea del progreso*. Madrid: Alianza, 1920. Pág. 1

⁵ Espinosa, op. cit. Pág. 544

⁶ Espinosa, op. cit. Pág. 547

⁷ Beckman, Ericka. *Capital fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

⁸ Ibídem. Pág. 17

parecen para que un pueblo joven, inteligente, vigoroso, animado del espíritu de la época, pueda emprender, con paso firme y resuelto, el camino de la civilización moderna”⁹. La adivinación liberal preconiza el presente del Ecuador y le presagia un brillante futuro.

El éxito electoral que el partido progresista ecuatoriano obtiene en las urnas del siglo XIX¹⁰, se debe –junto al hecho de ser un punto de equilibrio político entre conservadores y liberales¹¹– a esta enorme fe que las élites profesan a la modernización:

Las élites creían que progresar significaba volver a crear sus naciones apegándose tanto como fuera posible a los modelos europeo y norteamericano. Creían que sacarían algún beneficio de esta reconstitución, y por extensión, suponían que sus naciones se beneficiarían también. Siempre identificaron (y confundieron) el bienestar de una clase con el bienestar nacional.¹²

El progresismo es una alternativa política que aparece en 1888 y propone una postura menos radical (católica) que el liberalismo, pero más moderna que el conservadurismo. En el Ecuador, las burguesías surgidas por el auge del comercio exterior, que debido a su contacto con Europa desarrollan vínculos profundos con el capitalismo¹³, se alinean con el liberalismo, sistema que “promueve una mayor vinculación con el capitalismo mundial, fomentando el comercio, las finanzas y la industria, se secularizan las instituciones y se amplía la democracia, la Iglesia es subordinada e implementado el laicismo”¹⁴. Estas burguesías

⁹ Carbo, op. cit. Pág. 3

¹⁰ Ecuador vivía una democracia censitaria, solo los hombres adinerados y con “oficios decentes” podía votar. Así, en 1884 es elegido Plácido Caamaño; en 1888, Antonio Flores Jijón y en 1892, Luis Cordero.

¹¹ Era la “tercera fuerza política, proponía un término medio entre el Estado laico de los liberales y la fusión del Estado y la iglesia propuesta por los conservadores (...) El progresismo se convirtió en una suerte de centro ideológico el cual atrajo a políticos de ambos bandos” Espinosa op. cit. Pág. 544

¹² Burns, Bradford. *La Pobreza del Progreso: América Latina en el Siglo XIX*. Madrid: Siglo Veintiún Editores, 1990. Pág. 19

¹³ Paz y Miño Cepeda, Juan J. «El mundo durante el siglo XIX: de la restauración al imperialismo .» En *Nueva Historia del Ecuador*, de Enrique Ayala Mora y et al., 11–37. Quito: Corporación Editora Nacional, 1990. Pág. 33

¹⁴ *Ibidem*. Pág. 36

comerciales–liberales aparecen en la Costa ecuatoriana durante el auge cacaotero. Es así que los liberales “consideran a los conservadores como representantes del pasado, la opresión y la desdicha de los pueblos”¹⁵. Los conservadores en cambio, “anhelaban perpetuar el legado garciano de la fusión Estado–iglesia encarnada en la constitución de 1869, promulgada durante el periodo de García Moreno. Esto significaba defender la educación religiosa, el concepto de la ciudadanía como comunidad de fieles, el rol rector de la iglesia en la sociedad”¹⁶.

El conservadurismo se consolida entre los miembros de las élites tradicionales serranas que incluyen clérigos, abogados, escritores y latifundistas cuyo poder se administra desde Quito hacia el resto de la región. “¿Se trataba, por lo tanto, de una clase hegemónica? No, sin lugar a dudas, puesto que no disponía de los medios económicos del poder. Desde 1830, Guayaquil compitió con Quito”¹⁷. Es así que durante el siglo XIX, los liberales y conservadores mantienen una lucha constante de poderes pues la hegemonía, como lo propone Gramsci, es un ejercicio de reafirmación constante sobre el otro que nunca se resuelve, pues “consent must be constantly won and rewon”¹⁸, y nunca una región domina por completo a la otra. Así, en medio de esta lucha de poderes por la hegemonía política nacional, aparece el progresismo como una tercera propuesta política que “estaba a favor de recortar ciertos privilegios (no todos) de la iglesia, como el diezmo, a más de apoyar la tolerancia religiosa, pero no la separación total de la iglesia y del estado o la educación laica. Su posición

¹⁵ *Ibidem*. Pág. 35

¹⁶ Espinosa, op.cit. Pág. 539

¹⁷ St. Geours, Ives. «Economía y sociedad. La sierra centro–norte (1830–1875).» En *Nueva Historia del Ecuador*, de Enrique Ayala Mora y et. al., 37–67. Quito: Corporación Editorial Nacional, 1990. Pág. 45

¹⁸ Chandler, Daniel. *Visual Memory. Gramsci and hegemony*. 007 de 03 de 2014. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/marxism/marxism10.html> (último acceso: 11 de 04 de 2015).

moderada les permitió establecer alianzas electorales transregionales entre las élites de la Costa y de la Sierra”¹⁹.

Así se explica la llegada al poder de Luis Cordero Crespo, presidente del Ecuador entre 1892 y 1895, miembro del partido progresista. Nacido en la serranía ecuatoriana, cerca de Cuenca, Cordero es poeta, traductor y abogado. Es además partidario de Antonio Borrero, adversario de José Ignacio de Veintimilla y fundador de la *Liga anticonservadora del Azuay*, lo que da muestra de sus tendencias políticas. La influencia de Gabriel García Moreno²⁰ –presidente progresista-conservador en dos ocasiones (1861–65 y 1869–75)– marca la agenda política del gobierno de Cordero, pues replica las mismas preocupaciones del garcianismo, que “impulsó un salto de modernización, orientado a consolidar la vinculación del país al mercado internacional. Defendió la necesidad del desarrollo técnico y de una estructura estatal, más sólida y ágil”²¹. Además, Cordero da continuidad a las obras comenzadas en el gobierno de Antonio Flores Jijón²², quien funda el partido progresista y es presidente del Ecuador de 1888 a 1892, y cuyos principales proyectos son la modernización del país, la construcción de vías de comunicación terrestre y la ampliación de la cobertura educativa²³. La participación del Ecuador en la *Exposición Americana de Madrid (1892)* y en la *Exposición Universal Colombina (1893)* ocurre durante el mandato de Cordero, así como la publicación de *El Ecuador en Chicago (1894)*.

¹⁹ Espinosa, op. cit. Pág. 540

²⁰ (Guayaquil, 1821) Político y doctor en jurisprudencia. Fue presidente del Ecuador en dos ocasiones. En su mandato se realizaron muchas obras públicas como carreteras, y se transformó la educación (fundó la Escuela Politécnica Nacional). El garcianismo fue un régimen tiránico y teocrático, persiguió a los liberales. Fue asesinado en 1875.

²¹ Ayala Mora, Enrique. *Ecuador del Siglo XIX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011. Pág. 36

²² (Quito, 1833) Hijo de Gral. Juan José Flores. Escritor, diplomático y político educado en Lima y París. Embajador del Ecuador en Francia, fundador del Partido Progresista. Presidente del Ecuador.

²³ Freile, Carlos. *Historia esencial del Ecuador*. Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica, 2010. Pág. 137

El gobierno de Luis Cordero coincide además con el panorama del auge cacaotero, periodo en el que Ecuador se convierte en el mayor exportador mundial de este producto²⁴.

Así,

se intensificó la acumulación de las tierras en la Costa y los grandes terratenientes de la región cobraron mayor fuerza social y política. El auge del comercio exterior acrecentó la presión sobre la economía serrana. (...) El auge del cacao trajo un gran crecimiento de Guayaquil, que a fines de siglo se transformó en la ciudad más grande del país y en su capital económica. La acumulación de las rentas cacaoteras provocó el robustecimiento del sistema bancario. Se consolidó de este modo en Guayaquil una burguesía comercial y bancaria urbana²⁵

Es en este momento que surge la rivalidad social, política y económica entre la Sierra y Costa de Ecuador, puesto que el modelo de desarrollo acogido por las élites bancarias y cacaoteras se oponen al modelo de los hacendados serranos y de la alta clase conservadora quiteña, quienes son los “únicos miembros de la élite que no confiaban plenamente en el progreso”²⁶. Guayaquil gracias al auge financiero derivado de la producción de cacao, empieza a desplazar a Quito como el centro de poder económico del país. Es así que en la Sierra, el Estado controla la tierra a través del “sistema de hacienda y (de) las autoridades rurales, civiles y eclesiásticas, así como a (través de) formas jerárquicas de una autoridad dentro de las propias comunidades indígenas”²⁷, incluso sigue existiendo el concertaje. “Quito era el centro del poder político y simbólico de la Sierra centro–norte, con redes hacia la alta Amazonía –lavaderos de oro y posteriormente caucho–, así como relaciones de mercado (reducidas) con la Costa”²⁸. El sistema de producción de la Sierra está enraizado en el modelo colonial, en la producción agrícola y manual, en el mercado regional. En la política, los serranos abogan por

²⁴ Espinosa, op. cit. Pág. 547

²⁵ Ayala Mora, op. cit. Pág. 37

²⁶ Espinosa, op. cit. Pág. 544

²⁷ Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860–1940*. Quito: FLACSO, 2006. Pág. 69

²⁸ *Ibidem*. Pág. 69

el resguardo de la religión y de la tradición. Los paisajes andinos reflejan estas realidades sociopolíticas: son pintorescos debido a los sembríos que cubren las montañas más pequeñas y también por las chozas que apelan a la población indígena, al sistema de haciendas. Los grandes nevados, por naturaleza imposibles de controlar, no pueden ser usados ni transformados, son permanentes y estáticos.

El puerto de Guayaquil, por otro lado, es “el centro de la dinámica. Dos grandes cuencas que desembocan en el río Guayas y que comunicaban a la ciudad con un radio de más de cien kilómetros de distancia, facilitaban la circulación de hombres y mercancías. El mar vinculaba, de manera natural, a la urbe con el mundo”²⁹. Esta es una importante diferencia con la Sierra cuya arquitectura colonial y candado montañoso, afectan sus relaciones comerciales. “La geografía favorecía el desarrollo de Guayaquil y su región: la calidad de las tierras sedimentarias (las mejores del Ecuador), el puerto, el mar y los ríos conectaban con las plantaciones cacaoteras y de otros productos (...) Guayas tenía un millón de plantas de cacao en 1900, y Los Ríos once millones”³⁰. El modelo de desarrollo de la Costa está basado en el capitalismo, en la producción industrial, la explotación de la naturaleza, en la exportación internacional y la integración del Ecuador a la modernidad.

Además, las dos regiones padecen de una escisión geográfica pues los Andes las separan y los caminos que las unen están en pésimas condiciones. Así, “uno de los proyectos más importantes de todos los gobiernos republicanos consistía en la necesidad de cimentar un orden social que promueva la cohesión territorial dentro de un espacio “nacional” marcado por

²⁹ *Ibídem.* Pág. 69

³⁰ *Ibídem.* Pág. 70

múltiples diferencias, regionales, étnicas y sociales”³¹. La necesidad de construir un ferrocarril que fusione a estas dos regiones es evidente. Los progresistas transforman al país “mediante obras de infraestructura modernas para la época como el ferrocarril, tranvías y líneas de telégrafo”³².

Es así que el panorama de *El Ecuador en Chicago* corresponde a un periodo histórico caracterizado por el posicionamiento de la Costa como la región moderna y progresista del Ecuador, asociada a la industria y al capitalismo. La Sierra, en cambio, aparece debilitada y tarda en comparación al ritmo desarrollista del Litoral durante el auge cacaotero. Durante el siglo XIX, hay una lucha regional por la hegemonía nacional entre la Costa y la Sierra. Las imágenes de *El Ecuador en Chicago*, los paisajes que aparecen fotografiados y grabados, son una derivación de estos conflictos regionales, son registros de la pugna de poder que existe entre la Sierra y la Costa. Las iconografías regionales que se construyen en el libro –generado desde la perspectiva guayaquileña–, donde el paisaje costero se asocia al progreso a través de la explotación de la naturaleza mientras los paisajes de la Sierra muestran una naturaleza que no se moderniza y que el ser humano no altera, delimitan dos imaginarios para los extranjeros y ecuatorianos que acceden al libro. A través de este primer capítulo se establece un marco contextual para entender y analizar los paisajes de *El Ecuador en Chicago*.

³¹ Hidalgo, Ángel Emilio. «Los caminos del siglo XIX y la construcción social del territorio.» En *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad*, de Varios autores. Quito: Macshori Ruales editora, 2009. Pág. 1

³² Espinosa, op. cit. Pág. 544

La nación moderna ante el mundo: el Ecuador en las Exposiciones de 1892 y 1893.

Las Exposiciones Universales “son grandes mercados públicos, que, estando abiertos, tanto a los compradores como a los vendedores, tienen el privilegio de atraer un concurso extraordinario de comerciantes, traficantes y curiosos. Por eso, el origen de las ferias se pierde en la oscuridad de los tiempos y el siglo XIX es el de las Exposiciones”³³, escribe un miembro de la Comisión del Ecuador para la Exposición de París en 1889. Aquí se descubre la fascinación comercial de las élites ecuatorianas por las ferias mundiales, pues las perciben como espacios saturados de oportunidades mercantiles y turísticas, donde la joven república ecuatoriana puede hacer gala de la abundancia de sus recursos naturales y de la capacidad de sus trabajadores, de la belleza de sus mujeres y de sus tesoros artísticos, de sus progresos industriales, intelectuales y políticos.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX ecuatoriano, que coincidieron con tres gobiernos progresistas consecutivos –los de Plácido Caamaño, Flores Jijón y Cordero– se realizan enormes esfuerzos por materializar el progreso ofertado por los políticos. La continuación del proyecto ferroviario, la fundación de academias, la construcción de vías y medios de comunicación, el apoyo a las ciencias y a las industrias, copan la agenda política de los tres mandatarios. Esta modernidad construida por los proyectos del Estado y de las élites, “was a modernity that demanded it be validated before and international audience. And no

³³ Muratorio, Blanca. «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX.» En *Imágenes e imagineros*, de Varios, 109–196. Quito: FLACSO, 1994. Pág. 118

greater gathering of nations could be found, according to prevailing ideas of the time, than the great world's fairs of the nineteenth century."³⁴

Las exposiciones universales son espacios para consolidar o destruir el prestigio de una nación. Y es por esto, que

To investigate the nineteenth-century world's fairs is to grasp the internal composition of the awareness of modernity. The fairs embodied and fostered primary components of nineteenth-century modern existence: the belief in positive, universal, and homogeneous truth; the presumption of freedom achieved and the inherent contradictions of this idea; the concept, of ending history by recapitulating the past and controlling the future³⁵

La participación del Ecuador en las ferias universales constituye un importante proyecto para la república, esencialmente para sus élites políticas, económicas e intelectuales. Si toda nación digna y moderna debe demostrar progreso y civilización, como decía John Bury, y si las exposiciones universales son “galerías del progreso”³⁶, entonces se comprende la obsesión de las élites del Ecuador y del resto del mundo por participar comprometidamente en estos eventos. Las exposiciones universales son además vitrinas donde se construyen ficciones de estado, producto de la

competencia nacionalista en la que los estados asumen un protagonismo creciente, y junto con él aumenta la necesidad de relatos y una iconografía que los represente. En América Latina estos relatos toman la forma de ficciones de estado (...) que operan en este caso fabricando imágenes, pero también a nivel

³⁴ Vilella, Olga. «An "exotic" abroad: Manuel Serafin Pichardo and the Chicago Columbian Exhibition of 1893.» *Latin American Literary Review* 32, 2014: 18. Pág. 1

³⁵ Tenorio-Trillo, Mauricio. *Mexico at the World's Fairs: crafting a modern nation*. Estados Unidos: University of California Press, 1996. Introducción. Pág. 3

³⁶ González Stephan, Beatriz, y Jens Andermann. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Argentina: Estudios culturales, 2006.

comercial buscando su inserción en el mercado mundial y promoviendo activamente sus productos³⁷.

Cada pabellón constituye entonces la creación de una ficción de estado, que alimenta el imaginario de los extranjeros y que promueve la imagen de una nación moderna ante la comunidad internacional, por lo que también son escaparates donde la adivinación liberal puede exhibir sus imágenes y textos. Pero las exposiciones universales también replican “las relaciones de poder entre las naciones y, naturalmente, las dimensiones y la riqueza de los pabellones nacionales aspiran a reproducir su poder económico y político”.³⁸

Las exposiciones universales, “por un lado pretendían convertirse en homenaje al internacionalismo y a la fraternidad universal, y también vehiculizar el progreso del conocimiento humano (...) Junto con la internacionalización es posible leer la rivalidad, la competencia y el esfuerzo de las potencias coloniales por mostrar primacía una sobre las otras”.³⁹ Las naciones participantes al tiempo que deben integrarse al mundo moderno deben seguir siendo *naciones*. El caso de Perú y México en la Exposición Universal de París en 1855 ejemplifica este dilema pues las obras que estos países envían a la feria son demasiado cosmopolitas, carecen de *exotismo y particularidad*: “the artists from Mexico and Peru came to be perceived not as participants in a common culture but as victims of progress. (...) Here, progress (was perceived) an uncontrollable force that disturbed all difference”⁴⁰. Por lo tanto,

³⁷ Fernández Bravo, Álvaro. «Latinoamericanismo y representación: iconografía de la nacionalidad en las Exposiciones Universales (París 1889y 1900).» En *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, de Varios, 171–185. Buenos Aires: MANANTIAL, 2000. Pág. 173

³⁸ *Ibídem* Pág. 173

³⁹ *Ibídem* Pág. 172

⁴⁰ Majluf, Natalia. «Ce n’est pas le Pérou.» *Critical Inquiry*, 1997: 868–893. Pág. 874

los países que no conforman Europa⁴¹, deben representarse doblemente, jugando a ser modernos pero manteniendo su alteridad, pues solo así sus pabellones serán aclamados y la participación de sus naciones tendrá éxito. Así, por ejemplo, a diferencia del pabellón peruano de 1855, las obras del artista piureño Ignacio Merino, residente en París, adquieren éxito debido a la novela *Martín Paz* de Julio Verne. A partir de las pinturas históricas de estilo francés de Merino, Verne construye una fantasía exótica y romántica en los Andes peruanos que catapultó la obra de Merino en el mercado parisino.

El caso del Ecuador es semejante al del resto de naciones latinoamericanas que deben lidiar con la doble representación (de nación y de alteridad) exigida por la audiencia de la comunidad internacional. El Ecuador para la Exposición de París en 1889, al igual que México, con el afán exotizante de mostrar su lado más “salvaje” y llamativo, edifica un pequeño pabellón de motivos precolombinos que resalta por efecto del coloso de hierro que se encuentra a su lado, la Torre Eiffel⁴². En respuesta a esta “superioridad arquitectónica” europea, en una de las paredes internas del pabellón se escribe: “La ciudad de Quito, localizada a tres mil metros de altura es diez veces más alta que la Torre Eiffel”⁴³. Esta exaltación de la geografía del país como superior a la modernidad francesa, atribuye al Ecuador una naturaleza que es mayor que su progreso, pues solo es en la naturaleza que el país supera a Europa. Quizás debido a esa amarga sensación que debió dejar el suceso de la Torre Eiffel en el paladar ecuatoriano, Antonio Flores Jijón decide realizar una Exposición Nacional

⁴¹ Fernández Bravo, op. cit. Pág. 172

⁴² “Se buscaba reproducir un antiguo templo inca, lo cual no se logró, pero de todas formas significó una experiencia valiosa para la época. Realizada por el arquitecto M. Chédanne, en lo que se dio en llamar “*style hieroglyphique*”, fue de muy marcado eclecticismo.” En Schavelzon, Daniel. «América Latina en París (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889.» *DANA, Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* 18 (1984): 65–70.

⁴³ Muratorio, op. cit. 126

en 1892, con el afán de exponer, calificar y preparar los pabellones para la Exposición Histórico–Americana de Madrid en 1892 y para la Exposición Universal Colombina en 1893.

La Exposición Nacional de 1892 se realiza en un pabellón construido en el Parque de la Alameda de Quito. “El Comité de la Exposición Nacional tiene la satisfacción de haber cooperado (con) las artes e industrias del Ecuador”⁴⁴, pues a más de planear la exhibición también se encargaron de calificar las obras allí expuestas. A esta exposición se envían obras y productos de química, mineralogía, botánica, zoología y agricultura. La Literatura solo cuenta con la participación de Luis Cordero, quien envía un diccionario quichua–español, mientras que en Bellas Artes se exhiben escasas esculturas de piedra y numerosas piezas de madera policromada, que incluyen bustos de Antonio Flores Jijón y Gabriel García Moreno. En la sección de pintura de la figura humana⁴⁵, se presentan obras de Joaquín Pinto (calificado de sobresaliente), Juan Manosalvas (muy bueno) y Antonio Salas, entre otros. A la sección de paisaje, se envían obras de Diego Salas (muy bueno), Rafael Troya (muy bueno y bueno), Luis A. Martínez (muy bueno)⁴⁶ y de otros ocho artistas hombres y mujeres⁴⁷, todos serranos. También se exhiben composiciones musicales y fotografías.⁴⁸

La exposición nacional recibe comentarios favorables, como revela el testimonio de Williard Tisdell, Representante de la Exposición Universal Colombina en la inauguración de la Exposición Nacional, publicado en *El Globo*: “Tomada en conjunto la Exposición es muy

⁴⁴ Nacional, Comité de la Exposición. *Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la Exposición Nacional*. Quito: Imprenta del Clero, 1892.

⁴⁵ Solo uno de estos artistas, Nicolás Povedano, es guayaquileño

⁴⁶ Troya participa con un lienzo de la *Laguna de San Pablo* y otro de la *Selva ecuatoriana*. Martínez envía una obra titulada *Neblina de los Andes*.

⁴⁷ Dolores de Jijón G., que envía un *Don Quijote*; Rosa Cousin y Beatriz Arroyo (colombiana) que envían paisajes; Hortencia y Victoria Miranda, que envían una *Muerte de Esquilo* y un dibujo a pluma sobre raso, respectivamente.

⁴⁸ Las fotos aparecen en la sección de artes mecánicas del catálogo

buena y se han reunido y presentado allí muchas cosas importantes y productos de valor”.⁴⁹ Además, Tisdell “habla especialmente de las pinturas al óleo de algunos ecuatorianos, que merecen más que una ligera reseña”⁵⁰. Así se descubre el éxito de la pintura ecuatoriana, lo que se conecta a la gran cantidad de lienzos enviados a la Colombina, pues “se ha convenido que casi todo lo ahí exhibido será enviado a la Exposición Universal de Chicago en 1893, e indudablemente causará esto una gran sorpresa a muchos para quienes el Ecuador es una tierra desconocida”⁵¹.

Para la Exposición Histórico–Americana de Madrid en 1892, el Ecuador selecciona una variedad de objetos y piezas que responden al llamado de esta exposición por mostrar el estado de América antes, durante y después de la “llegada de la civilización” al continente. La Exposición conmemora el cuarto centenario del Descubrimiento de América. El pabellón ecuatoriano alberga piezas arqueológicas, una escultura de tamaño real de un indígena amazónico, colecciones de lanzas, vasijas, collares y brazaletes fabricados con materiales locales, hamacas y atuendos tradicionales de los “indios jíbaros”, utensilios amazónicos, adornos y retratos al óleo de “tres indios principales”⁵². También se envían indígenas serranos a las “viviendas primitivas” construidas en el parque de Madrid.

El pabellón ecuatoriano está enfocando en el exotismo de la Amazonía, enfatiza su alteridad en relación a Europa, pero también su estatus de civilización, pues es el Museo de

⁴⁹ Tisdell, Williard. «El Ecuador en Chicago de 1893. Tomado de El Globo.» En *Calificaciones de las obras expuestas en la Exposición Nacional de 1892 en Quito*, 4. Quito, 1892. Pág. 18

⁵⁰ *Ibidem*. Pág. 21

⁵¹ *Ibidem*. Pág. 22

⁵² Catálogo. «Ecuador.» En *Catálogo General de la Exposición Histórico–Americana de Madrid*, 18–26. Madrid, 1892.

Ciencias el que envía estos objetos, el museo ecuatoriano reconoce la barbarie.⁵³ “La participación del Ecuador es considerada una cuestión de honra nacional, ya que el país debe demostrarle a la Madre Patria que las naciones conquistadas son ya “fuertes y poderosas”, dignas de recibir la semilla de la civilización que ella sembró en el Nuevo Mundo”⁵⁴. El pabellón ecuatoriano enfatiza su exotismo al tiempo que sugiere civilización y progreso, pero se muestra enraizado en el pasado, en su historia, Ecuador es una nación que en Madrid exhibe sus recuerdos, es decir las ficciones de su pasado pues en la sección de Ecuador del Catálogo de la Exposición Histórico–Americana, el autor cita al padre Juan de Velasco para recordar la historia precolombina del Ecuador. El padre Juan de Velasco escribe la Historia del Reino de Quito a finales del siglo XVIII, un texto que relata la historia de los Quitú–Caras⁵⁵.

El texto de Velasco es una absoluta ficción donde el autor inventa un glorioso pasado precolombino para el Ecuador, una historia que nutre el imaginario quiteño y posteriormente ecuatoriano. Es decir, al apelar la sección ecuatoriana al texto del padre Juan de Velasco, se está fomentando la repetición de una tradición inventada, logrando así “inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que automáticamente implica la continuidad con el pasado”⁵⁶. Las exposiciones universales son también espacios para fortalecer el presente al recordar su conexión con el pasado: “History thus represents a *ciencia moral* in which the historian, by interpreting the past, facilitates national development in

⁵³ Muratorio, op. cit. Pág. 123–125

⁵⁴ Muratorio, op. cit. Pág. 124

⁵⁵ “Una confederación de pueblos con características culturales locales cercana, cohesionados bajo el gobierno monárquico –mezclado de aristocracia– de los Shyris. Así, la patria que Velasco invoca es una realidad social y geográfica (...) con identidad histórica, que luchará años más tarde por su emancipación política”. En González Delgado, Ramiro. «El legado grecolatino en la Historia del Reino de Quito de Juan de Velasco.» *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 2008: 215–240. Pág. 215

⁵⁶ Hobsbawm, Erick. «La invención de tradiciones .» *Revista uruguaya de ciencia política*, 2002: 97–107. Pág. 97

accordance with divine law. The desire to recount the national past from the pre-Columbian era to the present engages this philosophy.”⁵⁷

La Exposición Universal Colombina celebrada en Chicago durante 1893 conmemora la llegada de Colón al continente americano. Esta es la primera gran feria celebrada en América, cuenta con cuarentaicinco países participantes y recibe veintiocho millones de visitantes. La Ciudadela Blanca, como se la llama, está conformada por un conjunto de doce palacios dedicados a las distintas áreas del conocimiento. Para esta exposición, el Ecuador se decide por representar el presente y el futuro de la nación. Se envían pocos objetos arqueológicos, la pintura de paisajes y los productos agrícolas se convierten en los protagonistas del pabellón, imponiéndose visual y numéricamente. El Ecuador ya no se muestra como un territorio *salvaje*, sino como una nación de naturaleza sublime y de producción abundante, lista para enfrentar los retos de la modernización.

⁵⁷ Capello, Ernesto. *City at the center of the world: space, history and modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011. Pág. 68

El Ecuador en Chicago, 1893: el paisaje en el pabellón

“Si bien la construcción era sencilla, no por eso dejaba de interesar la elegancia y buen gusto que se notaba en todos sus detalles. Ornamentados pilares, graciosa cornisa, puntiagudas ojivas y esbeltos arcos formaban un conjunto gótico de bellas proporciones, una estructura casi aérea, sutil, filigrananda”.⁵⁸ Esta es la descripción de la fachada del pabellón ecuatoriano que José Luis Tamayo, periodista delegado del *Diario de Avisos de Guayaquil* en la *Exposición Universal Colombina*, escribe en su redacción dedicada al desempeño del Ecuador en *Chicago de 1893*. En este extraordinario evento, la participación del Ecuador está fragmentada en dos espacios a través de la Ciudadela Blanca.

La primera locación es el *Palacio de Minas*, que acoge la exhibición de los productos minerales y mineralógicos del Ecuador⁵⁹. Así, en esta sección se despliegan distintos tipos de cuarzo, variados “minerales del placer”⁶⁰, mármol, granito y basalto. Además se presentan productos como arcilla refractaria, barro y caolinita, cuya utilidad se extiende a la producción de ladrillos, porcelana, cosméticos, hule e insecticidas. Así mismo, se envían muestras de carbón y petróleo, usados para producir energía mecánica; carbonato de calcio, bitumen y sulfato de zinc. En esta sección también se exhibe cartografía: los planos de Quito, Guayaquil y de Riobamba están dispuestos junto al primer mapa científico del Ecuador, desarrollado por

⁵⁸ Tamayo, José Luis. «Capítulo XXI. Pabellón del Ecuador.» En *El Ecuador en Chicago*, de Diario de Avisos de Guayaquil. New York: A.E. Chasmar y Cía., 1894. Pág. 395

⁵⁹ Todos los productos que se mencionan a continuación aparecen en la lista de los objetos enviados que participaron en la Exposición Universal Colombina publicada al final de *El Ecuador en Chicago*. También se incluyen el nombre de los expositores y sus lugares de residencia, así como una lista de las obras y autores que fueron premiados.

⁶⁰ Que pudieron incluir muestras de zirconio, platino, monacita o diamantes

Teodoro Wolf⁶¹. De esta forma, la abundancia de recursos minerales al combinarse con los mapas, que suponen el conocimiento pleno del territorio, la posesión y dominio de sus recursos⁶², envían un mensaje claro a los inversionistas: el Ecuador tiene recursos naturales y el mapa indica dónde hay que extraerlos.

La segunda locación que ocupa Ecuador en la Colombina es el pabellón ubicado en el *Palacio de Agricultura*. En esa pequeña edificación, descrita por Tamayo, se exhibe la mayor cantidad de objetos y obras elegidas para representar al Ecuador. En el pabellón se muestran piezas correspondientes a los departamentos de agricultura, transportación y manufacturas, etnología y arqueología, bellas artes y artes liberales. Este pabellón es descrito por Tamayo como un espacio mural destinado a la exhibición de los paisajes patrios, que recuerdan al *Corazón de los Andes* y al *Cotopaxi* de Frederick Edwin Church.

Las caras exteriores de las ojivas correspondientes a las cinco portadas, habían sido decoradas en este orden: (...) en los del Norte y Sur el Cotopaxi y el Chimborazo, respetivamente, revelaban, en cuanto es dado hacerlo al pincel, la grandiosidad de aquellas montañas, cuyo imperio sobre los Andes, lo simbolizan la diadema de rojizas llamas de la una, y la corona de perpetuas y refulgentes nieves de la otra.⁶³

La sección de agricultura⁶⁴ cuenta con productos comestibles, textiles, licores y tabaco. Se envían granos, cereales, especias, miel, aguas minerales, algodón y lino, caucho, tela de damajagua (árbol del que se extrae una tela usada para fabricar esteras, sombreros, bolsos),

⁶¹ (Alemania, 1841) Geólogo, científico y viajero residente en Ecuador. Fue nombrado geólogo oficial del Ecuador, realizó el primer mapa científico del país. Fue uno de los fundadores y profesores de la Escuela Politécnica Nacional. Regresó a su país natal en 1891.

⁶² “Los mapas tenían y seguirán teniendo una utilidad práctica que compensa la realización de estos esfuerzos (para trazar uno). La defensa militar, la recaudación de impuestos, el registro de las propiedades o el trazado de canales, puertos, bastiones defensivos, el trazado de rutas e itinerarios, son algunas de ellas”. En León V., Juan Bernardo. «Geología, vulcanología y educación cívica en el Ecuador .» En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850–1930*, 138–163. Quito : FONSA, 2008.

⁶³ Tamayo, op. cit. Pág. 395

⁶⁴ Fue la segunda más numerosa pues tenía más de ochenta productos

lana, cigarros y cigarrillos, hierbas medicinales, flores del páramo andino, coñac, ron y elixir de coca. Los productos más representados en esta sección son el cacao y el café, pues cinco expositores de la Costa ecuatoriana envían muestras de estos frutos al pabellón. Por supuesto, esto se relaciona al auge cacaotero de finales del siglo XIX, que como se mencionó antes, catapultó la economía de la Costa desde mediados de siglo hasta 1920, y específicamente durante la década de 1890.

Para el *Departamento de Artes Liberales* se eligen diversos materiales como instrumentos médicos, partituras y libros. Se exhiben memorias⁶⁵ de los ministerios, folletos religiosos, un tomo de la Historia del Ecuador escrita por Pedro Fermín Ceballos y varios libros de poesía de Numa Pompilio Llona y Gallegos Naranjo. También se llevan dos antologías de literatura ecuatoriana, una de ellas enviada por Juan León Mera, quien también envía *Cumandá* y *La virgen del Sol*, sus dos obras más exóticas, enraizadas en el pasado precolombino, en la lucha de civilización y barbarie. Aparicio Córdova presenta también varias partituras en el pabellón. Estas producciones son probablemente las más difíciles y extrañas de exponer y ver, considerando que las partituras no son leídas por todos, y que los libros no pueden ser tomados y descifrados por el público, pues más allá del conflicto de apoderarse de un objeto expuesto, se hace presente la barrera del idioma.

La sección de Bellas Artes se conecta a la portada del pabellón pues de los treinta y siete lienzos enviados a Chicago, dieciocho son paisajes. Los paisistas autores o expositores de estas pinturas que tenían por motivo a la Sierra, son Luis A. Salvador (dos obras); los Talleres Salesianos (dos obras); Juan Grijalba (una obra), Daniel Grijalba (dos obras) y el Gobierno del

⁶⁵ Según el DRAE, “relación de gastos hechos en una dependencia o negociado, o apuntamiento de otras cosas, como una especie de inventario sin formalidad”.

Ecuador (cuatro obras). Además, se exhiben cinco paisajes de Rafael Troya: al menos uno fue del oriente ecuatoriano y los restantes de la Sierra; Luis Alfredo Martínez envía dos paisajes posiblemente andinos⁶⁶. Además, se exponen tres pinturas costumbristas, ocho de objetos históricos y cuatro retratos presidenciales⁶⁷ junto a álbumes y grabados. En esta sección el paisaje de la serranía se impone numéricamente como el género que representa las particularidades y belleza del territorio patrio, se convierte en la imagen que los extranjeros que visitan el pabellón aprenden del Ecuador. Los paisajes combinados con los materiales agrícolas aluden a lo que aquella naturaleza inmaculada, frondosa y sublime –pensando en el estilo de Troya, por ejemplo– es capaz de producir.

La organización del pabellón está a cargo de la *Comisión del Ecuador en Chicago*, un grupo conformado por miembros de la élite ecuatoriana como Manuel Arízaga, Gualberto Pérez y Antonio Flores Jijón. La *Comisión* planifica el pabellón, elige los objetos a ser expuestos y maneja los presupuestos otorgados por el gobierno y por los benefactores independientes. En lo correspondiente al patrocinio estatal, se sabe que existieron inconvenientes pues el gobierno de Luis Cordero no se mostraba comprometido con la participación del Ecuador en la *Colombina*:

(Existe) la esperanza de que la mayor parte de los objetos exhibidos en Quito serán enviados al gran certamen de Chicago, donde cree que llamarán la atención. Y darán prueba no esperada del progreso y riqueza del Ecuador. Ojalá que así sucediera; pero vemos que van transcurriendo los días y que nada, que sepamos, se hace aquí para concurrir a la magnífica feria (...) cierto es que la cantidad de \$200000, votada por el último Congreso para la concurrencia del

⁶⁶ Estas afirmaciones se basan en las obras presentadas por estos dos artistas en la Exposición Nacional de Quito en 1892, donde sus lienzos fueron principalmente de la Sierra y recibieron las mejores calificaciones y grandes alabanzas de la crítica. Considerando que la intención de aquella exhibición era enviar los objetos allí expuestos a Chicago, las obras de Martínez y Troya debieron ser las mismas presentadas en Quito.

⁶⁷ Luis Cordero (1892–95), Antonio Flores Jijón(1888–92), José Plácido Caamaño(1884–88) y Gral. Ignacio de Veintimilla(1878–82).

país a las exposiciones de Madrid y Chicago, es insignificante y apenas se permitirá el envío de pocos y reducidos objetos⁶⁸.

A pesar de estos inconvenientes, el Ecuador participa en *Chicago* y según Tamayo, “se presentó bien en la Exposición Universal Colombina pero pudo presentarse mil veces mejor, si obstáculos insuperables no hubieran entorpecido la acción del Gobierno y de las Comisiones nombradas”⁶⁹. Es decir, la participación del Ecuador deja una cierta insatisfacción en los involucrados, lo que explicaría la idea repentina surgida a mediados de 1893, con el pabellón ecuatoriano ya instalado en Chicago, de publicar un libro que complementa al pabellón y “supla sus fallas”. Esta publicación será *El Ecuador en Chicago*, un libro ilustrado con imágenes del paisaje ecuatoriano, las cuales constituyen el motivo principal de este trabajo de investigación.

⁶⁸ Tisdell, op. cit. Pág. 1

⁶⁹ Tamayo, op cit. Pág. 396

El Ecuador en Chicago, 1894: un libro para el pabellón

“El recuerdo que deja un libro a veces es más importante que el libro”
Adolfo Bioy Casares

“El objeto de este libro es el de dar a conocer (la República del Ecuador), con motivo de la Exposición de Chicago, y el de ensanchar las relaciones políticas, literarias y comerciales del Ecuador. Los hombres más ilustrados de aquel país son colaboradores de esta obra importante”⁷⁰, menciona José Carbo en el *Prospecto* de *El Ecuador en Chicago*, publicado en 1893, compuesto por doscientas páginas de texto y más de cien fotograbados. El prospecto anuncia el libro e invita a los lectores a comprar los espacios publicitarios de sus páginas, seduciéndolos con la oferta de “que el expresado libro cuenta con numerosas publicaciones en América y Europa, a los avisadores americanos se les ofrece la oportunidad de publicar sus anuncios, los cuales podrán circular en todas las naciones”⁷¹.

Las palabras de Carbo revelan dos hechos: el primero es que el libro es planeado como un álbum moderno de vistas del Ecuador, cargado de información e imágenes novedosas de la república. La segunda, es que el libro busca conseguir dinero de auspiciantes y que tiene afanes universalistas pues se pretenden hacerlo circular en varios continentes, ampliando las conexiones del país con occidente. Sin embargo, el hecho de que el libro esté escrito en español, reduce su población de potenciales lectores: solo la audiencia hispanohablante puede leerlo⁷². Por esta razón las fotos y grabados que lo ilustran adquirieron tanta importancia: ante un público que no domina el español, las imágenes sustituyen el texto.

⁷⁰ Carbo, José. «Prospecto de El Ecuador en Chicago.» 1893: 4. Pág. 1

⁷¹ *Ibidem*. Pág. 1

⁷² Posiblemente, el Diario de Avisos tenía planes de traducir el libro, puesto que en su portada dice: “El Ecuador en Chicago es propiedad del Diario de Avisos de Guayaquil, Ecuador, quien se reserva el derecho de traducción”.

El Ecuador en Chicago es planeado para circular en el pabellón ecuatoriano⁷³ y complementarlo: narra la historia nacional, contextualiza los objetos expuestos y muestra retratos de los habitantes. Añadiendo las imágenes que están ausentes en el pabellón, donde solo los paisajes se muestran, donde Ecuador no aparece con habitantes. Además, al ser un libro, *El Ecuador en Chicago* es un objeto portátil que el visitante puede llevarse a casa. El libro proyectado para 1893 toma dos meses en escribirse y se publica en 1894, cuando la Colombina cierra sus puertas.

No obstante la voluntad de realizar una publicación de calidad, José Carbo no queda satisfecho con el resultado: “este libro no es, ni puede ser, bajo ningún aspecto una obra completa (...) Los grandes vacíos que en este libro se notan, tanto en la parte de lectura como en la de los grabados, provienen de que no hemos recibido los informes ni las vistas y retratos que tantas veces pedimos”⁷⁴. Además, Carbo expresa que “la parte ilustrada de esta obra es también muy deficiente. Las fotografías tomadas en el Ecuador, en tan corto tiempo, necesariamente tenían que ser pocas y malas muchas de ellas, viéndonos obligados a retirar algunas, porque los artistas no podían reproducirlas al fotograbado”⁷⁵. Finalmente, Carbo menciona los obstáculos económicos de la publicación, “trabajo cuyos gastos han excedido, y con mucho, a los presupuestos que formuló la Empresa del Diario de Avisos”⁷⁶.

Por otro lado, es preciso pensar en el formato del libro, que se remite a las guías turísticas modernas concebidas por John Murray en 1830, que muestran los escenarios de una

Además, el *Prospecto* del libro estaba escrito en español e inglés, así que los editores entendían los beneficios de la traducción.

⁷³ “Esta obra debió ver la luz pública antes de clausurarse la Exposición de Chicago, en Octubre de 1893, fue escrita en los dos primeros meses de nuestra llegada a esta ciudad, Julio y Agosto del mismo año”. En Carbo, op. cit. Introducción.

⁷⁴ Carbo, op. cit. Introducción

⁷⁵ *Ibídem*

⁷⁶ *Ibídem*

nación, comentándolos *objetivamente*: “this guidebook has endeavored to confine himself to matter-of-fact descriptions of what *ought to be seen* at each place”.⁷⁷ Murray critica las guías turísticas tradicionales que son “(...) local histories, written by residents who do not sufficiently discriminate between what is peculiar to the place, and what is worth seeing.”⁷⁸ *El Ecuador en Chicago*, a pesar de publicarse cuando las guías modernas circulan ampliamente y de querer invocarlas, se asemeja a las tradicionales: lo escriben ecuatorianos que ansían difundir una imagen moderna y favorable del país, es decir que las guías son espacios de adivinación liberal. El uso del fotograbado en cambio, implica una voluntad de veracidad pues durante el siglo XIX la foto es un medio veraz: “se enfrentaban a una imagen con la convicción de contemplar la verdad de las cosas y de los sucesos, pues toda fotografía era un “testimonio irrecusable”, un documento certero”⁷⁹, es decir, que se pretende legitimar la incertidumbre de la adivinación liberal con el uso de la fotografía.

El Ecuador en Chicago forma parte de lo que Beckman llama *rêverie de exportación*:

This mode emerges as the waking dream of nineteenth-century liberal visionaries, providing beautiful visions of national and regional wealth before it had actually materialized. Characterized by optimism, ebullience, and effervescence, this discourse flourished especially at the dawn of the export Era in the 1870's and 1880's, when it seemed as though the realization of America's vast stores of natural wealth was not only possible but imminent, awaiting only the touch of human labor and creativity for its realization. (...) while not formalized as a genre, the ebullient and optimistic tones of export *rêverie* reverberated across the continent in newspaper essays, commercial manuals, exposition catalogues, inaugural speeches and advertisements. As a discourse export *rêverie* is recognizable by a double gesture: first, the identification of the untapped agricultural or mineral resources, followed by an

⁷⁷ Murray, John en Koshar, Rudy. «What Ought to Be Seen': Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe.» *Journal of contemporary history*. London, 1998. Pág. 1

⁷⁸ *Ibidem* Pág. 1

⁷⁹ Vega, Carmelo. «Reconocimientos del mundo.» En *Historia general de la fotografía*, de Marie-Loup Souguez y et. al. 1, 117–181. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. Pág. 151

ecstatic prediction of the wealth and happiness that export commodity wealth would bring.⁸⁰

Es decir que la publicación ecuatoriana es un espacio donde se ofrece progreso, donde se exponen los discursos liberales que proyectan en las imágenes y textos la certeza del desarrollo que la modernidad, el progreso y el capitalismo ofrecen a las jóvenes repúblicas de América.

Otra vertiente del concepto fotográfico del libro es el “conjunto de programas institucionales de carácter nacional, tanto públicos como privados, que tenían como objetivo la aplicación documental de la fotografía para un mejor conocimiento del país”.⁸¹ Así, el trabajo de la *Misión heliográfica* es registrar los monumentos de Francia, creando “un gran archivo fotográfico, un inventario visual que sirviera para documentar”⁸². También está el trabajo de Jean Laurent y Charles Clifford, a quienes la Reina Isabel II encargó fotografiar la modernización de España durante 1850 y 60: fotos “relacionadas sobre todo con los avances y mejoras en las obras públicas de ingeniería (...) y sobre todo, vías del ferrocarril constituyeron los elementos de la modernidad que transformaron casi toda la geografía nacional (...) cuyas imágenes fueron distribuidas como vistas independientes o como álbumes”⁸³. Finalmente, las obras de Alexander Gardner, quien registra el establecimiento de la línea ferroviaria en Estados Unidos, y Carleton Watkins, que fotografía los paisajes estadounidenses tras la Guerra Civil, son registros visuales que se relacionan estrechamente al concepto fotográfico del libro ecuatoriano.

⁸⁰ Beckman, op. cit. Pág. 5

⁸¹ Vega, op. cit. Pág. 145

⁸² Ibídem. Pág. 146

⁸³ Ibídem Pág. 148

Las páginas de *El Ecuador en Chicago* amalgaman estos proyectos fotográficos de Francia, España y Estados Unidos en tanto su lector–espectador –que lee los textos y observa las imágenes– puede disfrutar de las vistas de las ciudades, de los nevados serranos, de las iglesias coloniales y las haciendas cacaoteras, también de puentes, acueductos y del ferrocarril. Varias de estas fotografías de paisaje constituyen el corpus visual que se analizará en los siguientes capítulos de este trabajo.

La publicación es una heredera del libro ilustrado, que en el siglo XIX gracias a la posibilidad de imprimir conjuntamente texto e imagen, “generó una expresión iconográfica en apoyo de la escritura que llegó a desbordar a esta última hasta adquirir preponderancia en determinados casos”⁸⁴, como ocurre con *El Ecuador en Chicago*. El afán enciclopédico del libro ilustrado se detecta en el contenido de la publicación ecuatoriana, pues esta incluye veintidós capítulos que abarcan temas diversos. Así, la descripción geográfica, histórica y política del Ecuador, su división territorial, obras públicas y la Iglesia ecuatoriana, tienen espacio en el libro. También, se dedican secciones a la literatura, las ciencias y las bellas artes, a las industrias, la agricultura y el comercio. Los últimos capítulos se refieren a la *Exposición Universal Colombina*, al pabellón del Ecuador y a las biografías de varios personajes ecuatorianos. El libro termina con un anexo de los avisos comerciales ofrecidos en el *Prospecto*.

El Ecuador en Chicago es un libro de múltiples autores, una composición donde se unen textos de escritores como Juan León Mera, combinados con notas periodísticas como la redacción de José Luis Tamayo sobre la *Feria*, datos científicos de Teodoro Wolf y ensayos

⁸⁴ Sougez, Marie–Loup. «La fotografía en el medio impreso.» En *Historia general de la fotografía*, de Marie–Loup Sougez y et al., 183–25. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007. Pág. 184

escritos por personajes como Carlos Tobar, ministro de obras públicas. Sin embargo, José Carbo, director del Diario de Avisos de Guayaquil, es el principal responsable de la escritura del libro: de su adornada prosa surgen narraciones de la historia ecuatoriana, descripciones de la naturaleza patria y alusiones a la necesidad de la inversión extranjera en el Ecuador. Se reitera entonces la rêverie de exportación, pues solo a través de la inclusión del Ecuador en el mercado mundial es que la nación podrá alcanzar el progreso.

El Ecuador en Chicago tiene su génesis en “la idea de perpetuar, en un libro ilustrado, el recuerdo de la participación que tomara nuestra patria, en la *Feria del Mundo*, sugerida por la prensa de Guayaquil”⁸⁵. Así se descubre, que el libro tiene su origen en la costa ecuatoriana y que por lo tanto, sus promotores y editores forman parte de la élite guayaquileña, que adivina los beneficios que podía aportar la difusión de la imagen del Ecuador en esa “galería del progreso”⁸⁶, una élite que promueve la adivinación liberal. Además,

luchando contra el parroquialismo aristocratizante de la clase terrateniente tradicional de la sierra, las clases emergentes de la costa buscaban la participación del Ecuador en la nueva fraternidad de las naciones creada por el mercado, pues ya habían creado para sí mismas un mundo económico y social que les permitiría el acceso a las ideologías y prácticas culturales del modernismo globalizante⁸⁷.

De esta manera, se entiende la parcialización visual a favor de la Costa ecuatoriana de *El Ecuador en Chicago*, pues el litoral aparece representado como una región moderna y próspera, que a través de esta publicación intenta generar una iconografía internacional de prestigio. Y del mismo modo, se entiende la motivación que genera una iconografía de la

⁸⁵ Carbo, op. cit. Pág. 1

⁸⁶ González Stephan, Beatriz, y Jens Andermann. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*. Argentina: Estudios culturales, 2006.

⁸⁷ Muratorio, op. cit. Pág. 119–120

Sierra mucho menos moderna, pues esta aparece representada como una región natural, tan aferrada a la tradición que luce suspendida en el tiempo, no encaminada hacia el progreso.

Capítulo 2: El Ecuador y sus dos paisajes

Las artes que crean la nación

“Las bellas artes no tienen nada de fortuito,
sino que brotan del instinto de la nación que las creó”
Ralph Waldo Emerson

En marzo de 1852, durante la inauguración de la primera exposición de arte celebrada en la Escuela Democrática Miguel de Santiago, con sede en Quito, Francisco Gómez de la Torre dice:

Hasta hoy la pintura se ha contraído solo a representar imágenes melancólicas y meditabundas. El pincel ha tenido por único elemento el aspecto sombrío del claustro; y jamás ha propendido a entregarse en brazos de la naturaleza para ser fecunda como ella en presentar imágenes grandiosas, ni menos seguir impulsos de los fanáticos caprichos de la imaginación; pudiéndose decir de nuestra pintura lo que un viajero decía respecto de los españoles, que todas las paredes estaban adornadas con magníficas pinturas, pero que todas incitaban a la piedad y el cilicio.⁸⁸

El anhelo de renovar y secularizar las artes del Ecuador durante el siglo XIX se relaciona a la preocupación de carecer de un género artístico que represente a la nación y no a la colonia: a pesar de sus tres décadas de independencia, Ecuador aún no conoce un género republicano nacional en 1852. A más de que las confrontaciones regionales de carácter ideológico, económico y político entre los distintos sectores sociales del país, complican la conformación de una identidad patriótica. “Durante el crítico período posterior a 1830, (...) sus elites políticas y letradas empezaron a construir un imaginario visual que respondiese, como en el resto de América Latina, a la creación de una nueva nación, más secular y

⁸⁸ Gómez de la Torre, Francisco. Citado en Kennedy Troya, Alexandra. *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1999. Pág. 19

diferenciada de España y de las repúblicas vecinas”⁸⁹, dicen Kennedy Troya y Fernández-Salvador. El paisaje, contenedor de las siluetas de una nación, memoria geográfica de la historia y fuente de los recursos del progreso, es el género que reemplaza las funciones de las artes religiosas como representantes de la cultura ecuatoriana y ulteriormente, como pilar iconográfico de la nacionalidad, según lo ha planteado Alexandra Kennedy Troya en sus estudios sobre el paisajismo ecuatoriano.

Por otro lado, una importante vertiente para las artes del siglo XIX en el Ecuador, es la llegada de artistas y científicos viajeros. Se pueden determinar a tres personalidades como las de mayor impacto cultural: Ernest Charton, Alexander von Humboldt, geógrafo y explorador germano que estudia la formación de la Tierra, y Frederick Edwin Church, paisajista norteamericano de la Escuela del Río Hudson. El artista y fotógrafo francés Ernest Charton es el primer director del Liceo de Pintura Miguel de Santiago, y es además, un artista viajero heredero de la tradición humboldtiana.

Humboldt propone una innovación en la pintura de paisajes, siguiendo el pensamiento de tradición netamente académica, considera a la Naturaleza como la gran maestra para este género, y desde esta perspectiva invoca a los pintores en Kosmos (...) La revitalización de la pintura de paisajes que promueve tiene un alcance general, pero en la medida que define el mundo tropical como el mejor modelo para este género, su propuesta hallará resonancia especialmente entre los artistas viajeros⁹⁰

⁸⁹ Kennedy-Troya, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador.» En *Ecuador. Tradición y modernidad*, de Varios autores, 45–52. Madrid: SEACEX, 2007. Pág. 45

⁹⁰ Diener, Pablo. «La estética clasicista de Alexander von Humboldt y la aprehensión de la naturaleza americana.» En *Autores y actores del Mundo Colonial*, de Varios autores, 267–280. Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2007. Pág. 268

Alexander von Humboldt llega a Ecuador a inicios del siglo XIX y recorre la serranía, siendo Ecuador un excelente escenario para investigaciones vulcanológicas debido al gran número de elevaciones que gobiernan su geografía. Durante su estancia en Ecuador, Humboldt está en contacto con miembros de la élite, en los que despierta un interés por la geografía y la ciencia en el Ecuador. Los libros del geógrafo alemán cuentan con numerosas ilustraciones del paisaje ecuatoriano, especialmente del Chimborazo, nevado que por su altura (es considerado la montaña más alta del mundo en ese momento)⁹¹, por sus formas y por su locación, obsesiona a Humboldt.

La revitalización del paisajismo propuesta por Humboldt en *Cosmos*, repercute en los artistas que lo leen, es así que “hacia mediados del siglo, la irradiación del pensamiento artístico de Humboldt incide en Frederick Edwin Church, una de las principales figuras del paisajismo estadounidense. A partir del estudio de los escritos del científico alemán, Church desiste del tradicional tour artístico a Europa y decide viajar a Sudamérica”⁹², en 1853 llega por primera vez a Ecuador y en 1857 viaja para recorrer exclusivamente los Andes ecuatorianos. “Church sigue fielmente los dictados de un maestro que jamás conoció personalmente: realiza estudios detallados de las plantas, toma apuntes del paisaje y practica el boceto al óleo, reuniendo un vastísimo material que utiliza en la elaboración de sus composiciones acabadas”⁹³, dice Pablo Diener. La influencia de la pintura de Church en los artistas ecuatorianos es fácil de reconocer, como se verá más adelante en este capítulo.

El gran número de paisajistas que surgen en Ecuador en el último tercio del siglo XIX, se ven notablemente influenciados por los afanes de las academias que buscan desarrollar un

⁹¹ Bowler, Peter J. *Climb Chimborazo and see the world*. 4 de octubre de 2002. Pág. 63

⁹² Diener, op. cit. Pág. 279

⁹³ *Ibidem*. Pág. 279

género nacional y también por el legado de los viajeros, que convierten al paisaje en un motivo pictórico y revelan el interés internacional en la geografía ecuatorial. Este factor será decisivo en la constitución del paisaje como el género literario y pictórico encargado de crear las imágenes del Ecuador, un género que desplaza a santos y cilicios del protagonismo de los lienzos, y los sustituye con nevados.

Dos modelos para el paisaje ecuatoriano

“El paisaje de campo es la retórica.
El paisaje –como todas las cosas en sí– no es absolutamente nada.
La palabra *paisaje* es la condecoración verbal que
otorgamos a la visualidad que nos rodea,
cuando ésta nos ha untado con cualquier barniz conocido de la literatura.
El paisaje de campo es la mentira”
Jorge Luis Borges

“Parece que la naturaleza ha creado un nuevo sentido artístico en nuestros pintores, para que aprecien sus bellezas. Los montes y selvas, ríos y lagos del Ecuador han hallado al fin pinceles que saquen su imagen para recreo y deleite de nacionales y extranjeros”⁹⁴, escribe Juan León Mera un año después de la participación del Ecuador en la Exposición Colombina de Chicago. Este comentario del intelectual ambateño nos ofrece una amplia perspectiva del paisajismo ecuatoriano a finales del siglo XIX. Mera escribe con entusiasmo y orgullo sobre la incursión de los artistas nacionales en el género del paisaje, quienes parecen haber respondido al llamado del director de la Escuela Democrática Miguel de Santiago, e incluso nos revela el placer que estas pinturas provocan y su consecuente éxito con públicos locales y extranjeros. El escritor ambateño se deja seducir por los paisajes y por lo tanto se muestra como un espectador nacional complacido. Además, Mera revela que estas obras viajan, que circulan por mundos ajenos donde el Ecuador es pensado en paisajes, o que viajeros de estas tierras lejanas recorren el Ecuador y se maravillan con estos lienzos de la naturaleza patria. Así, el comentario de Mr. Tisdell publicado en *El Globo* en 1892, y analizado en el primer capítulo, es una confirmación del impacto alcanzado por los paisajes ante públicos extranjeros: “se

⁹⁴ Mera, Juan León. «Conceptos sobre las artes.» En *Antología esencial. Selección de Xavier Michelena*, de Juan León Mera, 303–334. Quito: Abya-Yala, 1994.

encuentran varios paisajes de Luis Martínez que representan los hermosos paisajes de los Andes con las elevadas cumbres cubiertas de nieve del Chimborazo”⁹⁵.

Sin embargo, la importancia de Juan León Mera para las artes ecuatorianas está asociada sobre todo, a la escritura del himno nacional ecuatoriano y a su producción literaria. Su novela *Cumandá, un drama entre salvajes* (1879), que narra un amor imposible en la selva ecuatoriana, fue enviada al pabellón ecuatoriano de Chicago de 1893 y se puede decir de ella, aunque carece de ilustraciones⁹⁶, que fue un paisaje más exhibido en la edificación. “Vino la noche señoreada por una hermosísima luna que derramaba abundante copia de la pálida luz sobre la selva, que le impedía descender hasta sus oscuros y misteriosos senos. Derramábala también sobre el río que la reflejaba y devolvía mágica y multiplicada en su incesante e infinito vareteo”⁹⁷. En este párrafo de *Cumandá*, Mera dibuja con lápiz blanco los reflejos lunares que iluminan un nocturno de la selva ecuatoriana. El escritor ambateño retrata a la Amazonía. Con palabras, logra recrear para los ojos del lector la imagen que absorbe al protagonista dentro de la historia. Mera convierte al lector en espectador: el lector no imagina una acción al leer este fragmento, solo construye un paisaje que en lugar de ser telón de fondo de la narrativa, es su protagonista. El escritor en su descripción prolija construye una cromática nostálgica y misteriosa que es útil para recrear la historia, pero que también disemina en cada lectura, la imagen idealizada de la naturaleza ecuatoriana. Y es así, que la novela en el pabellón es otra forma de representar y difundir la imagen del territorio patrio. Mera pinta con palabras, la écfrasis de su escritura le convierte en un paisajista literario. Y es

⁹⁵ Tisdell, op. cit. Pág. 6

⁹⁶ La edición más antigua de *Cumandá* no está ilustrada

⁹⁷ Mera, Juan León. *Cumandá, un drama de selvas*. Quito: Antares, 1879. Pág. 92

así, como el interés por el paisaje también ejerce su poder en las letras, también seduce a la Academia de la Lengua.

El comentario de Mera sobre el paisajismo en el Ecuador indica la aparición de este género pictórico como una novedad importante de finales del siglo XIX, a pesar de que en 1852 la preocupación sobre la representación de la naturaleza ya está en Gómez de la Torre. El paisaje se mantiene activo como motivo pictórico en los lienzos de muchos artistas ecuatorianos y se convierte en una estrategia política y nacional, que no solo enseña a los extranjeros a imaginar el Ecuador, sino también a los nacionales: la *rêverie* de exportación también opera intramuros. A través de la representación de los distintos territorios que integran la nación ecuatorial, de su imagen descrita con palabras o pigmentos, el paisaje constituye para las artes ecuatorianas y para sus espectadores, una importantísima fuente de identidad y construcción patria y regional. Todo paisaje del Ecuador puede clasificarse y reconocerse: determinar si es costero, serrano, amazónico o incluso insular, es un ejercicio sencillo debido a la vegetación, a la presencia de los nevados o del mar. Y por lo tanto, al tiempo que el paisaje es paisista, también es regionalista pues no se pueden borrar las particularidades de cada zona natural. El escudo ecuatoriano de 1893 retrata un punto coyuntural de la geografía nacional: el encuentro ficticio de la Costa y la Sierra, simbolizado en la trayectoria de un río navegable (que alude al Río Guayas, situado en la Costa) que corre ante una tríada de elevaciones gemelas que lo vigilan desde la orilla (y que aluden a la cordillera serrana). Por supuesto, la Amazonía y las Islas Galápagos no aparecen representadas, lo que da cuenta de su invisibilidad política en los debates de la construcción del imaginario nacional.

Es así que el paisaje provee de una iconografía a las élites, a las regiones y a la nación, les ayuda a constituirse. Por esto, es preciso recordar que en el siglo XIX, según lo establece Kennedy Troya, las élites se dedican a

la tarea de crear los símbolos de identidad en el paisaje ecuatoriano. (...) las artes y ciencias se fundieron en un proceso común para identificar al país e intentar enrumbarlo por el camino del “progreso” y la “civilización”. Pintar la nación, inventarla a través de una novela o escudriñar en su corteza y el nacimiento de sus ríos, fue parte de un mismo proceso⁹⁸.

Y justamente, el pensar en la importancia e impacto de los paisajes en la sociedad ecuatoriana del siglo XIX, sirve para comprender que las formas de representar el territorio operan a través de una ideología, pasión, interés político. Pues en la medida en que exista un elemento capaz de modelar el pensamiento y la imaginación de la gente, como lo son las artes, entonces aparecerá un canal que ansíe conducir estas representaciones, y por lo tanto su influjo en los espectadores, hacia un desenlace *adecuado*. “La construcción de las "nacionalidades" en Iberoamérica, (...) tuvo en el arte uno de sus fundamentos esenciales y un arma que, en manos de las clases dirigentes, se convirtió en herramienta eficaz de persuasión, control de la opinión pública, determinación de lecturas históricas (...) y, en definitiva, de ejercicio del poder”.⁹⁹ Por esta razón, los intereses de las élites costeras y serranas se alían con el paisaje, pues al crear una iconografía del territorio capaz de introducirse y legitimarse en el imaginario nacional, el paisaje genera y difunde la imagen, la proyección y el estatus que estas élites desean.

⁹⁸ Kennedy Troya, Alexandra. «Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX.» En *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850–1930*, de Varios autores, 83–107. Quito: FONSAL, 2009.

⁹⁹ Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica.» *Historia Mexicana* 53 (2003): 341–390. Pág. 1

Para los geógrafos, la definición más simple de paisaje es denominarlo “imagen del territorio”¹⁰⁰, o sea su apariencia ya que “la imagen es calificada por algunos de “faz” (...) de un territorio”¹⁰¹. La geografía, como disciplina científica, no piensa en el paisaje como representación sino como realidad percibida sin filtros. A diferencia de esta propuesta –donde la imagen se considera una cualidad objetiva, casi ingenua y franca del territorio–, la definición de Roger Brunet explica al mapa y al paisaje como las anamorfosis de un territorio¹⁰². Es decir, como la imagen de un espacio generada por una mirada que transforma, altera e interpreta. La propuesta de Brunet es que un paisaje siempre es representado con el efecto deformador de un *espejo curvo*.

Para las artes, en cambio, el *paisaje* es tradicionalmente un género pictórico que representa el espectáculo de la naturaleza en una composición visual ordenada. Además, es un género nacido en el siglo XVI, que en la jerarquía tradicional de las artes ocupa un nivel superior a la pintura de naturalezas muertas pero siempre aparece relegado por la pintura histórica, por el retrato y la pintura costumbrista. El *paisaje* es por lo tanto un género menor. Sin embargo, más allá de estas ideas y según W.J. T. Mitchell, el *paisaje* es un género que alberga gran potencial de acción. Es posible, dice Mitchell, “to think in landscape not as an object to be seen or a text to be read but as a process by which social and subjective identities are formed.”¹⁰³ Es decir que el *paisaje* trasciende su naturaleza de representación complaciente y pasiva para convertirse en un hacedor de identidades, que es justamente el rol

¹⁰⁰ Maderuelo, Javier. «Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje. » En *Paisaje y territorio*, de Varios, 57–82. Madrid: ABADA Editores, 2008. Pág. 57

¹⁰¹ Ibídem. Pág. 57

¹⁰² Brunet, Roger en León V. op. cit.

¹⁰³ Mitchell, W.J.T. «Introducción .» En *Landscape and power*, de Varios autores, 1–4. Chicago: University of Chicago Press, 2002. Pág. 1

que desempeña en el Ecuador decimonónico, cuando las élites releen el *paisaje* europeo y se apropian de él para convertirlo en el nuevo género nacional. A más de que durante la colonia, la pintura de paisajes cumplió un rol importante en los litigios territoriales, fungiendo como documento: “muy probablemente existió un grupo de pintores especializados en la representación del paisaje local. Es posible sugerir, también, que a diferencia de los maestros que operaban en talleres urbanos, estos pintores estaban entrenados para trabajar del natural, como los artistas que acompañaban a viajeros y misiones científicas”.¹⁰⁴

En América el *paisaje* es un género que se renueva y en el caso de naciones como Chile, México y Ecuador, es el género elegido para construir y representar a las jóvenes repúblicas carentes de iconografías nacionales. Las élites, ostensiblemente, no inventan un nuevo género sino que le dan una nueva lectura, una relectura nacional.

(El paisaje y el costumbrismo) asimilados convencionalmente a una función decorativa y a un gusto popular, a medida que avanza el siglo XIX van siendo objeto de matices plásticos y funciones ideológicas que los ubican en otra categoría. Pero estos géneros se relacionan también en términos geopolíticos, en tanto funcionan como pinturas referenciales, otorgando una información “sociológica” y “topográfica” del lugar que representan. De hecho, muchas veces ellas sirvieron, traspassadas a grabado, como imágenes ilustrativas de atlas, manuales de historia y geografía, revistas de viajes y guías turísticas”.¹⁰⁵

Mitchell establece que las dos principales líneas usadas para estudiar el *paisaje* son la visión contemplativa y la visión interpretativa. “I call the fist approach contemplative because its aim is the evacuation of verbal, narrative, or historical elements and the presentation for an

¹⁰⁴ Fernández-Salvador, Carmen. «Territorios en disputa.» *Estética del paisaje en las Américas: XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Querétaro : <http://www.esteticas.unam.mx/node/175>, 2013. 13. Pág. 2

¹⁰⁵ Valdés Echenique, Catalina. «Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX.» En *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos*, de Varios autores, 109–126. GEOlibros, 2014. Pág. 117

image designed for transcendental consciousness (...) The second strategy is interpretative and is exemplified in attempts to decode landscape as a body of determinate signs.”¹⁰⁶ La propuesta de Mitchell es absorber esas dos vertientes y proponer un nuevo modelo de análisis “that would ask not just what landscape “is” or “means” but what it *does*, how it works as a cultural practice. Landscape we suggest, doesn’t merely signify or symbolize power relations; it is an instrument of cultural power, perhaps an agent of power that is (or frequently represents itself as) independent of human intentions.”¹⁰⁷

Esta perspectiva de Mitchell es la que usaré en este trabajo para pensar en el paisajismo ecuatoriano decimonónico, para entender qué *hicieron* los paisajes costeros y serranos de *El Ecuador en Chicago*. Es decir, pretendo analizar estas imágenes como instrumentos de poder cultural que modelaron el escenario artístico y político del Ecuador de finales de siglo, contribuyendo a la creación de ficciones de estado, de *rêveries* de exportación y de imaginarios patrios. Y elijo el plural pensando en que los paisajes de *El Ecuador en Chicago* no son uniformes sino diversos y por lo tanto sus efectos y acciones también lo son. Por esta razón, antes de analizar las imágenes del libro propongo dos modelos del paisajismo ecuatoriano que representan dos distintos haceres: el paisaje-naturaleza y el paisaje-en-progreso.

En el Ecuador decimonónico existieron “principalmente dos tendencias en la pintura del paisaje: aquella promovida directa e indirectamente por von Humboldt y los viajeros que vienen tras sus huellas, y la otra, un poco más tardía, promovida por García Moreno y su

¹⁰⁶ Mitchell, op. cit. Pág. 1

¹⁰⁷ *Ibidem*. Pág. 2

obsesión por la modernización del país”¹⁰⁸. Aquí encontramos los dos modelos del paisajismo ecuatoriano de finales del siglo XIX. El primer modelo pretende conectar las ciencias y las artes, mantener el rigor geográfico de un investigador en la representación estética de la naturaleza, volver aliados al conocimiento, a las artes y a la contemplación. Este modelo representa lo sublime¹⁰⁹ con precisión y destreza. El segundo modelo busca encarnar la modernidad en el paisaje, mostrar el poder del ser humano como gobernante y modelador del territorio, busca usar la naturaleza como base del progreso y festejar este triunfo. Este tipo de paisaje está influenciado por el pensamiento garciano que piensa adánicamente en el paisaje, viendo al ser humano como dueño de la naturaleza, poseedor del derecho de transformarla. Las ideas de García Moreno sobre el paisaje o mejor, sobre los recursos naturales, solo tiene cabida en las artes visuales tras la publicación de *El Ecuador en Chicago*, en la primera década del siglo XX.

El paisajismo inspirado en el trabajo de Alexander von Humboldt se hace manifiesto ante todo tras la visita a tierras ecuatorianas de artistas viajeros como Frederick Edwin Church y de científicos, como el vulcanólogo alemán Alphons Stübel. Así, vemos como en uno de los paisajes de Rafael Salas³ (**Imagen 1**), se manifiesta la misma composición de Church (**Imagen 2**), donde el nevado se pinta distante, etéreo y difuso, en tonalidades frías que nos remiten a las nieves perpetuas, a las alturas inaccesibles, a un nevado que se resiste a ser visto —en tanto está nublada su cumbre—, es una montaña que se resiste a nuestra mirada. En las macizas elevaciones de Salas y Church casi no distinguimos detalles. En el primer plano, en

¹⁰⁸ Leonhardt Abram, Matthías. «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje.» En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850–1930*, de Varios, 26–51. Quito: FONSAL, 2008. Pág. 29

¹⁰⁹ Lo sublime según la definición de Schiller que distingue lo sublime contemplativo y patético, así como la superación de lo sublime. Schiller diferencia además, lo bello de lo sublime.

cambio, los dos artistas usan una paleta semejante, los verdes y ocre son variados, cálidos e intensos, la luz ilumina y muestra las minucias de la geografía ecuatoriana. Los dos artistas pintan la presencia del agua y la escasa intervención humana que apenas ha tocado el paisaje: una ruta sencilla, una casa o una cruz, un par de personajes son toda la presencia humana que se representa. Los estilos de Salas y Church son ejemplares del primer modelo de paisaje. Las obras de estos dos artistas son paisaje-naturaleza, entendiendo en este concepto al “paisaje como naturaleza estéticamente presente, que se muestra al ser que la contempla con sentimiento. La mirada, por así decirlo, se carga de teoría y la contemplación se convierte en espectáculo estético”.¹¹⁰ Esta categoría de paisaje-naturaleza es el primer modelo, tiene por estética al estilo churchiano y su motivo es el paisaje natural, aquella categoría geográfica conceptualizada por Humboldt y definida como el paisaje original, el que existe antes de la intervención del ser humano¹¹¹.

Además, es evidente como las vistas andinas monopolizan esta categoría de paisaje-naturaleza, pues casi nunca las vistas del litoral ecuatoriano se convertirán en el motivo sublime de la pintura de paisaje. La naturaleza costera, como se verá más adelante, se relaciona más bien a la idea de modernidad y progreso, de explotación de los recursos naturales y de un espacio que se transforma y reinventa para enriquecer a la nación. Las imágenes de *El Ecuador en Chicago* que son paisaje-naturaleza –específicamente la lámina de volcanes que será el motivo principal de este trabajo (**Imagen 3**)– solo tienen como motivo a la Sierra y mantienen una estrecha relación con el estilo pictórico del paisajismo de Salas y

¹¹⁰ Gómez Mendoza, Josefina. «La mirada del geógrafo sobre el paisaje: del conocimiento a la gestión.» En *Paisaje y Territorio*, de Varios, 11–56. Madrid: ABADA Editores, 2008.

¹¹¹ Sauer, Carl O. *The Morphology of Landscape*. Prod. University of California Publications in Geography. California, 1925.

Church. La propuesta entonces es que en *El Ecuador en Chicago*, la Sierra es el paisaje-naturaleza del Ecuador, solo la región andina es representada con el primer modelo.

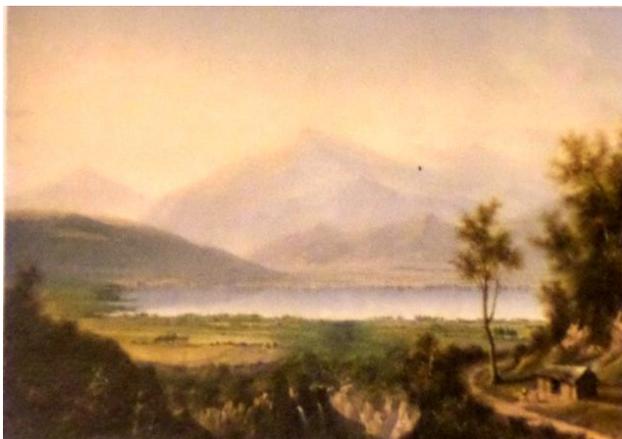


Imagen 1: Rafael Salas
Paisaje, s. XIX.
Óleo/lienzo. 90x23cm.
Museo Remigio Crespo
Toral



Imagen 2: Frederick Edwin Church. *El corazón de los Andes*, 1859. Óleo/lienzo. 168x300cm. Museo
Metropolitano de Arte de Nueva York.

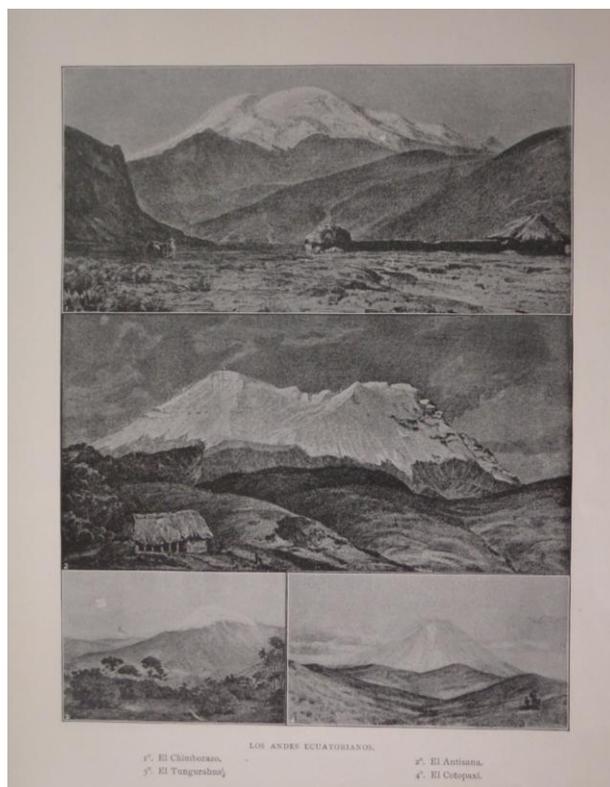


Imagen 3 *Los Andes del Ecuador*: 1893. Cuatro grabados. *El Ecuador en Chicago*, 1894

El segundo tipo de paisajismo ecuatoriano, surgido por influjo de García Moreno, de los distintos presidentes progresistas y del liberalismo de Eloy Alfaro, aparece con fuerza en la primera década del siglo XX, ya que durante el siglo XIX solo parece existir en los fotograbados de *El Ecuador en Chicago*. Paisajistas como José Grijalva y Juan Graves se encargan de construir una imagen diferente y hasta disidente de la naturaleza ecuatoriana, rompiendo con los cánones del paisaje-naturaleza.

La visión demasiado idealista de von Humboldt fue trastocada por una visión más práctica sobre la posible dominación y utilización del paisaje, de la necesidad de modelarlo para que fuese productivo; la industrialización

senso latu: estaba convencido de que el hombre debía usar el territorio para mejorar su situación¹¹²

Así, en lugar de pintar los grandes nevados, las planicies intocadas y los bosques de la Sierra, José Grijalva se dedica a retratar las transformaciones de la naturaleza patria y particularmente litoral, pues el proceso de modernización del paisaje (lo que incluye desde su domesticación más sencilla hasta su destrucción más atroz) se convierte en el motivo principal de sus obras. En la *Cosecha de Cacao* (**Imagen 4**) de Grijalva se ve cómo el protagonismo de la naturaleza –típica del paisaje-naturaleza– ha sido desplazado, el pintor la ha convertido y reducido a telón de fondo de esta imagen de costumbrismo y progreso.



Imagen 4: *Cosecha de cacao* c.1920
José Grijalva
Óleo sobre lienzo
65 x98cm

En el centro de esta imagen se descubre un campo lleno de trabajadores, caballos, materiales de construcción y una pequeña casa. Este espacio es construido por el artista como un terreno, pues obviamente se trata de una naturaleza que ha dejado de ser territorio para convertirse en propiedad, lo que se revela en el cerco que limita el dominio y la civilización. Más allá del cerco está la naturaleza, lo primitivo, el pasado de este terreno que antes de *limpiarse* fue un bosque. El paisaje natural que existió antes de la llegada del ser humano fue

¹¹² Leonhart, op. cit. Pág. 38

domesticado y conquistado, dejó de ser un espacio para convertirse en un lugar. Es ahora un paisaje modificado, según la ordenación geográfica del territorio, y apunta por lo tanto a convertirse en un paisaje ordenado, es decir una ciudad. De este modo, ese rezago de bosque que son los arbustos, opera como un referente que permite comparar el presente del espacio con su pasado: existe un evidente contraste entre las tablas de madera que se extiende en el suelo y la madera del tronco de los árboles, la vida y la muerte de la vegetación representan distintos momentos y conceptos: el pasado y lo natural; el futuro y lo moderno.

La imagen constituye un testimonio de cómo el progreso requiere de la transformación y destrucción de la naturaleza para construir un espacio productivo que se sabe consumirá el resto del paisaje, que se muestra al fondo, tras la casa. Otro elemento importante que se aleja del paisaje-naturaleza, radica en la presencia humana: se distingue al dueño del terreno, fácil de descubrir por su ubicación central en la obra y por la elegancia de su atuendo blanco. Su traje aquí revela su afinidad con la clase alta algodонера de Luisiana, cuya fortuna se había alcanzado gracias a la plantación agresiva de algodón y a las tecnologías de la Revolución Industrial, el mismo sistema de enriquecimiento de los cacaoteros costeños. Por otro lado, los peones representados en la pintura, vestidos humildemente, están en plena labor: los jornaleros a la izquierda de la casa están secando el cacao. De esta forma, el lienzo captura las diferencias de clase y se muestra al propietario como otro éxito del progreso: del mismo modo en que las dos maderas significan un ciclo de vida y utilidad, los dos tipos de personaje –el jornalero y el latifundista– representan un ciclo económico: para progresar de jornalero –en último plano– a propietario –en el primero– se debe actuar modernamente: trabajar arduo, comprar un terreno, talar bosques, sembrar cacao y venderlo. Convertirse en un *self-made man*. Además, la *rêverie* de exportación de nuevo se manifiesta: “the America’s vast stores of

natural wealth was not only possible but imminent, awaiting only the touch of human labor and creativity for its realization.”¹¹³

La naturaleza en esta pintura, aparece como un elemento marginal y dominado: todo lo que en ella hubo antes de sublime y de virginal ha desaparecido para dar paso a la modernidad y al enriquecimiento de la nación: en esta pintura el paisaje se ha convertido en el fondo, en la locación del progreso, en el lugar donde la modernización ocurre y el paisaje desaparece para convertirse en materia prima del progreso. A este tipo de imágenes donde “el paisaje como tal, es rara vez, el asunto principal (...) y aparece solo como un elemento subsidiario, que enmarca y contiene otras narrativas”¹¹⁴, específicamente las narrativas del progresismo y la modernización, se las llamará paisaje-en-progreso. El paisaje-en-progreso es el segundo modelo del paisaje ecuatoriano, que tiene por motivo a los paisajes modificados y que tiene por estilo a las obras de Grijalva.

El hecho de que la imagen represente una cosecha de cacao genera un argumento sobre la Costa como espacio moderno, pensando en la relación del auge cacaotero y la región litoral ecuatoriana, tema ya analizado en el primer capítulo. El paisaje-en-progreso está asociado a la Costa, región de naturaleza productiva antes que contemplativa, más moderna que tradicional. Cronológicamente, es interesante que la llegada del paisaje-en-progreso a la pintura ocurra dos décadas después del paisaje-naturaleza, modelo que no desaparece pues artistas como Luis Martínez conviven con Grijalva, dos décadas tras la aparición de *El Ecuador en Chicago*. Esto conduce a pensar que las imágenes de paisaje-en-progreso del libro son un antecedente para

¹¹³ Beckman, op. cit. Pág. 5

¹¹⁴ Majluf, Natalia. «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina.» *caiana. Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte*, 2013: dossier. Pág. 1

este paisajismo del siglo XX. Así, fotografías como *La hacienda de los sucesores de Don Tomás Rolando* (**Imagen 5**), o de la construcción del Ferrocarril del Sur, extraídas de *El Ecuador en Chicago*, son un oráculo del estilo de Grijalva y ante todo, son un testimonio de cómo el paisaje-en-progreso está asociado a la Costa, de cómo en *El Ecuador en Chicago* el segundo modelo monopoliza a la Costa.

A través de estos dos modelos, y haciendo uso de la definición de paisaje de Mitchell, se pensarán las imágenes de *El Ecuador en Chicago*, intentando descubrir cómo las motivaciones y efectos de la construcción visual de la Costa y la Sierra en el libro, repercuten en diferencias regionales, mediadas por las ideas y contradicciones del progreso, de la naturaleza, de la belleza y la productividad, de la modernidad y la tradición, del grabado y la fotografía. El paisaje-en-progreso y el paisaje-naturaleza son los dos paisajes del Ecuador. Y ambos se convierten en la iconografía de sus regiones y en la forma en que extranjeros y nacionales aprenden a imaginar el Ecuador.



Imagen 5: Isla Floreana (Santa Ana), frente a Guayaquil. Hacienda de los Sucesores de Don Tomás Rubaldo: 1893. El Ecuador en Chicago, 1893

Capítulo 3: Los paisajes de El Ecuador en Chicago

“Y además –prosiguió madame Bovary– ¿verdad que es como si el alma se desplazara con mayor libertad surcando esa extensión sin límites?
 ¿No le parece que esa contemplación eleva
 y nos hace concebir pensamientos de infinito, de ideal?
 Pasa lo mismo con algunos paisajes de montaña – repuso León”.

Gustav Flaubert

“Nadie está más interesado que yo en la ecología.
 Pero lo que no entiende la gente de aquí,
 lo que no entra en sus duras cabezas,
 es que para respetar el paisaje hay que cambiarlo.
 No puedes retroceder... no puedes quedarte quieto.
 Has de ir adelante. ¡Adelante, adelante!
 ¡Es ley de vida! ¡La implacable ley de la vida!
 Y eso mis buenos vecinos no llegan a captarlo siquiera”
 Michael Frayn

“Quiero pintar los paisajes cual si apenas estuviera formándose el mundo...
 como un proceso inacabado, siempre haciéndose o deformándose”
 Iván Égüez

En *El Ecuador en Chicago* solo hay un momento en que José Carbo describe la serranía ecuatoriana: al inicio del libro, en el capítulo de descripción territorial. La explicación de Carbo es impersonal, solo menciona el nombre de las diferentes provincias, su demografía, enumera los principales nevados y anota los datos científicos sobre la geografía andina, proporcionados por la Escuela Politécnica Nacional (la altura de las elevaciones calculadas por Teodoro Wolf, por ejemplo). La parca descripción de Carbo contrasta con la lámina (**Imagen 3**) de grabados que ilustra el capítulo: cuatro recuadros, que recuerdan el formato de un lienzo, representan a los principales volcanes andinos en una composición pictórica semejante a la empleada por Salas o Church en sus lienzos. La descripción científica de Carbo no se acopla, aunque complementa, a los paisajes-naturaleza que se muestran en los grabados. El periodista guayaquileño no se atreve a caracterizar con sus palabras la naturaleza andina pues

posiblemente no la conoce, y por eso introduce una extensa cita de Juan León Mera para hablar sobre el paisaje de la serranía.

Esta cordillera, así en sus dos cadenas madres como en sus ramificaciones, presenta por donde se la contemple un aspecto bello, majestuoso y sublime; ora muestra el perfil de una sierra de dientes desiguales que se dibujan en el azul de la atmósfera; ora se deprime suavemente; ora levanta a sorprendente altura picachos agudos cubiertos de nieve; aquí espanta con un profundo abismo que siglos antes ha sido, a no dudar, entraña en que hervía el fuego volcánico(...) El viajero que recorre esta maravilla de la creación va de sorpresa en sorpresa y agitado de variadas emociones, aunque a veces no le falten incomodidades y peligros¹¹⁵

La prosa de Mera se asemeja a los paisajes de la lámina, pues adjetiviza la naturaleza y resalta su belleza visual, reconociendo sin embargo, la hostilidad de su experimentación: ascender una montaña implica riesgos que no existen cuando solo se la contempla. El que José Carbo renuncie a describir la serranía y le ceda la palabra a Mera, es un efecto del desconocimiento interregional que existe en el Ecuador decimonónico. Más allá de las diferencias ideológicas, económicas y políticas que separan la Costa y la Sierra, también está presente la cordillera de los Andes como una escisión geográfica que divide cultural y comercialmente a las dos regiones: la Sierra es ignota para gran parte de la población del litoral. Durante el siglo XIX, la cordillera se percibe como un obstáculo para el flujo de personas y productos entre la Sierra y la Costa, es una barrera natural que limita el comercio serrano al mercado interno. Además, las vías que conectan las dos regiones son peligrosas y paupérrimas, los viajes interregionales en consecuencia, son travesías tormentosas:

dependiendo de la estación, el clima y la cambiante condición de los caminos, la duración del viaje de Guayaquil a Quito variaba, pero en el siglo XIX tomaba de 10 a 14 días.(...) durante seis meses al año, en la estación lluviosa el viaje era casi imposible. De hecho, si la carga llegaba a Guayaquil con destino a

¹¹⁵ Carbo, op. cit. 34

Quito en esa estación, a menudo el dueño tenía que esperar de seis a ocho meses por ella, hasta que los caminos se volvieran transitables¹¹⁶

Ante esta realidad de los caminos del Ecuador y de las travesías interandinas, son pocos los miembros de las élites cacaoteras y serranas que atraviesan la cordillera. Por esta razón, es tan fuerte la obsesión progresista –surgida durante el garcianismo– de unificar a las dos regiones a través de vías y carreteras, ya que “en la práctica se daban grandes diferencias regionales, tanto en lo referente a los sistemas productivos como en las formas gobernabilidad y de organización de la vida social y las culturas”.¹¹⁷ Lo progresistas desean enlazar al país a través de la construcción de un ferrocarril interandino que conecte a la Costa y a la Sierra, a Guayaquil con Quito: el *Ferrocarril del Sur*.

La falta de viajes interregionales ocasiona que el imaginario construido en Guayaquil sobre la Sierra ecuatoriana no esté alimentado por el testimonio y la experiencia de turistas de la Costa que visiten Quito o Ibarra, sino que es el producto de las imágenes y textos sobre la serranía que circulan por el litoral. No hay turismo interregional. La Sierra es percibida como un lugar distante, oculto tras los Andes, un espacio de cuya naturaleza solo se conocen escritos que exaltan la belleza de sus paisajes (como las obras de Mera o los textos de Federico González Suárez), o testimonios de viajeros que describen a los Andes como un espacio hostil, congelado en el tiempo y sin embargo, bello. Friedrich Hassaurek es uno de los viajeros que recorre el Ecuador durante el siglo XIX, describiendo la Sierra y la Costa, el viaje interandino. Los textos de este viajero norteamericano, a más de ser una base del imaginario del Ecuador en el extranjero, son referentes del imaginario serrano difundido entre las élites del litoral

¹¹⁶ Clark, Kim. *La obra redentora: el ferrocarril y la nación del Ecuador 1895–1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador, 2004. Pág. 27

¹¹⁷ Kingman, op. cit. Pág. 66

ecuatoriano. Por supuesto, Hassaurek y otros viajeros también generan un imaginario de la Costa, pero *El Ecuador en Chicago* es un libro escrito en Guayaquil, y por lo tanto son las ideas de la Costa sobre la Sierra aquellas que se representan en el libro y no a la inversa. Es decir, la iconografía del Ecuador y de sus regiones producida y difundida en *El Ecuador en Chicago*, es una versión construida desde el discurso liberal y progresista de las élites comerciales de Guayaquil.

Un ferrocarril para ver los Andes

La primera imagen de la lámina de *Los Andes ecuatorianos* se titula *Chimborazo* (**Imagen 6**) y es un paisaje-naturaleza. El simple hecho de que este nevado ocupe el primer lugar en el ordenamiento de las imágenes, revela una intención por ligar el paisaje andino a la fama internacional del Chimborazo —conseguida por los escritos de Humboldt, las investigaciones de Reiss y Stübel¹¹⁸, las pinturas de Church y hasta poemas como el de Simón Bolívar—. Además, este nevado es uno de los motivos pictóricos más repetidos en los lienzos de los paisistas ecuatorianos como Rafael Troya, Luis Alfredo Martínez y Rafael Salas. En esta imagen, el Chimborazo se encuentra en el centro de la composición, es su protagonista: se ve al nevado de frente, a la distancia, se dibuja su perfil y se percibe el roce de sus nieves con el firmamento. La vegetación es escasa pues se trata de un paisaje de páramo sin cultivar. Además, al igual que en el *Chimborazo* de Salas, existe una leve intervención humana en este paisaje natural: las dos chozas que se encuentran en segundo plano y las figuras dispuestas a la izquierda de la composición. Este *Chimborazo* es un paisaje-naturaleza pues es un espectáculo estético donde el paisaje natural apenas ha sido modificado por la acción humana. Es una vista que invita a la contemplación y que en el libro cumple con el rol de seducir la mirada de los viajeros, de los potenciales turistas¹¹⁹ extranjeros que acuden a la Colombina (pues el libro quería distribuirse en el pabellón ecuatoriano), para convencerlos de visitar esta nación sudamericana.

¹¹⁸ Alphons Stübel (1835) y Wilhelm Reiss (1838). Fueron dos científicos viajeros alemanes que visitaron Ecuador con el fin de estudiar la formación de los volcanes. Contrataron a Rafael Troya para ilustrar en sus lienzos a los volcanes que fueron motivo de su investigación. Estas pinturas fueron llevadas a Alemania.

¹¹⁹ El siglo XIX es el siglo en el que muere paulatinamente la idea del viajero y surge el turista

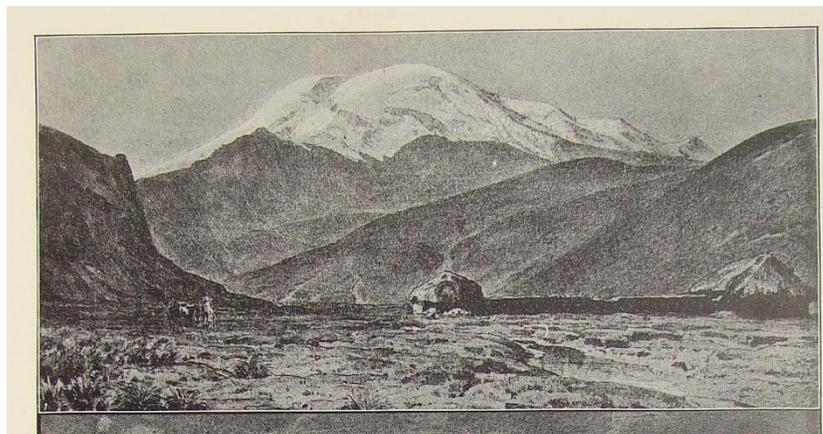


Imagen 6: *El Chimborazo*. Detalle de *Los Andes del Ecuador*.

Los Andes del Ecuador parecen reproducciones de pinturas: se repite la misma composición de los lienzos de paisaje-naturaleza. Estos grabados se alinean con “la incesante repetición de un mismo ícono (que) resultó lícito: pintar un mismo paisaje, desde el mismo punto de vista, con los mismos detalles (...) no fue visto como falta de invención o creatividad, sino como una forma de crear y difundir una retórica que se iba consolidando como patriótica”.¹²⁰ Así, el ilustrador apela a estas fórmulas paisajísticas para afianzarse en una tradición formal que homogeniza el modo de representar el paisaje-naturaleza. Pues inscritas dentro de *El Ecuador en Chicago*, estas cuatro representaciones de los nevados serranos, estos paisajes-naturaleza, sugieren un reconocimiento de este modelo de paisaje como una iconografía de la nación ecuatoriana.

Además, *Los Andes del Ecuador* son grabados (las líneas de la impresión revelan que se trata de una litografía) y no fotografías, lo que genera un efecto evocativo en el lector-espectador del libro. A diferencia de la foto, que es el medio visual de la modernidad

¹²⁰ Kennedy Troya, op. cit. Pág. 85

por excelencia, el grabado está asociado a una labor artística antes que científica o documental, su empleo para retratar al paisaje–natural en el libro implica un gesto que desasocia al progreso de la serranía, privilegiando la noción de los Andes como un paraje utópico y congelado en el tiempo que no conoce el progreso. Esta iconografía de la Sierra es generada por la mirada liberal de la Costa: las élites cacaoteras, promotoras del libro, debido a su poder económico adquieren el poder de representar a la Sierra y de difundir esa iconografía a través de publicaciones como *El Ecuador en Chicago*.

Es así que en *El Ecuador en Chicago* se publica un ensayo de Carlos Tobar, ministro de obras públicas, titulado *Todo lo que necesita el Ecuador*. “Si poseyéramos ferrocarriles, ¿cuál de los turistas de los que hoy van atraídos por las montañas, relativamente diminutas y las poblaciones pireneicas, a los Apeninos, dejaría de venir a contemplar los gigantes nuestros, enormes moles (...) para escalar los cielos y destronar la divinidad?”¹²¹, escribe Tobar. Aquí se enfatiza la “utilidad” que el paisaje–naturaleza puede tener para el progreso: no se trata de convertirlo en un espacio agrícola, sino de conservarlo intacto para que continúe siendo motivo de contemplación. Los editores de *El Ecuador en Chicago*, reconocen al paisaje–naturaleza y lo diferencian del paisaje–en–progreso, planeando que el segundo sirva de impulso técnico para disfrutar y aprovechar “turísticamente” del primero. Esto, sabiendo que la caracterización del territorio nacional reside en esas imágenes de identidad paisajística que permiten, junto con los mapas y novelas, imaginar al Ecuador. Tobar no propone alterar los nevados, pero sí su manera de experimentarlos: se quiere abolir la tortuosa y eterna travesía de los viajeros que andan en mulas para convertirla en un cómodo viaje de tren.

¹²¹ Tobar, Carlos R. «Lo único que necesita el Ecuador.» En *El Ecuador en Chicago*, de José Carbo, 182–189. New York: Diario de Avisos de Guayaquil, 1894.

El ferrocarril fue considerado como el símbolo por excelencia del progreso industrial y del dominio del hombre sobre la naturaleza. Con él, surgió un nuevo y ventajoso concepto del viaje caracterizado por el incremento de las comodidades del medio de transporte y, sobre todo, por la rapidez del traslado, algo impensable tan sólo unos años antes. Con los ferrocarriles –con las máquinas de vapor en general– se inició la utopía de la abolición del tiempo y del espacio como obstáculo y límite de los desplazamientos humano. Esta utopía quedó señalada en la cultura visual y literaria de la época”.¹²²

El progreso, simbolizado en la idea de un ferrocarril que penetra los Andes y corre frente a los nevados, traerá riquezas para el país a través del turismo, esa es la oferta de Tobar. Por esta razón el libro se asemeja más a una guía tradicional de viajes que a una de John Murray: se exageran e inventan los buenos atributos de una nación para seducir a los viajeros, en lugar de formular una guía crítica como la de Hassaurek donde se balanceen las bondades y defectos de un país. El tren permitirá a los turistas contemplar al Chimborazo desde una ventana –formato que poseen *Los nevados del Ecuador*– sin necesidad de escalarlo. Tobar lanza premoniciones liberales sobre el infalible éxito que tendrá el Ecuador al modernizar sus medios de transporte: “the country does not yet have railways; but its very enunciation in speech and in writing is enough to set a much–desired process in motion.”¹²³ Tobar no alberga dudas sobre el éxito que tendrá el ferrocarril.

El ferrocarril del sur (Imagen 7) es otra de las láminas de *El Ecuador en Chicago* donde se aprecia la obsesión moderna por la locomotora: cinco imágenes, dispuestas horizontalmente en una página vertical, muestran cinco distintos escenarios del presente y futuro del ferrocarril. *Los terraplenes de Chimbo (Imagen 8)*, imagen ubicada en el centro de la diagramación, representa uno de los escasos paisajes-en-progreso de la serranía que existen en el libro. En este fotograbado se ve la magnitud de la naturaleza a pesar de su

¹²² Vega, op. cit. Pág. 148

¹²³ Beckman op. cit. Pág. 21

modernización: en el plano final se esboza una elevación que oculta el cielo y que supera con su altura a los trabajadores, al progreso que modifica el paisaje. El relieve de la Sierra rebasa los alcances de la humanidad. También existe una lejanía en el enfoque de la escena, se ve desde arriba a los trabajadores pero siempre de lejos, y el punto de apoyo del fotógrafo rectifica la altura del terreno: se encuentra ubicado en un sitio más alto y este sitio tiene a los trabajadores a sus pies, en el subsuelo.

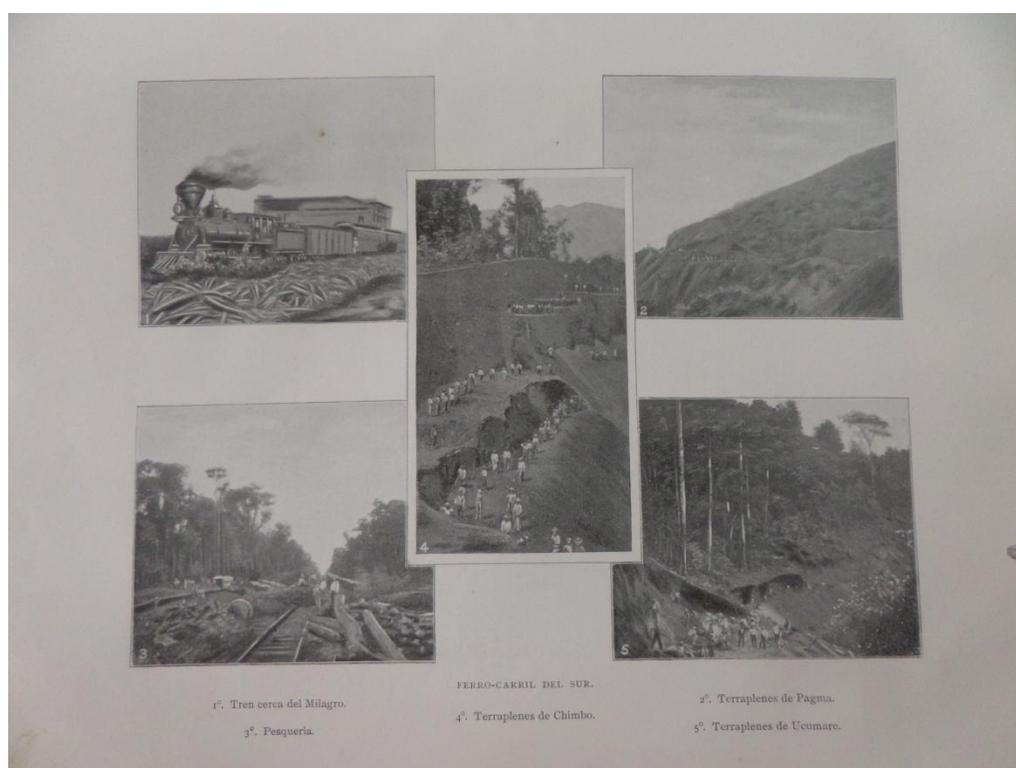


Imagen 7: *El ferrocarril del sur. El Ecuador en Chicago*. Fotografiado. 1893

Por supuesto, el monte del fondo de la imagen es un punto de referencia para el antes y el después de la escena: la intervención de los trabajadores es exitosa en tanto el terreno deja de ser montaña para convertirse en camino, en terraplén. Y de esta manera, el paisaje-naturaleza del último plano de la escena forma parte de un pasado, de un *background* (en el sentido de fondo y antecedente) que va desapareciendo para ser paisaje-en-progreso. La

montaña de la serranía es empujada hasta el último plano de la imagen de la misma forma en que la Costa y su proceso de modernización desplazan a la Sierra, rebasando su poder político y categorizándola como región obsoleta y lejana, a la que de a poco van a dominar del mismo modo en que modernizan su paisaje. Esta imagen es un argumento a favor de la Costa, pues se la presenta como la región que lidera el progreso, que tiene el poder de transformar la naturaleza: “Al frente la inmensa mole de los Andes, que una y otra vez observaban con respeto y admiración. Selva virgen e impenetrable invitaba a estos hombres a intentar hollarla y dominarla”.¹²⁴ De nuevo, se trata de adivinación liberal: *El terraplén de Chimbo* promete que la transformación del paisaje avanzará y conquistará a la Sierra. Que la Costa logrará imponerse política, social y económicamente a la Sierra.



Imagen 8: *Terraplén de Chimbo*. Detalle de *El ferrocarril del sur*. *El Ecuador en Chicago*. 1893

“La historia de los caminos en el siglo XIX es también la historia de las rivalidades entre las élites políticas y económicas regionales dentro de un campo de fuerzas que no logra

¹²⁴ García Idrovo, Galo. “El ferrocarril trasandino”. En: *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad*, por Varios autores. Quito: Macshori Ruales editora, 2009. Pág. 27

resolverse, porque ninguna de las tres regiones en disputa (Quito, Guayaquil o Cuenca) es lo suficientemente fuerte”¹²⁵, el ferrocarril ecuatoriano no pretende conectar al centro con la periferia como ocurre con Perú¹²⁶, sino unir a los dos centros del poder nacional¹²⁷. Además, si en *El terraplén de Chimbo* el progreso luce como una transformación inminente que avanza desde la Costa hacia la Sierra –en tanto Chimbo es un lugar coyuntural entre las dos regiones, ubicado en la provincia de Chimborazo y la construcción del ferrocarril interandino inicia en Guayaquil–, la verdad es que la naturaleza serrana amenaza los proyectos progresistas. “Durante el gobierno de Antonio Flores Jijón, el proyecto del ferrocarril trasandino pasó a segundo plano, por el escepticismo del propio presidente, ante la dificultad de superar la montaña”¹²⁸, establece Ángel Hidalgo.

Por esta razón la ruta planeada en 1873 (durante el garcianismo) para el ferrocarril interandino parte de Guayaquil hacia Quito. En 1893 el Ferrocarril del Sur, como se le llama desde la inauguración de sus primeros kilómetros de vía en 1875, parte de Yaguachi y apenas alcanza el pueblo de Chimbo, considerado el umbral entre Costa y Sierra al que le sigue la verdadera cordillera. El camino del ferrocarril atraviesa múltiples pueblos: inicia en Yaguachi –a 20 km de Guayaquil– pasa por Milagro, Naranjito, Pesquería, Sibambe y Chimbo, siendo estos tres últimos parajes, lugares serranos que anticipan la cordillera. Desde la colonia Chimbo es un punto importante en el trayecto de la Costa a la Sierra, pues forma parte de la Vía Flores, camino que conecta por primera vez a las dos regiones en 1802. Además, Chimbo es la última estación del *Ferrocarril del Sur* en 1893: después los viajeros deben seguir su

¹²⁵ Hidalgo, op. cit. Pág. 12

¹²⁶ Revisar el artículo “Rastros de un paisaje ausente” de Natalia Majluf

¹²⁷ Revisar el libro de Kim Clark *La obra redentora. El ferrocarril y la nación del Ecuador* (2004)

¹²⁸ Hidalgo, op. cit. Pág. 19

camino en mula hacia Sibambe y avanzar por la Carretera Nacional hasta Quito¹²⁹. Por lo tanto, para el viajero interandino frecuente, Chimbo no solo es un paso obligatorio sino también un eje que conecta Costa y Sierra, y cuya fotografía es fácil de identificar. Para el extranjero al cual está destinado el libro, es decir para el que desconoce el Ecuador, Chimbo es un ofrecimiento de progreso y de facilidades de transporte en construcción.

Sin embargo, como ocurrió con el pabellón peruano en París de 1855, la modernización es problemática en tanto unifica todo: los paisajes—progreso de Perú (**Imagen 9**) no se distinguen sustancialmente de los de Ecuador (**Imagen 10**), pero los paisajes-naturaleza —al ser permanentes— siempre guardan las particularidades de la geografía de la nación. Por eso son elegidos como el modelo de paisaje nacional. En los paisajes-naturaleza el ser humano aparece como un simple espectador, pero nunca como un líder modelador y “mejorador” del paisaje. El terraplén de Chimbo es reconocido e identificado por los viajeros, pero no por sus formas sino por su función como espacio del progreso; la silueta del Chimborazo en cambio, es única, ese nevado solo puede ser él, ese país solo puede ser Ecuador. Por esto las élites cacaoteras publican *Los Andes ecuatorianos* en *El Ecuador en Chicago*, porque saben que así, más allá de la modernización que los cosmopolitiza, también siguen siendo nación.

¹²⁹ García Idrovo, op. cit.

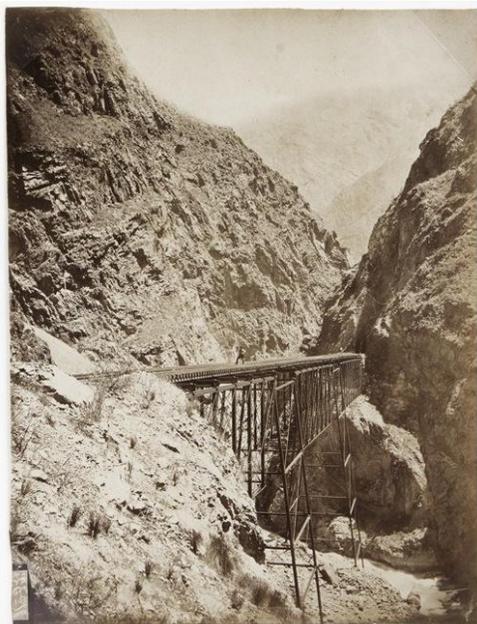


Imagen 9: Eugenio Courret. *Ferrocarril central*. Fotografía en albúmina. C. 1875

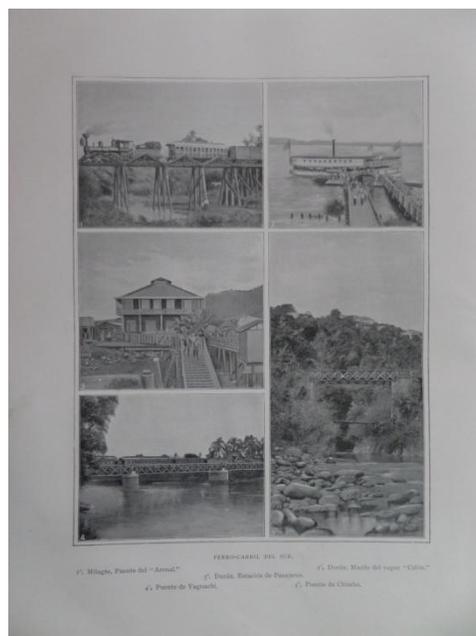


Imagen 10: Ferrocarril del sur. *El Ecuador en Chicago*. Fotogravados. 1893

De esta manera, la parte costera del ferrocarril se muestra como un sector transformado mientras la serranía luce como un territorio por descubrir y dominar, la Costa aparece expuesta y condecorada como paisaje-en-progreso mientras el paisaje de la Sierra es natural y por lo tanto, obsoleto: existe una imagen de “la sierra como estancada y desconectada a lo largo del siglo XIX”.¹³⁰ Si la exportación de rêverie es “a discourse that melded political economy, civic rhetoric, and aesthetics to present dream visions of a more perfect future in the hands of the market”¹³¹, entonces, en *El Ecuador en Chicago* el paisaje-en-progreso de la Costa, es ese futuro perfecto.

Otra de las imágenes presentes en *El ferrocarril del sur* muestra una estación de tren en *Milagro (Imagen 11)*. En esta imagen se privilegia la potencia y monstruosidad de la

¹³⁰ Kingman, op. cit. Pág. 28

¹³¹ Beckman, op. cit. Pág. 6

locomotora: el encuadre no permite acceder al entorno del ferrocarril, pues este ocupa todo el espacio; de no tener título la imagen, desconoceríamos su supuesta localización. Esta imagen no representa un lugar sino un espacio, pues “if a place is a specific location, a space is a “practiced place”, a site activated by movements, actions, narratives and signs.”¹³² Fuera del ferrocarril, solo alcanzamos a distinguir el techo de una estación de tren y a un hombre moderno, vestido de blanco, que se asoma por un vagón. En esta imagen el paisaje no aparece, solo importa el progreso. Al estar deslocalizada la escena, esta carece de la identidad que un paisaje-naturaleza otorga a una imagen. Además, este recuadro no es una foto sino un dibujo cuyos trazos se distinguen fácilmente. Los editores del libro eligen un grabado a pesar de que desde 1875 hay locomotoras operando en el tramo de Yaguachi a Pesquería, lo que implica que Milagro tiene una estación y hay fotografías (**Imagen 12**) que la registran.

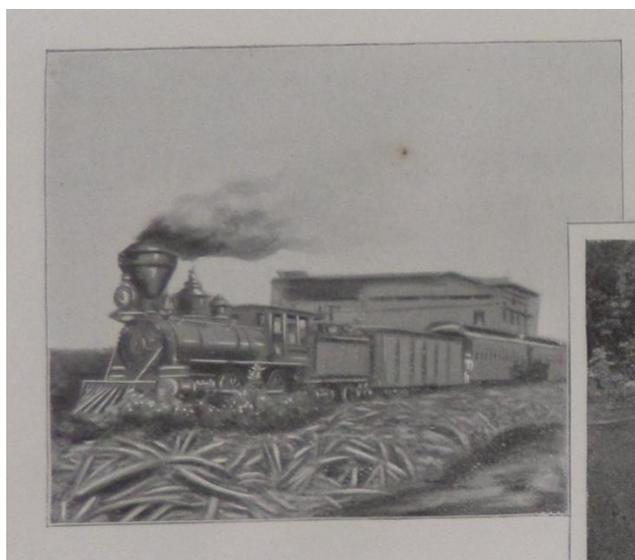


Imagen 11: *Tren cerca de Milagro*. Detalle de *El ferrocarril del sur. El Ecuador en Chicago*. 1893

Esta foto de 1890, revela una estación modesta, de caña, rodeada por el espesor de la selva tropical que contradice el discurso de paisaje-en-progreso de la Costa, pues si ese es el

¹³² Mitchell, op. cit. Pág. vii.

resultado de la modernización, entonces no es tan espectacular como la adivinación liberal lo ha prometido. Los editores deciden alterar la imagen al optar por un grabado que invente la estación a favor de la rêverie de exportación, que siga profetizando un futuro que ya existe en el presente. En consecuencia este dibujo opera como una ficción, una visión profética de lo que el ferrocarril ofrece ser para el extranjero y para los llamados pueblos ferroviarios: es adivinación liberal, o incluso, fraude liberal. Probablemente, debido a la voluntad de capturar el movimiento y el instante que presenta esta imagen –simbolizada en el vapor que contamina el cielo difuminándose hacia atrás y el polvo que se levanta del suelo– podríamos afirmar que el dibujante se basó en una fotografía genérica del ferrocarril. De nueva las élites costeras se representan alineadas con un repertorio visual moderno que unifica el mundo: una estación de tren en Ecuador es, o debería ser, igual a una de Chicago.

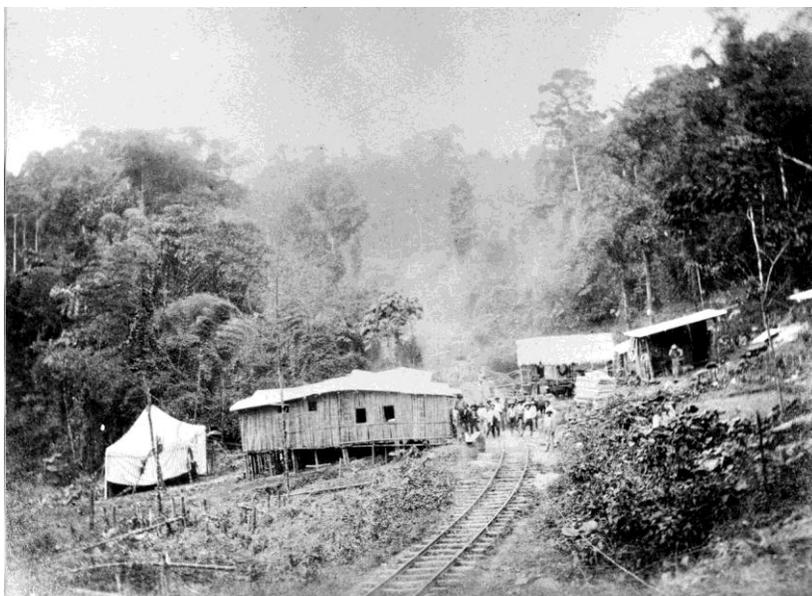


Imagen 12: *Campamento I del ferrocarril del sur*. 1892. Archivo fotográfico nacional.

La imagen de *Pesquería* (**Imagen 13**) también revela importante información sobre el paisaje-en-progreso: el fotograbado muestra un “close-up” de la naturaleza destruida por la

modernización, exhibiendo el nacimiento del ferrocarril. En esta imagen se distingue un relieve bajo, próximo al litoral, con dos tramos de vegetación que enmarcan y contrastan a la escena central: árboles talados, cortados y tendidos en el suelo, aparecen gobernados por los hombres que posan triunfantes para la foto. Como David y Goliat, esta imagen simboliza la victoria de la humanidad sobre la naturaleza a través de estas pequeñas figuras erguidas en un bosque caído ante sus pies. Además, las rieles de tren que atraviesan el territorio “limpiado”, son capturadas por el fotógrafo como un camino que conduce al espectador y que se prolonga más allá de la imagen. La imagen convence al espectador de que esta ruta férrea debe seguirse construyendo y de que en su extensión, el paisaje-naturaleza no quedará lacrado por esta línea moderna, sino bendito por esta vía que conduce al progreso. Es decir, por esta vía que lo torna paisaje-en-progreso. “Los ferrocarriles además, hacen aparecer de la noche a la mañana, no solo fundos y pueblos, sino poblaciones, pueblos, ciudades”¹³³, lo que proyecta y ofrece progreso en la imagen, Tobar promete no solo una línea de tren que conecte dos polos sino la transformación de todos los espacios que la riel atraviesa.

Tobar y *Pesquería* exportan rêveries en tanto hablan con certeza sobre un futuro que aún no es perceptible, auguran progreso y éxito en la empresa ferroviaria que tras veinte años de trabajos (pues se inicia a construir en 1873), no se encuentra ni a la mitad de su camino. Finalmente, la disposición de los fotograbados en *El ferrocarril del sur* carece de una cronología en su secuencia: al estar enumerados los recuadros, se establece un orden para verlos. Pero al seguirlo, la serie parte de la ficción del ferrocarril operante, pasa por los rieles contruidos y termina con un terraplén. Es decir, intenta deconstruir el proceso que materializará a la locomotora. Y también lo muestra como una línea evolutiva, donde la Sierra

¹³³ Tobar op. cit.

ocupa el eslabón más “primitivo” (apenas tiene un terraplén) y la Costa el más “desarrollado” (ya tiene estaciones en funcionamiento). Así se refuerza el discurso liberal que concibe la transformación del paisaje costero como la construcción de la modernidad nacional.

El ferrocarril del Sur además, avanza o retrocede de la ficción a los hechos. El libro combina la adivinación liberal con la realidad del ferrocarril para reforzar la idea de la foto como un documento certero, *incapaz* de engañar al espectador, que legitima y soporta sus premoniciones. Es decir, al intercalar premoniciones con realidades, se fortalece la convicción de que la profecía se cumplirá.

Así mismo, es importante mencionar que la composición de *Pesquería* se puede rastrear en los lienzos de la primera década del siglo XX pintados por José Grijalva y Juan Graves. En los *Trabajos en el ferrocarril de Chiguacán* de Grijalva (**Imagen 14**), se distingue una montaña serrana en el último plano y a un grupo de peones recogiendo los troncos de árboles talados en el primero. La imagen se trata de un paisaje-en-progreso en lienzo: *El Ecuador en Chicago* es un pionero de este modelo del paisaje, es un libro cuyas imágenes influyen en el estilo de los paisajistas del siglo XX que convierten al progreso y la modernidad en motivos pictóricos. De alguna manera, *El Ecuador en Chicago* no solo crea iconografías regionales, sino que también influye en la escuela de paisajistas ecuatorianos que exploran y representan los motivos del progreso en las artes.

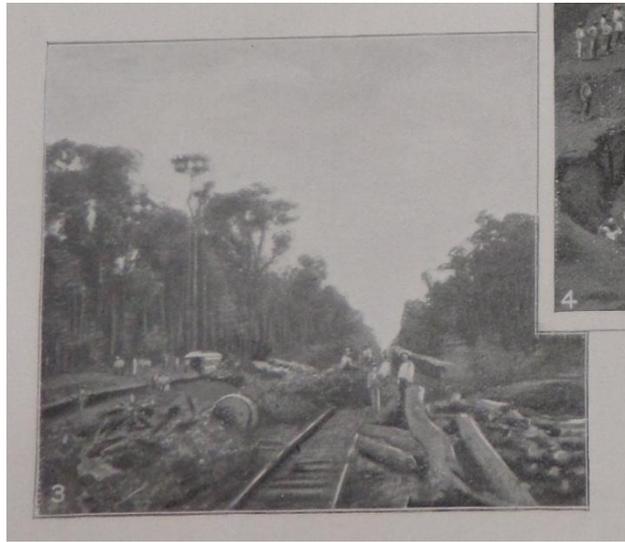


Imagen 13: *Pesquería*. Detalle de *El ferrocarril del Sur*. *El Ecuador en Chicago*. 1893

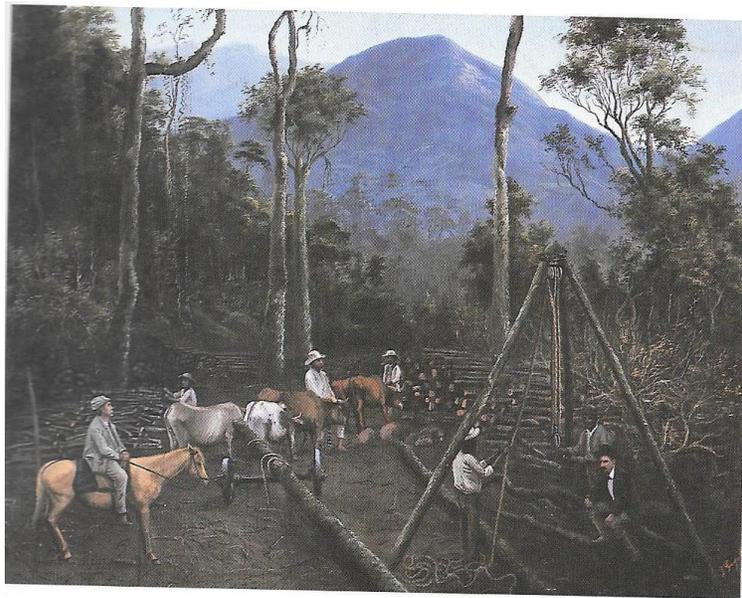


Imagen 14: J. Grijalva. *Trabajos en el ferrocarril en Chiguacán*, 1907. Óleo/lienzo, 72x95cm Colección Museo de Arte Moderno, CCE

La vida en los paisajes

La idea de los Andes como paisaje-naturaleza difícil de dominar, presente tanto en *Los nevados del Ecuador* como en *El terraplén de Chimbo*, genera una iconografía de la Sierra como región de naturaleza que se resiste al progreso, y por lo tanto, al mostrar a los trabajadores que modernizan el paisaje avanzando desde el litoral hacia la serranía, se exalta la empresa ferroviaria y se *destruye* el paisaje-naturaleza que no tiene por motivo a los grandes nevados. Es decir que hay dos categorías de paisaje-naturaleza serrano: la de las grandes montañas que son motivos pictóricos y literarios protagónicos, y la del paisaje natural *anónimo*, cuya destrucción y transformación es necesaria para el progreso, pero difícil de conseguir. Sin embargo, los paisajes-naturaleza que pueden convertirse en paisaje en progreso son muy escasamente representados en *El Ecuador en Chicago*. Se impone la idea del paisaje-naturaleza como espacio que debe conservarse para explotarse contemplativamente, generando una iconografía de la Sierra donde la región luce pasiva, permanente, tradicional y arraigada en su pasado colonial.

“La ausencia de señales de civilización aumenta lo lúgubre de esta región. Es cierto que hay algunas casuchas incluso en pleno Pisagua, pero parecen albergues de salvajes. Su aspecto entristece en lugar de motivar”¹³⁴, dice Hassaurek sobre la serranía. Más allá de su encanto pintoresco, las chozas del *Chimborazo*, *Tungurahua* y *Cotopaxi* son leídas en el siglo XIX como rezagos de *barbarie*, como una falta de civilización y progreso —lo que según John Bury condena a un país— entonces el paisaje-naturaleza en sí mismo es una falta de modernidad. “Allí descansa a nuestros pies la ciudad, como si estuviese cubierta por montañas

¹³⁴ Hassaurek, Friedrich. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Traducido por Jorge Gómez. Quito : Abya-Yala , 1993. Pág. 59

melancólicas, y mostrando en ocasiones algunos indicios de agricultura; aislada del resto del mundo por caminos infranqueables y gigantes cordilleras”¹³⁵, dice Hassaurek. Y este mismo imaginario es el que se representa visualmente en *El Ecuador en Chicago*. La Sierra es representada como una región obsoleta cuyos paisajes-naturaleza son equilibrados por los paisajes-en-progreso de la Costa. Esta fusión de tradición y modernidad que existe en la publicación, es la que pudo haber conseguido que *El Ecuador en Chicago* tuviera éxito con sus lectores, que los sedujera con paisajes.

En *Los Andes del Ecuador* también hay que observar el estilo de vida que rodea a los nevados. Si en la *Cosecha de Cacao* de Grijalva se encuentra a un terrateniente eternado que vigila la labor de los peones en su terreno; o si en *Milagro* hay un hombre asomándose por la ventana, aquí encontramos simples cabañas que apelan a la idea de una hacienda. La hacienda es el sistema de producción de la serranía que a la vista de las élites costeras resulta anticuado y colonial: “el carácter de esta historia (colonial) firmemente grabado en las relaciones comerciales e industriales y en las costumbres de la Sierra no ha podido ser destruido por las innumerables rebeliones y revoluciones que siguieron al establecimiento de la independencia”¹³⁶. Además, los habitantes de aquellas cabañas dibujadas en el *Chimborazo* son fáciles de adivinar para los espectadores de la época, según Ives St. Geours: “los indígenas eran la masa esencial del campesinado, ya como concierto en las haciendas, como jornaleros, pequeños propietarios o artesanos. Como lo hemos visto, ellos eran la base del sistema económico”¹³⁷. Los indígenas no son considerados trabajadores modernos realizando proyectos modernos (como los peones de *Pesquería*), sino personajes provenientes de una

¹³⁵ *Ibidem*. Pág. 126

¹³⁶ *Ibidem*. Pág. 127

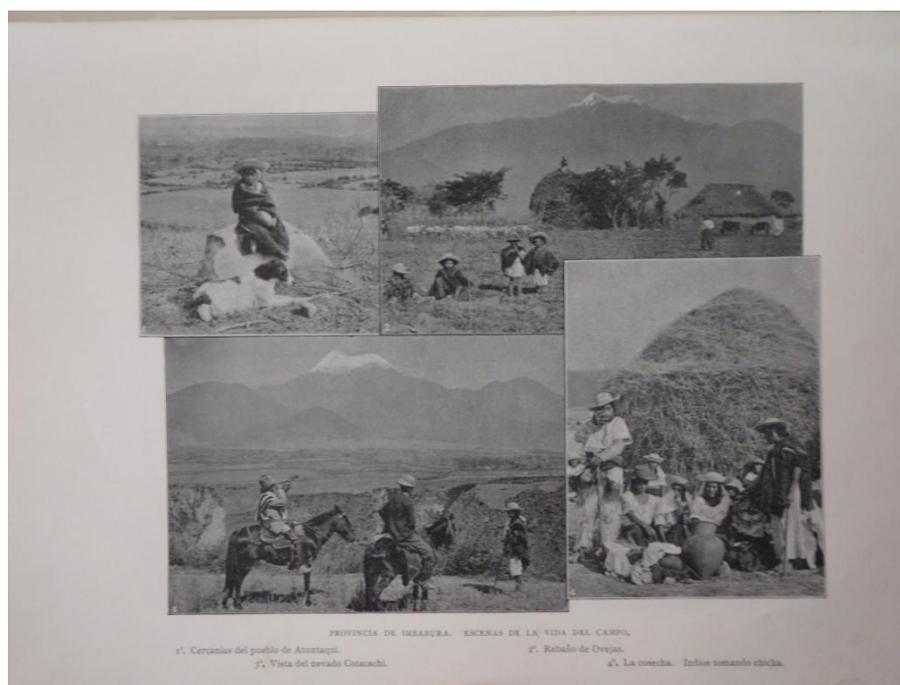
¹³⁷ St. Geours, op. cit. Pág. 60

historia antigua trabajando en un sistema colonial. Al igual que el paisaje-naturaleza, los indígenas están asociados a la Sierra, al pasado congelado en el presente, a lo pintoresco que no se moderniza pues atrae miradas, atrae turistas.

“Claro que la mayoría son indios y cholos, y solo después de haber visto veinte personas con poncho, descalzas y con alpargatas, uno se encuentra al fin con una persona vestida respetablemente”, dice Hassaurek sobre los habitantes de Quito. Esta imagen peyorativa y exótica de los indígenas serranos se difunde a través de los escritos del diplomático estadounidense. El paisaje-naturaleza de la Sierra ecuatoriana está racializado: basta observar *Escenas de la vida en el campo* (**Imagen 15**), otra lámina de *El Ecuador en Chicago*, para pensar en cómo se representan los habitantes de la serranía. Los indígenas aparecen asociados a la naturaleza, vistiendo sus trajes tradicionales (que no se han modernizado) en una escena donde sus cuerpos suplen a las chozas del Chimborazo como rezago de *barbarie* y exotismo en el paisaje-naturaleza. Es más, los indígenas habitan esos espacios.

El *Rebaño de Ovejas* es un “close-up” que permite asomarse a la cotidianidad que se desarrolla en el *Chimborazo*: hay una choza de barro habitada por una familia de seis miembros indígenas que viven en las faldas de un volcán nevado. Los sembríos son escasos y su sistema de producción “precario”. El rebaño de ovejas que encerrado y dócil es el motivo del cuadro, puede leerse como una analogía del carácter de estos indígenas que lucen apacibles, trabajadores y “domesticados”. Los indígenas parecen formar parte del paisaje-naturaleza, su presencia no transforma la montaña sino que es parte de ella. Como dice Muratorio, “la burguesía de la Costa usó a los Indios como ‘peones semióticos’ para sus

propios intereses iconográficos y para legitimar sus propios éxitos económicos”¹³⁸. Así, la presencia indígena en el paisaje-naturaleza serrano contribuye a la creación de una iconografía y un imaginario de la Sierra ecuatoriana como lugar pintoresco que desconoce el progreso. Y al mismo tiempo, al ser el *Rebaño de ovejas* un fotograbado, entonces se legitima una mirada moderna –la de quien toma la foto y quien la publica– que reconoce una realidad exótica y pasada. Es decir las élites costeras por su modernidad, alcanzan a detectar y representar el retraso y belleza de la Sierra. Los habitantes del paisaje-naturaleza resisten el paso del tiempo, no cambian, y son representantes de un sistema de producción que para los liberales guayaquileños debe abolirse. La Sierra no es una región moderna en tanto sus habitantes y sistema de producción tampoco lo son. Ninguna imagen de *El Ecuador en Chicago* muestra composiciones semejantes a esta, donde los habitantes no son modernos, en los paisajes-en-progreso de la Costa.



¹³⁸ Muratorio, op. cit. Pág. 177

Imagen 15: *Escenas de la vida en el campo. El Ecuador en Chicago. 1893*

Es así que la sierra aparece retratada, por encargo de las élites guayaquileñas, como una región atrasada, cercada por montañas e inmersa en su pasado virreinal. No parece una región digna de inversión extranjera, la adivinación liberal no promociona a la región andina como un lugar propicio para el progreso: según *El Ecuador en Chicago*, la Sierra está hecha para ser mirada y no para ser explotada, pues si el inversionista se interesa por el potencial del paisaje-en-progreso, el turista se enamora del paisaje-naturaleza. Esta es la iconografía serrana que genera la élite cacaotera. La Costa es la mirada que observa a la Sierra.

Por otro lado, Hassaurek al hablar de Quito dice: “No se ven chimeneas saliendo de sus techos cafés; ni alguna nube agradable de humo que se tuerce hacia el cielo; no hay sonido de vagones ni de maquinaria que llegue a nuestros oídos; ni un murmullo emerge de la capital del país”¹³⁹. Y eso es lo que se ve en las láminas de *El Ecuador en Chicago*. Un Quito silencioso (**Imagen 16**), de arquitectura colonial¹⁴⁰, habitada por algunos indígenas que recorren las calles. La capital es un rezago de la colonia que pervive en tiempos modernos. Guayaquil en cambio (**Imagen 17**), es un puerto de arquitectura moderna, es el lugar de acceso de la riqueza y el puerto de embarque de las rêveries. Y así se llega a las ciudades: Quito está inscrito en un paisaje-naturaleza perenne y rígido que lo contiene y enclaustra; Guayaquil está rodeado por un río que fluye, cambiando eternamente, que lo conecta al mundo con rapidez.

¹³⁹ Hassaurek, op. cit. Pág. 126

¹⁴⁰ Para los intelectuales de la Sierra, como se explicó en el apartado 2.1, el arte colonial era un signo de progreso. Pero para los liberales, no necesariamente.



Imagen 16: *Quito—capital del Ecuador. El Ecuador en Chicago.*
Fotograbado. 1893



GUAYAQUIL.

Vista del barrio de "Las Peñas" y del Cerro de "Santa Ana."

Imagen 17: Guayaquil– vista del barrio las Peñas. El Ecuador en Chicago. Fotograbado. 1893

Conclusiones

Juan León Mera sintetiza la relación entre paisaje-naturaleza y paisaje-en-progreso durante el siglo XIX: “El objeto principal de un paisaje es el paisaje”¹⁴¹, dice el intelectual ambateño, “pero ¡cuidado, artistas (...)! Es agradable, por ejemplo, ver el cristal de un lago quebrado por el andar de una barquilla, y la soledad de un bosque interrumpida por el leñador que trabaja en su oficio. Un país completamente desierto, por hermoso que sea, causa triste impresión en el espectador”¹⁴². A través de este comentario, Mera plantea la necesidad de una naturaleza habitable y sin embargo protagonista, solicita al artista pintar el paisajes-naturaleza, pero le advierte del error que cometería, en caso de negar al espectador la comodidad de reconocer un enclave de civilización en la cordillera.

Mera por supuesto, inclina su balanza hacia el paisaje-naturaleza, pero para él solo es un “buen” paisaje si se reconoce la labor humana que lo modifica. Y quizá, desde esta perspectiva, se entienda por qué en los grabados de los volcanes siempre hay una alusión a la intervención humana; o por qué en los paisajes-en-progreso siempre hay un elemento natural. Mera permite entender el pensamiento de los intelectuales, artistas y escritores de la época. El pensamiento del empresario, por otro lado, más allá de rendir culto a la modernización y privilegiar al paisaje-en-progreso, mantiene también su conexión con lo sublime de la naturaleza, los organizadores incluyen los volcanes en un libro que exalta el progreso. Ellos, como los intelectuales, creen que la naturaleza debe ser dominada, pero no toda, solo una específica parte de ella, aquella que se deja modelar con facilidad es la predilecta. La Costa es el paisaje de ensueño para los hombres modernos.

¹⁴¹ Mera, op. cit.

¹⁴² Mera, op. cit.

Los paisajes de *El Ecuador en Chicago*, ya sea como paisaje-en-progreso o paisaje-naturaleza, se ratifican como parte indisolubles de la imagen del Ecuador que el libro difunde. El paisaje-naturaleza es un discurso nacional y regional que se construye desde las élites serranas, y que en el libro, es usado en su contra por las élites cacaoteras que diseñan el paisaje-en-progreso. *El Ecuador en Chicago* difunde imágenes y textos desde el discurso liberal y progresista de las élites cacaoteras que están en permanente lucha con las élites serranas, buscando una hegemonía. Al menos en el caso del libro, de *El Ecuador en Chicago*, la Costa tiene la hegemonía de la representación de la Sierra: puede elegir qué imágenes usar, qué textos citar y qué medio visual privilegiar. Los dos modelos de paisaje de la publicación, siempre benefician a este círculo de poder cacaotero: “la tradición que esta élite “inventó” para el país en esa época intentaba precisamente comunicar ese mensaje (su capital simbólico) y fue producida principalmente para consumo externo”.³⁵ La iconografía de la Costa como región moderna y progresista, y la iconografía de la Sierra como región obsoleta e inmutable, se construyen debido a la hegemonía que los guayaquileños tienen en *El Ecuador en Chicago*.

Por eso las imágenes que se presentan en el pabellón son tan diferentes de las del libro: en el pabellón se privilegia el paisaje-naturaleza de los artistas serranos, pues el comité encargado de seleccionar las piezas está conformado con miembros de distintos orígenes. Para el pabellón existen negociaciones y diálogos. En cambio, el libro fue una iniciativa liberal guayaquileña y sus editores, solo fueron miembros de esta élite progresista: no hubo que negociar la forma en que se representaría a la nación, a la Sierra o a la Costa, y por esto en el libro el paisaje-en-progreso sepulta numéricamente al paisaje-naturaleza. En el libro, el paisaje-naturaleza y el paisaje-en-progreso no se excluyen, ambos aparecen representados en *El Ecuador en Chicago* con diferentes objetivos y siendo parte de un mismo discursos que

presenta la imagen de un Ecuador unido, productivo, sublime y moderno. Un país completo. Una ficción de estado. Un libro que aspira seducir al mundo.

Además, las élites costeñas en el libro tuvieron hegemonía absoluta sobre la forma de representar a la nación: el libro crea un imaginario del Ecuador, del conjunto de sus regiones pensado desde el liberalismo, desde el progresismo y el apego a la modernidad. Por esta razón, también el libro es un artefacto de rêveries de exportación donde el progreso no se pone nunca en duda: los conservadores serranos desconfiaban del progreso¹⁴³ y esta desconfianza –que contradice la fe ciega que Ecuador le profesa a la modernidad y al mercado internacional en el libro– no se hace manifiesta en la publicación.

El libro también es contenedor de múltiples premoniciones liberales: la vista será hermosa y confortable, la naturaleza será idealizada e indómita para los románticos visitantes, y a veces civilizada y dócil, para los progresistas. La naturaleza en cada región, en cada clima, siempre será productiva: “Favorecido el país por su configuración especialísima, con todos los climas, desde el ardiente de los trópicos hasta el glacial de las nieves perpetuas, su mayor riqueza consiste en la abundante y valiosa producción de todas las zonas”¹⁴⁴, dice José Carbo. Todos ansían esta modernidad. Esta es la oferta que *El Ecuador en Chicago* tiende a sus lectores, esa es la forma de persuadir al lector de visitar la nación ecuatorial, esa es la forma de seducirlo con paisajes.

Así mismo, es oportuno señalar que el proyecto de registrar fotográficamente la modernización del territorio nacional es una iniciativa de varios países americanos, así por

¹⁴³ Espinosa, op. cit.

¹⁴⁴ Tobar, op. cit.

ejemplo, están las fotos del ferrocarril peruano encargadas por Enrique Meiggs¹⁴⁵. Pero también existen proyectos pictóricos que nacen de fotografías previas, como las imágenes del ferrocarril mexicano producidas por Casimiro Castro¹⁴⁶. Y en este sentido, es necesario pensar en el impacto de estas nociones latentes de paisaje-en-progreso y paisaje-naturaleza en relación a la fotografía y a la pintura.

El paisaje-naturaleza, asociado en *El Ecuador en Chicago* al grabado, aparece en las primeras décadas del siglo XX retratado por la cámara de Nicolás y Augusto Martínez¹⁴⁷, quienes siguiendo la línea pictoricista de la fotografía (**Imagen 18**), reproducen la sensación de lo sublime en sus imágenes, trasladando la tradición a la modernidad. Haciendo de la fotografía su aliada en la experiencia del viaje y la ascensión. Por otro lado, y paralelamente a los Martínez, Luis Graves (**Imagen 19**) y Juan Grijalva llevan la modernidad a la tradición, al pintar con óleo imágenes semejantes a las del *Ferrocarril del Sur de El Ecuador en Chicago*, legitimando así el paisaje-en-progreso como un motivo de las artes, digno de dejar de ser papel para convertirse en lienzo, para abandonar un álbum y ser objeto de pared. Sin embargo, esta relación trastocada de foto y pintura, paisaje-en-progreso y natural, convive con los modelos de *El Ecuador en Chicago*, en tanto el ferrocarril construido se sigue fotografiando, y Luis Alfredo Martínez, hermano de los fotógrafos mencionados, escribirá y pintará sus ascensiones a la sierra románticamente (**Imagen 20**).

¹⁴⁵ Revisar Majluf, Natalia, “Rastros de un paisaje ausente”

¹⁴⁶ Ramírez, Fausto. «Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro.» En *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, de Fausto Ramírez, 71–97. México D.F.: UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, 2008.

¹⁴⁷ Moreno, Andrea. «Una mirada hacia el interior. Los Martínez, fotografía y andinismo.» En *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850–1930*, de Varios autores, 191–203. Quito: FONSA, 2009.

Las categorías entonces tienen barreras difusas, lo único que termina siendo importante, es que las imágenes del Ecuador en Chicago son una cuestión de paisaje, de paisajes que quieren exportar al Ecuador, seducir al mundo.



Imagen 18. Reproducción fotográfica. Archivo fotográfico.

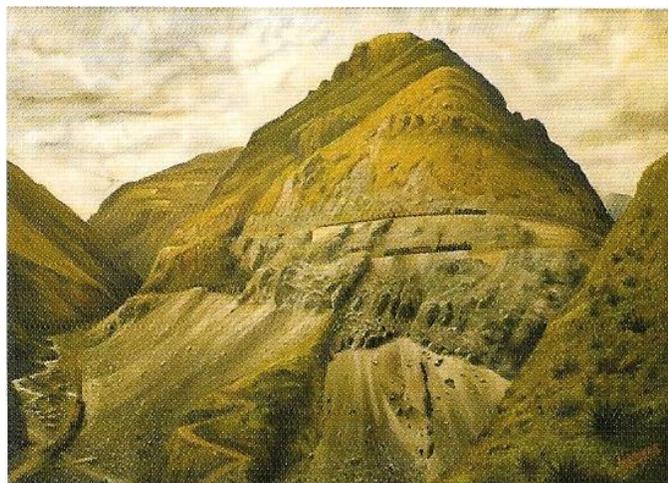


Imagen 19: Imagen 20 Luis Graves. *La Nariz del Diablo*, 1900. Óleo/lienzo.



Imagen 20: Luis A. Martínez. *Paisaje de páramo*. Sin fecha. Colección del Fondo de Arte del Ministerio de Cultura del Ecuador.

Bibliografía

- Ayala Mora, Enrique. *Ecuador del Siglo XIX*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2011.
- Beckman, Ericka. *Capital fictions*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Bowler, Peter J. *Climb Chimborazo and see the world*. 4 de octubre de 2002.
- Burns, Bradford. *La Pobreza del Progreso: América Latina en el Siglo XIX*. Madrid: Siglo Veintiún Editores, 1990.
- Bury, John. *La idea del progreso*. Madrid: Alianza, 1920.
- Capello, Ernesto. *City at the center of the world: space, history and modernity in Quito*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2011.
- Carbo, José. *El Ecuador en Chicago*. Nueva York: Diario de Avisos de Guayaquil, 1894.
- Carbo, José. «Prospecto de El Ecuador en Chicago.» 1893: 4.
- Catálogo. «Ecuador.» En *Catálogo General de la Exposición Histórico-Americana de Madrid*, 18-26. Madrid, 1892.
- Chandler, Daniel. *Visual Memory. Gramsci and hegemony*. 007 de 03 de 2014. <http://visual-memory.co.uk/daniel/Documents/marxism/marxism10.html> (último acceso: 11 de 04 de 2015).
- CLARK, Kim. *La obra redentora: el ferrocarril y la nación del Ecuador 1895-1930*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar Ecuador, 2004.
- Diener, Pablo. «La estética clasicista de Alexander von Humboldt y la aprehensión de la naturaleza americana.» En *Autores y actores del Mundo Colonial*, de Varios autores, 267-280. Quito: Universidad San Francisco de Quito, 2007.
- Espinosa, Carlos. *Historia del Ecuador*. Barcelona : LEXUS, 2010.
- Fernández Bravo, Álvaro. «Latinoamericanismo y representación: iconografía de la nacionalidad en las Exposiciones Universales (París 1889y 1900).» En *La ciencia en la Argentina entre siglos. Textos, contextos e instituciones*, de Varios, 171-185. Buenos Aires: MANANTIAL , 2000.

Fernández-Salvador, Carmen. «Arte colonial quiteño: Renovado enfoque y nuevos actores.» En *Arte colonial quiteño: Renovado enfoque y nuevos actores*, de Carmen Fernández-Salvador y Alfredo Costales Samaniego. Quito: FONSAL, 2007.

—. «Territorios en disputa.» *Estética del paisaje en las Américas: XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Querétaro : <http://www.esteticas.unam.mx/node/175>, 2013. 13.

Freile, Carlos. *Historia esencial del Ecuador*. Quito: Academia Ecuatoriana de Historia Eclesiástica, 2010.

García Idrovo, Galo. “El ferrocarril trasandino”. In: *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad*, por Varios autores. Quito: Macshori Ruales editora, 2009.

Gómez Mendoza, Josefina. «La mirada del geógrafo sobre el paisaje: del conocimiento a la gestión.» En *Paisaje y Territorio*, de Varios, 11-56. Madrid: ABADA Editores, 2008.

González Delgado, Ramiro. «El legado grecolatino en la Historia del Reino de Quito de Juan de Velasco.» *Dieciocho. Hispanic Enlightenment*, 2008: 215-240.

González Stephan, Beatriz, y Jens Andermann. *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina* . Argentina: Estudios culturales, 2006.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. «El papel de las artes en la construcción de las identidades nacionales en Iberoamérica.» *Historia Mexicana* 53 (2003): 341-390.

Hassaurek, Friedrich. *Cuatro años entre los ecuatorianos*. Traducido por Jorge Gómez. Quito : Abya-Yala , 1993.

Hidalgo, Ángel Emilio. «Los caminos del siglo XIX y la construcción social del territorio.» En *Los caminos en el Ecuador. Historia y desarrollo de la vialidad*, de Varios autores. Quito: Macshori Ruales editora, 2009.

Hobsbawm, Erick. «La invención de tradiciones .» *Revista uruguaya de ciencia política*, 2002: 97-107.

Kennedy Troya, Alexandra. «Paisajes patrios. Arte y literatura ecuatorianos de los siglos XIX y XX.» En *Escenarios para una patria: paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, de Varios autores, 83-107. Quito: FONSAL, 2009.

—. *Rafael Troya. El pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador, 1999.

- Kennedy-Troya, Alexandra, y Carmen Fernández-Salvador. «El ciudadano virtuoso y patriota: notas sobre la visualidad del siglo XIX en Ecuador.» En *Ecuador. Tradición y modernidad*, de Varios autores, 45-52. Madrid: SEACEX, 2007.
- Kingman Garcés, Eduardo. *La ciudad y los otros. Quito 1860-1940*. Quito: FLACSO, 2006.
- Koshar, Rudy. «What Ought to Be Seen': Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe.» *Journal of contemporary history*. London: JSTORE, 1998.
- Koshar, Rudy. «What Ought to Be Seen': Tourists' Guidebooks and National Identities in Modern Germany and Europe.» *Journal of contemporary history*. London, 1998.
- León V., Juan Bernardo. «Geología, vulcanología y educación cívica en el Ecuador .» En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, 138-163. Quito : FONSA, 2008.
- Leonhardt Abram, Mathtías. «Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje.» En *Escenarios para una patria: Paisajismo ecuatoriano 1850-1930*, de Varios, 26-51. Quito: FONSA, 2008.
- López Ocón Cabrera, Leoncio. «La América Latina en el escenario de las Exposiciones Universales.» *Procesos*, 2002: 103-126.
- Maderuelo, Javier. «Maneras de ver el mundo. De la cartografía al paisaje. .» En *Paisaje y territorio*, de Varios, 57-82. Madrid: ABADA Editores, 2008.
- Majluf, Natalia. «Ce n'est pas le Pérou.» *Critical Inquiry*, 1997: 868-893.
- Majluf, Natalia. «Rastros de un paisaje ausente: fotografía y cultura visual en el área andina.» *caiana. Revista de historia del arte y cultura visual del Centro Argentino de Investigaciones de Arte*, 2013: dossier.
- Mera, Juan León. «Conceptos sobre las artes.» En *Antología esencial. Selección de Xavier Michelena*, de Juan león Mera, 303-334. Quito: Abya-Yala, 1994.
- . *Cumandá, un drama de selvajes*. Quito: Antares, 1879.
- Mitchell, W.J.T. «Introducción .» En *Landscape and power*, de Varios autores, 1-4. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Moreno, Andrea. «Una mirada hacia el interior. Los Martínez, fotografía y andinismo.» En *Escenarios para una patria. Paisajismo ecuatoriano. 1850-1930*, de Varios autores, 191-203. Quito: FONSA, 2009.

- Muratorio, Blanca. «Nación, identidad y etnicidad: imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX.» En *Imágenes e imagineros*, de Varios, 109-196. Quito: FLACSO, 1994.
- Nacional, Comité de la Exposición. *Cuadro sinóptico de las calificaciones hechas a las obras y productos presentados en la Exposición Nacional*. Quito: Imprenta del Clero, 1892.
- Paz y Miño Cepeda, Juan J. «El mundo durante el siglo XIX: de la restauración al imperialismo.» En *Nueva Historia del Ecuador*, de Enrique Ayala Mora y et al., 11-37. Quito: Corporación Editora Nacional, 1990.
- Ramírez, Fausto. «Signos de modernización en la obra de Casimiro Castro.» En *Modernización y modernismo en el arte mexicano*, de Fausto Ramírez, 71-97. México D.F.: UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, 2008.
- Sauer, Carl O. *The Morphology of Landscape*. Prod. University of California Publications in Geography. California, 1925.
- Schavelzon, Daniel. «América Latina en Paris (1889). Los pabellones de la Exposición Internacional de 1889.» *DANA, Documentos de Arquitectura Nacional y Americana* 18 (1984): 65-70.
- Sougez, Marie-Loup. «La fotografía en el medio impreso.» En *Historia general de la fotografía*, de Marie-Loup Sougez y et al., 183-25. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.
- St. Geours, Ives. «Economía y sociedad. La sierra centro-norte (1830-1875).» En *Nueva Historia del Ecuador*, de Enrique Ayala Mora y et. al., 37-67. Quito: Corporación Editorial Nacional, 1990.
- Tamayo, José Luis. «Capítulo XXI. Pabellón del Ecuador.» En *El Ecuador en Chicago*, de Diario de Avisos de Guayaquil. New York: A.E. Chasmar y Cía., 1894.
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *Mexico at the World's Fairs: crafting a modern nation*. Estados Unidos: University of California Press, 1996.
- Tisdell, Williard. «El Ecuador en Chicago de 1893. Tomado de El Globo.» En *Calificaciones de las obras expuestas en la Exposición Nacional de 1892 en Quito*, 4. Quito, 1892.
- Tobar, Carlos R. «Lo único que necesita el Ecuador.» En *El Ecuador en Chicago*, de José Carbo, 182-189. New York: Diario de Avisos de Guayaquil, 1894.
- Valdés Echenique, Catalina. «Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX.» En *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos*, de Varios autores, 109-126. GEOLibros, 2014.

Vega, Carmelo. «Reconocimientos del mundo.» En *Historia general de la fotografía*, de Marie-Loup Souguez y et. al. 1, 117-181. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Vilella, Olga. «An "exotic" abroad: Manuel Serafin Pichardo and the Chicago Columbian Exhibition of 1893.» *Latin American Literary Review* 32, 2014: 18.