

Universidad Andina Simón Bolívar  
Sede Ecuador

Área de Historia

Las cajas de texto verdes contienen indicaciones comunes para ambos subsistemas.

Las cajas de texto anaranjadas contienen indicaciones específicas para el subsistema autor-año.

Maestría de Investigación en Historia

En la portada, solo el título de la tesis se escribe en negritas. Los demás acápites de la portada se escriben en formato de texto normal (Times New Roman, tamaño 12 e interlineado 1.5) y centrados.

**La pintura social como medio de acceso al campo artístico de tres  
mujeres en el Ecuador de la década de 1930**

**Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes**

El título de la tesis se escribe en Times New Roman, tamaño 14, interlineado 1.5, negritas y centrado. Si la tesis tiene un subtítulo, también va en negritas y centrado, pero en tamaño 12

Eulalia Vera

Tutora: Trinidad Pérez Arias

En la carátula, el nombre del autor de la tesis se lo escribe directamente, mientras que al nombre de la tutora o el tutor le precede un descriptor. No es necesario incluir títulos o cargos.

Quito, 2017

La portada no tiene número de página, pero sí cuenta como página 1.

2

A partir de la página 2, todas las páginas deben ir numeradas, inclusive las que están en blanco.

Los números de páginas **pares** se ubican **en la esquina superior izquierda** y se escriben en letra Times New Roman, tamaño 12.

Toda sección principal empieza en página impar. Para ello, se deja una página en blanco si fuera necesario.

Las secciones principales son:

- Carátula
- Cláusula de cesión de derecho de publicación
- Resumen
- Dedicatoria (opcional)
- Agradecimientos (opcional)
- Tabla de contenidos
- Figuras y tablas (solo si son abundantes)
- Abreviaturas (si la tesis lo requiere)
- Glosario (si la tesis lo requiere)
- Introducción
- Capítulos
- Conclusiones
- Bibliografía
- Anexos

**Márgenes superior e inferior: 2,5 cm**

**Márgenes izquierdo y derecho: 3 cm**

Todo título de sección principal se escribe en Times New Roman, tamaño 14, interlineado 1.5, centrado y con negritas.

## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Antes de empezar el cuerpo del texto se dejan dos líneas en blanco luego del título de sección principal, con el formato de texto normal.

Yo, Eulalia Vera, autora del trabajo intitulado “La pintura social como medio de acceso al campo artístico de tres mujeres en el Ecuador de la década de 1930: Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Investigación en Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

25 de noviembre de 2017

Firma: \_\_\_\_\_

3

Los números de las páginas **impares** se ubican en la **esquina superior derecha** y se escriben en Times New Roman 12.

Dejamos una página en blanco para que el resumen inicie en página impar.

## Resumen

En el marco de la historia social, esta tesis indaga en las prácticas sociales y las condiciones de posibilidad que se dieron para que las mujeres se integraran al campo artístico ecuatoriano en la década de 1930. La convergencia de las búsquedas políticas y artísticas enfocadas hacia la justicia social que hizo factible que dicha integración ocurriera se materializa en los casos de estudio de Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes. A través de la pintura social, que comprende al realismo social y al indigenismo, las tres jóvenes artistas encontraron una vía de acceso al mundo local del arte, que históricamente había estado protagonizado casi exclusivamente por hombres. Esta presencia activa de mujeres en el campo artístico de esos años fue posible en el contexto del proyecto liberal de Estado-nación, que desde inicios del siglo XX instauró la educación laica que incluía a las mujeres. Ese fue el entorno que dotó a las mujeres en general y las artistas estudiadas en esta tesis en particular de las herramientas académicas necesarias para integrarse a la vida pública y productiva, en pro del mejoramiento de sus condiciones de vida. La presencia de Calderón, Paz y Miño y Paredes en el mundo local del arte, muestra cómo las mujeres fueron parte de un proceso de reconfiguración social y político en el Ecuador desde el campo artístico. Las tres, con diferentes motivaciones y grados de compromiso, participaron de la corriente que abogaba por un arte con función social, que quería aportar a que las condiciones de vida de las mayorías desposeídas cambiaran y para ello emplearon su talento plástico y sus ideas. De esta manera, fueron miembros clave en la etapa de reconfiguración del campo artístico en el país en la década de 1930.

Palabras clave: pintura social, realismo social, mujeres artistas, Alba Calderón, Germania Paz y Miño, Piedad Paredes, década de 1930

Como las palabras clave son una lista horizontal breve, no es necesario que haya punto final.

El cuerpo del texto se escribe con letra Times New Roman 12, con interlineado 1.5, justificado y con sangría de primera línea de 1.25 cm. Este es el formato de texto normal.

Dejamos una página en blanco para que la dedicatoria inicie en página impar.

A las mujeres que abrieron caminos y cuyos logros, injustamente, han sido olvidados.

La dedicatoria, por ser un texto solemne, se escribe sin título de sección. El contenido deberá ir centrado y ubicado a partir del segundo tercio de la página, aproximadamente.

Dejamos una página en blanco para que los agradecimientos inicien en página impar.



## Agradecimientos

Agradezco a mi familia, siempre. A todos quienes supieron comprender mis ausencias y me acompañaron de distintas maneras en este aprendizaje. Y a Trinidad Pérez, por compartir generosamente su conocimiento conmigo y por sus palabras de aliento.

Los agradecimientos se escriben con formato de texto normal y llevan título de sección principal.

Dejamos una página en blanco para que la tabla de contenidos inicie en página impar.

Las entradas de la tabla de contenidos tienen el formato de texto normal, pero sin sangría de primera línea. Se enlistan las secciones principales y *todos* los subtítulos que suceden a la tabla de contenidos, desde "Figuras" hasta "Anexos" (mas no los títulos anteriores, como "Resumen", "Agradecimientos", etc.)

## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: La construcción de un imaginario de mujer y el papel que las mujeres cumplieron en Ecuador en la década de 1930 .....	23
1. Los papeles asignados de la mujer en el marco del proyecto liberal de Estado nación .....	23
2. La educación de la mujer como un factor en su inserción en la esfera pública en Ecuador en la década de 1930 .....	24
3. Los imaginarios de la mujer en el campo del arte: Teorías feministas sobre las mujeres artistas en las primeras décadas del siglo XX.....	31
Capítulo segundo: Los elementos que conforman la institución arte en el Ecuador y su funcionamiento en la década de 1930.....	37
1. La interrelación entre las categorías mundos del arte y campo del arte: actores y capitales .....	37
2. Los mundos del arte: actores destacados, instituciones de formación y de exposición .....	43
2.1. Espacios de formación y sociabilidad y el contexto sociopolítico .....	49
2.2. Las crisis de la Escuela de Bellas Artes y del Mariano Aguilera.....	56
2.3. La crítica y el mercado del arte en Ecuador en la década de 1930.....	62
Capítulo tercero: Tres estudios de caso: Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes. Aspiraciones, condiciones de posibilidad y prácticas artísticas.....	69
1. La ciudad como el escenario de la gestación del realismo social.....	72
2. Alba Calderón (1908-1992).....	75
2.1. Calderón y la militancia política.....	76
2.2. El carácter político de la obra de Alba Calderón.....	79
3. Germania Paz y Miño (1913-2002) .....	83
3.1. Paz y Miño: el arte como factor social .....	85
3.2. La preocupación por lo social en la obra de Germania Paz y Miño.....	88
4. Piedad Paredes (1911-2003).....	94
4.1. Paredes y la búsqueda de un lenguaje artístico .....	96
4.2. El arte subjetivo de Piedad Paredes .....	99

Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	111

Como la tabla de contenidos termina en la página 12, no es necesario dejar una página en blanco para que la lista de figuras inicie en página impar

## Figuras

Figura 1. Alba Calderón: <i>Los desocupados</i> , 1937.....	81
Figura 2. Alba Calderón: <i>Escogedoras de café</i> , 1939.....	82
Figura 3. Germania Paz y Miño: <i>Las lavanderas</i> , 1939.....	91
Figura 4. Germania Paz y Miño: <i>Atahualpa</i> , posiblemente de 1938.....	93
Figura 5. Piedad Paredes: <i>Romeriantes</i> , 1932.....	101
Figura 6. Piedad Paredes: <i>Los esclavos</i> , 1938.....	103

La lista de figuras y tablas se incluye si estas son numerosas (más de 10) o relevantes en sí mismas. En caso de que haya figuras y tablas, es recomendable presentarlas separadas por tipo (por ejemplo, primero las figuras y luego las tablas).

Dejamos una página en blanco para que la introducción inicie en página impar.

## Introducción

Los párrafos inician con sangría de primera línea de 1.25 cm.

→ Las mujeres han estado presentes en el mundo del arte local a lo largo del siglo XX, no solo como musas o modelos sino como artistas también. En la década de 1930, cuando el campo artístico vivió un relevo generacional y conceptual en el Ecuador, también hubo mujeres participando de ese proceso que propuso, validó e impulsó la función social de las artes plásticas. En esta investigación, la presencia activa de mujeres en el campo artístico de esos años se lee dentro del entorno del cual es fruto: el proyecto liberal de Estado nación que empezó a cobrar cuerpo a inicios del siglo XX, principalmente, con la instauración de la educación laica que incluía a las mujeres. Este proceso se dio en el marco de una convergencia entre política y arte, con el interés común en ambos campos del posicionamiento de la justicia social como prioridad.

No se insertan líneas en blanco ni espacios adicionales entre párrafos.

El apoyo desde el Estado a la educación y mejoramiento de las condiciones de vida de la mujer, para otorgarle autonomía, está relacionado con una visión que buscó incluirla en el ámbito productivo. Principalmente desde el papel de maestra, la mujer se incorporó al aparato estatal y también lo hizo como funcionaria en distintas instituciones públicas. Para lograr su incorporación, el Estado creó y apoyó distintos emprendimientos educativos, como el Instituto Normal Manuela Cañizares en 1901, en el cual se formaban para ser profesoras, o el Liceo Fernández Madrid, en 1930, que capacitaba a muchachas en distintos artes y oficios, de los cuales podían hacer una profesión para así aportar económicamente a sus familias o mantenerse por sí mismas. Dentro de los planteles de formación profesional también estaba la Escuela de Bellas Artes, en la cual hombres y mujeres se graduaban de profesores de arte.

A este impulso de corte socioeconómico se sumaba el político. El haber adquirido en 1928 el derecho al voto, y con él la plena ciudadanía, es una muestra del goce de condiciones de posibilidad favorables para adoptar papeles proactivos en varios ámbitos; entre esos, el artístico. Desde distintos espacios de sociabilidad políticos, intelectuales o culturales, las mujeres de esa década interactuaban, entre ellas y con sus pares varones. Esta situación, sin embargo, no significaba que los estereotipos alrededor del lugar y el papel de la mujer en la sociedad hubieran sido superados; más bien se trataba de una convivencia compleja entre los imaginarios de los papeles de la mujer y las prácticas sociales concretas. Una revisión de la prensa deja ver la participación de mujeres, con énfasis en los sectores educativo y cultural.

En relación con lo anterior, el objetivo de esta investigación es identificar a través de los estudios de caso de las artistas plásticas Alba Calderón, Germania Paz y Miño y Piedad Paredes las prácticas sociales y condiciones de posibilidad que facilitaron la participación de mujeres en el campo artístico, un ámbito que a lo largo de la historia había sido ocupado casi exclusivamente por hombres. Para ello, esta investigación responderá a la pregunta: ¿Cómo Alba Calderón, Piedad Paredes y Germania Paz y Miño logran hacerse un lugar en el campo del arte local como artistas? Para lo cual también se evidenciará cómo se insertaron en la esfera pública las mujeres en general. Estas tres artistas fueron seleccionadas para los estudios de caso porque durante la elaboración del estado del arte se vio cómo ellas fueron permaneciendo en la historiografía del arte incluso luego de décadas; y se les otorga espacios más grandes que a las demás artistas mujeres contemporáneas a ellas que aparecen en la bibliografía sobre arte ecuatoriano, a las que apenas se las nombra.

La Escuela de Bellas Artes es el ente articulador de este proceso y pieza clave de la caracterización del campo artístico ecuatoriano de la época. También cumplió un papel central la exposición Mariano Aguilera, sobre todo a inicios de la década de 1930. Los espacios de formación y exhibición constituían los pilares del campo artístico ecuatoriano. A través de ellos se puede identificar a los distintos agentes participantes, negociaciones y relevos en la plástica nacional, así como los lugares que ocuparon las artistas dentro del campo, según los pesos que tenían sus capitales sociales y culturales.<sup>1</sup>

En materia artística esta tesis dialoga principalmente con bibliografía de historia del arte ecuatoriano a partir de la década de 1930 hasta los primeros años del siglo XXI. En los libros revisados, las artistas plásticas son mencionadas de forma breve y minoritariamente; además, sus carreras no son estudiadas. Esta bibliografía muestra la presencia de mujeres en la época y cuáles eran los papeles asignados a ellas en el campo artístico. En 1934 José de la Cuadra en *12 Siluetas. Escritores y artistas ecuatorianos*, escribe sobre Germania Paz y Miño y Carmela Palacios, y las incluye entre artistas y literatos de trayectoria reconocida. En 1942, en *La pintura ecuatoriana del siglo XX. Primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador*, Luis Alfredo Llerena y Alfredo Chaves también mencionan a mujeres artistas; aunque en un número mayor, la manera de referirse a ellas es anecdótica. De Alba Calderón privilegian el hecho de que

El número de llamado a pie se ubica después del signo de puntuación, sin dejar un espacio en blanco.

Todas las notas de pie de página inician con una sangría de 1.25 cm en la primera línea y se escriben con Times New Roman, tamaño 10, interlineado sencillo y justificadas.

→ <sup>1</sup> Las categorías de capitales y de campo artístico se apegan a la propuesta de Pierre Bourdieu. Ambos entran en diálogo con la categoría de mundos del arte de Howard S. Becker, que son los que, finalmente, dan cuerpo y contenidos al campo artístico y en los cuales se desempeñan los diversos agentes.



Incluso en caso de citas indirectas se incluye el número de página o páginas en la nota de referencia.

es esposa del escritor Enrique Gil Gilbert, quien había ganado recientemente un concurso de novela, y la obra de ella apenas es descrita<sup>2</sup>. De Piedad Paredes hacen alusión a su belleza física y califican de error sus cuadros geométricos.<sup>3</sup> Y de Germania Paz y Miño hacen referencia a que publicó “un librito” sobre arte mexicano.<sup>4</sup> Más adelante, en 1957, pese a que para ese momento, varias mujeres habían ganado premios como el Mariano Aguilera y expuesto en los salones importantes, no se las nombra al hablar de los primeros doce años de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.<sup>5</sup>

En la década de 1980 sí existe bibliografía que incluye a artistas mujeres. Es el caso de la enciclopedia Salvat del Arte Ecuatoriano, de 1985, que destina un subtema a la “Pintura femenina”.<sup>6</sup> Allí aparecen Calderón, Paredes, y Paz y Miño junto a otras, pero ellas gozando de textos un poco más extensos. Judith Roura, Whilhelmina Coronel, Luz María Villamar de Valencia, Olga Fisch y Yela Lofredo son las otras artistas mencionadas. Hernán Rodríguez Castelo fue uno de los investigadores que más recogió el trabajo de las artistas plásticas. En su libro *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador*, Rodríguez Castelo se detiene en las tres artistas de esta investigación. Cuando aborda la década de 1930 se refiere a Paz y Miño como “figura grande de la escultura”.<sup>7</sup> De ella y de Calderón registra su presencia en el Salón de Mayo de 1939 y las considera parte de la plana mayor de artistas.<sup>8</sup> En cuanto a Paredes, se centra más en aspectos formales de su obra.<sup>9</sup> En su diccionario especializado da cuenta de 161 artistas plásticas, de distintos momentos del siglo XX, entre los 679 que componen todo el volumen.<sup>10</sup> Este tipo de bibliografía permite ir un paso más allá del registro de las artistas para internarse en los criterios que se tiene sobre ellas varias décadas después de la década estudiada en esta investigación.

Si se hace referencia a la misma fuente inmediatamente después, en la nota de referencia se emplea la expresión "Ibíd.", seguida del número de página, en caso de ser una página distinta a la de la anterior nota.

<sup>2</sup> José Alfredo Llerena y Alfredo Chaves, *La pintura ecuatoriana del siglo XX: Primer registro bibliográfico sobre artes plásticas en el Ecuador* (Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1942), 69-70.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, 54.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, 55. Se refieren a la publicación *Apuntes sobre el arte mexicano* (Quito: Talleres Gráficos de Educación, 1938), que reproduce una conferencia dictada por la artista en el Museo Nacional el 27 de mayo de 1938, en el segundo ciclo del curso de capacitación del personal del Museo y Archivo.

<sup>5</sup> Edmundo Ribadeneira, “La moderna pintura ecuatoriana”, en *Trece años de cultura nacional. Agosto 1944-57. Ensayos* (Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1957), 101-13.

<sup>6</sup> Hernán Crespo Toral y José María Vargas, *Historia del arte ecuatoriano* (Barcelona: Salvat Editores y Salvat Editores Ecuatoriana, 1985), 4:55-8.

<sup>7</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *El siglo XX de las artes visuales en Ecuador* (Guayaquil: Museo de Arte del Banco Central del Ecuador, 1988), 27.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, 29.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, 37.

<sup>10</sup> Hernán Rodríguez Castelo, *Nuevo diccionario crítico de artistas plásticos del Ecuador del siglo XX* (Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2006).

Rodríguez, Alicia Azuela de la Cueva, entre otros, es propicia para formular lo que podría denominarse como un análisis relacional en el marco de la convergencia entre arte y política. Las prácticas sociales de las tres estuvieron, en diferentes grados, dialogando con una tendencia política de izquierda, que les franqueó la entrada al campo artístico, por la sintonía con esa línea política que iba ganando terreno en el mundo de las artes plásticas.

Como la introducción termina en la página 22, no es necesario dejar una página en blanco para que el capítulo inicie en página impar.

Para el número y el título de los capítulos aparezcan en líneas separadas en el cuerpo del texto, pero como una sola entrada en la tabla de contenidos, insertamos un **salto de línea** después del número de capítulo. Eso se realiza presionando al mismo tiempo las teclas

## Capítulo primero

### La construcción de un imaginario de mujer y el papel que las mujeres cumplieron en Ecuador en la década de 1930

Los subtítulos se escriben en Times New Roman, tamaño 12, negritas e interlineado 1.5. Los subtítulos de primer nivel inician con la numeración en "1" y pegados al margen izquierdo. No se debe añadir un número adicional ("1.1.") para indicar que el subtítulo pertenece al primer capítulo.

#### 1. Los papeles asignados de la mujer en el marco del proyecto liberal de Estado nación

Este capítulo se propone describir los contextos en los cuales las mujeres cumplían diferentes papeles en la década de 1930, a partir de imaginarios sobre ellas y las condiciones de posibilidad para que actuaran. Así se identificarán las prácticas sociales que facilitaron la inclusión de algunas de ellas en el campo del arte y se contestará a la pregunta: ¿cómo las mujeres accedieron a diferentes ámbitos de la vida pública? Los contextos a los que más relevancia se da en esta primera parte son el social y el artístico. Metodológicamente, ambos se van a ir desarrollando desde la comprensión de la situación política y socioeconómica de la mujer en general. Las fuentes para este capítulo son de dos tipos: primarias, sobre todo notas de prensa de la época, que evidencian su presencia en la esfera pública y los imaginarios sobre ella; y secundarias, relacionadas principalmente con estudios sobre la situación de la mujer, tanto en Ecuador como en el resto del mundo durante el período.

En la década de 1930, se produjeron acontecimientos que fortalecen el papel de la mujer en la sociedad en ámbitos tan diversos como el político, por el ejercicio completo de la ciudadanía al que accedió a través del voto en 1928 y también por las dinámicas feministas que agitaban distintos espacios sociales;<sup>16</sup> el laboral, cuando se multiplicaban los puestos para mujeres en las entidades públicas;<sup>17</sup> o el cultural, con una ampliación del campo artístico, en el cual empezaron a participar activamente. “La creación del Instituto Normal Manuela Cañizares [1901] y más tarde del Colegio 24 de Mayo [1922] hizo

Si se incluye una cita textual en una nota al pie, se inserta un asterisco al final de la cita a manera de llamado a pie; la referencia se inserta luego de un salto de párrafo, con sangría de primera línea.

<sup>16</sup> Enrique Ayala Mora, *Resumen de Historia del Ecuador* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2012), 101.

<sup>17</sup> “La burocracia empezó a formarse con la Revolución Liberal pero su crecimiento fue mayor a partir del movimiento Juliano. Los empleados a sueldo fijo, públicos y privados en Quito constituyeron el grupo económico más numeroso, pues sumados alcanzaron el 25,1% de todo el conjunto de personas activas. Aunque en menor proporción, también se amplió la participación de las mujeres en la vida pública y del Estado. En 1935 alrededor del 20% de funcionarios públicos eran mujeres y de ellas [...] el mayor porcentaje de mujeres empleadas (el 81% del total) trabajaba en el Ministerio de Educación”.\*

\* Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas: Quito en la primera mitad del siglo XX* (Quito: Flacso Sede Ecuador / Abya-Yala, 2007), 110-1.

posible que las mujeres de sectores medios y altos accedieran a las corrientes educativas de la época. [...] el acceso libre a la literatura, al cine, al teatro, al tenis, a las salas de patinaje en los años 20 permitió cierta liberalización de las costumbres”.<sup>18</sup> Estas prácticas incidieron en una mayor participación de las mujeres en la vida pública, con goce de derechos y jugando un papel en la vida productiva y cultural del país.

De hecho, la presencia de la mujer en oficinas, públicas o privadas, era celebrada e incluso promovida o premiada, como deja ver un concurso que durante todo agosto de 1930 llevó a cabo diario *El Universo*, de Guayaquil. El certamen se llamaba “Pro Virtud y Trabajo”, estaba dotado de 1000 sucres e iba destinado a señoritas que trabajaran en locales y oficinas. La señorita que más votos recibiera del público ganaría; cada día se publicaba una foto con el nombre y la oficina o local donde trabajaba la candidata.<sup>19</sup>

## 2. La educación de la mujer como un factor en su inserción en la esfera pública en Ecuador en la década de 1930

La complejidad de la situación se revela en la dinámica entre discursos, imaginarios y prácticas a través de los cuales la mujer iba abriéndose un espacio y se evidencia de manera especial en el papel de las maestras de la época. Goetschel señala que en los textos escolares se reproducían los estereotipos de lo que debía ser y hacer una mujer.<sup>20</sup> No obstante, las profesoras, que supuestamente ocupaban un puesto subordinado en la sociedad, en la práctica “realizaron prácticas educativas que coadyuvaron a la incursión de las mujeres en el espacio productivo y la vida social y a la modificación de sus comportamientos”.<sup>21</sup>

Estas dinámicas particulares entre mujeres de diversos sectores de la sociedad se sostenían en lo que Goetschel denomina “fraternidades subalternas”, espacios de circulación de ideas y de formación. De especial relevancia fueron las revistas. En las dos primeras décadas del siglo XX, “el ambiente de transformaciones [...] permitió que grupos de escritoras, dentro de los cuales ocuparon un lugar destacado las maestras,

<sup>18</sup> Ana María Goetschel, *Mujeres e imaginarios: Quito en los inicios de la modernidad* (Quito: Abya Yala, 1999), 101-2.

<sup>19</sup> *El Universo*, del 1 al 31 de agosto de 1930.

<sup>20</sup> “Si bien los contenidos de los nuevos textos fueron innovadores en lo pedagógico, no se puede afirmar lo mismo sobre los contenidos de género pues [...] reprodujeron de manera marcada los roles tradicionales. [...] Las figuras femeninas y frases con respecto a la mujer son, fundamentalmente, maternas y sus funciones corresponden principalmente a las tareas domésticas”.\*

\* Goetschel, *Educación de las mujeres*, 133.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

Si ya se ha referenciado una fuente, las siguientes veces en que se refiera a esta debe colocarse el apellido del autor, un título resumido del trabajo (si el título no es en sí corto) y el número de página.

Antes de cada subtítulo se deja una línea en blanco; de manera opcional también se puede dejar una línea en blanco después de cada subtítulo.

inicien la publicación de revistas en las que defendieron principios de equidad y de mejoramiento de la condición de la mujer. [...] Fueron las revistas un estímulo para la participación de las mujeres en la opinión pública”.<sup>22</sup> Estos mecanismos siguieron operando en la década de 1930.

La historiadora francesa Anne-Marie Sohn plantea que “el estereotipo de la mujer, ‘sacerdotisa del hogar’ o ‘ángel de la casa’, queda fijado en la literatura y en el arte, lo mismo que en las obras científicas, a partir de la segunda mitad del siglo XIX. La exaltación de la *naturaleza* femenina y de la *feminidad sagrada*<sup>23</sup> sirve para definir su estatus inferior”.<sup>24</sup> Había unas formas permitidas de ser mujer y cualquier alteración implicaba una ruptura con la feminidad: “las élites trazan [...] un retrato moral de la mujer que valora la sensibilidad en detrimento de la inteligencia, y la devoción y la sumisión a expensas de la ambición o de las especulaciones intelectuales, que sobrepasarían sus fuerzas y amenazarían su feminidad”.<sup>25</sup>

En ese contexto, la idea de preparar a una mujer independiente económica e intelectualmente pesaba en ciertas esferas de opinión. Además cada vez eran más frecuentes las notas sobre feminismo que lo ponderaban como un fenómeno social positivo.<sup>26</sup> La presencia de José Vasconcelos en Guayaquil en 1930, por ejemplo, da cuenta de ello. El filósofo y escritor mexicano vino al puerto ecuatoriano a mediados de julio para dar dos charlas que convocaron a la intelectualidad de esa ciudad. En una, habló de la revolución de su país, que para entonces cumplía 20 años; y en la otra, lo hizo sobre “la influencia civilizadora de la mujer”.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> *Ibíd.*, 261. Más que nada en las revistas literarias había espacios para reflexiones de ese tipo.

<sup>23</sup> En el original (en inglés): “sacred womanhood”.

<sup>24</sup> Anne-Marie Sohn, “Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: una transición suave”, en *Historia de las Mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000), 130.

<sup>25</sup> *Ibíd.*

<sup>26</sup> Universitario, “El feminismo y el derecho internacional”, *El Comercio*, 26 de julio de 1930, 4.

<sup>27</sup> Rodríguez, “Las conferencias de Vasconcelos”, *El Comercio*, 15 de julio de 1930, 1. Solo como Rodríguez firma la persona que envía notas desde Guayaquil al diario. En cuanto al discurso de Vasconcelos, ni ese día ni los posteriores hay un registro en el diario de lo que dijo. Sin embargo, se puede inferir pues la posición del mexicano respecto del papel de la mujer en el proyecto de Estado nación de su país es conocido. Lo explicita Betsabé Arreola Martínez en su artículo “José Vasconcelos: el caudillo cultural de la nación”,\* cuando detalla cómo desde su posición de Secretario de Educación Pública del presidente mexicano Álvaro Obregón, a inicios de la década de 1920 empezó una campaña en la que las mujeres jugaban el papel fundamental en la alfabetización de los niños otorgándoles de esta manera “por primera vez una función importante a la mujer popular en la vida social y política del país”.

\* Betsabé Arreola Martínez, “José Vasconcelos: el caudillo cultural de la nación”, *Casa del Tiempo*, vol. III, época IV, n.º 25 (noviembre 2009): 6, [http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/25\\_iv\\_nov\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num25\\_04\\_10.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadel tiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf).

Es también posible hacer notas mixtas, que combinen una referencia con un comentario aclaratorio.

Esta eclosión de noticias relacionadas a las mujeres y sus diversas actividades públicas en esos años quizá encuentra explicación en lo que la ensayista y feminista francesa Marcelle Marini identifica como un desarrollo sin precedentes de la participación de las mujeres en las sociedades occidentales del siglo XX:

Una cita textual larga debe escribirse con Times New Roman, tamaño 11, interlineado sencillo y sangría izquierda de bloque de 1.25 cm. Se considera a una cita textual como larga cuando, al aplicarle estos formatos, ocupa más de 4 líneas.

A pesar de las resistencias, tres fenómenos confluyen para favorecer esa participación. En primer lugar, los éxitos evidentes que logran las luchas feministas conducidas desde finales del siglo XIX en pro de la igualdad en los estudios y los diplomas. En segundo lugar, la evolución de las técnicas, el crecimiento del público aficionado y la prolongación del tiempo libre, todo lo cual conlleva, a partir de los años cincuenta, a una difusión masiva de las obras de arte. Por último, las nuevas estructuras de la producción cultural, que dan origen sobre todo a una importante masa de asalariados, permiten a las mujeres la conquista de mayor autonomía y visibilidad sociales.<sup>32</sup>

Antes y después del fragmento se deja una línea en blanco con los formatos de cita larga.

A escala local, las notas, por lo general, destacaban los logros de las mujeres, y hacían más énfasis si se trataba de ecuatorianas que estaban en el extranjero, como el triunfo artístico de las hermanas Raquel y Ofelia Arévalo que se habían convertido en maestras de música en Estados Unidos y eran celebradas concertistas que podían ser escuchadas en las radios de Nueva York o vistas en escenarios como el Carnegie Hall.<sup>33</sup> Era también el caso de Hermelinda Urvina de Briones, una ambateña que acababa de graduarse de piloto de aviación en Estados Unidos en 1934; una hazaña para la época por el carácter casi exclusivamente masculino de esa profesión.<sup>34</sup> Dos años después realizaba exitosamente un vuelo entre Nueva York y Montreal, a propósito de lo cual se decía: “La mujer ecuatoriana ha roto el cascarón de su timidez a la vida, se ha iniciado en las actividades de carácter social y cumple su misión tan bien o mejor que el hombre”.<sup>35</sup>

El entusiasmo por la capacitación de las mujeres era permanentemente manifestado en las páginas de los periódicos, que dejan ver cómo el acceso a la educación, profesionalización e inserción en el campo laboral se articulaban. Este tipo de información destacó en la prensa más que nada durante la primera mitad de la década de 1930. Luego la guerra en Europa y otros asuntos de carácter político local, como el surgimiento del conflicto con Perú, empezaron a ocupar casi toda la atención de las publicaciones.

<sup>32</sup> Marcelle Marini, “El lugar de las mujeres en la producción cultural. El ejemplo de Francia”, en *Historia de las Mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirs. Georges Duby y Michelle Perrot (Madrid: Santillana, 2000), 358.

<sup>33</sup> El Comercio, “Triunfo artístico en Nueva York de dos ecuatorianas”, *El Comercio*, 29 de agosto de 1931, 3. Es la reproducción de una información que se publicó previamente en *All America Magazine*, de julio 1931.

<sup>34</sup> El Día, “Personalidad profesional de la aviadora ecuatoriana H. de Briones en los EE.UU.”, *El Día*, 26 de julio de 1934, 1.

<sup>35</sup> El Día, “La mujer a la vanguardia”, *El Día*, 14 de julio de 1936, 3.

en iguales condiciones que los hombres.<sup>39</sup> Otro artículo resalta que “la mujer ha emancipado ya su viejo molde familiar, pero molde de humillante inferioridad psicológica respecto del hombre [...]. Falta la culminación esencial del recorrido femenino [...]. Falta que la sociedad aprenda a considerarla y darle su ayuda. No más el gesto de gazmoñería y de hipócrita recelo; no más el inútil desafío o reto a sus cualidades, ni la prédica ruda contra sus disposiciones innatas”.<sup>40</sup> Esto ocurría en cuanto a la educación técnica, pero también con relación a la formación en artes a la que accedía la mujer, en la escuela de artes y oficios, en la Escuela de Bellas Artes o el Conservatorio de Música. Así, “la señorita María Judit Jurado” es felicitada por haber obtenido el certificado Cortot de aprendizaje de piano.<sup>41</sup>

Para celebrar el centenario de la República, la edición especial de *El Universo* del 14 de agosto de 1930 también da cuenta de la situación de la mujer. De entre varias notas destacan: “La preparación de la mujer en Quito”, un artículo de Josefina Villacreses sobre el colegio 24 de Mayo. También hay notas sobre instrucción femenina en ciudades como Riobamba y otra sobre la importancia de la labor formativa del Manuela Cañizares, además de aquellas que daban cuenta del estado de “las luchas feministas” en Huigra o en Esmeraldas. Adicionalmente, la edición lleva una lista de “poetisas ecuatorianas”: Mercedes González de Moscoso, Luz Elisa Borja Martínez, Felicia Victoria Nasch, Carmen Febres Cordero de Ballén, Etelevina Carbo Plaza, María Ramona Cordero y León (Mary Corilé), Aurora Estrada y Ayala de Ramírez, María Natalia Vaca de Flor.

La intervención de las mujeres en política era menos significativa que en otras áreas; sin embargo, estaban presentes. En cuanto al espacio público, en las décadas de 1930 y 1940, varias mujeres empezaron a militar en diferentes partidos y causas políticas, muchas veces amparadas bajo el paraguas de nuevas organizaciones sociales. “En la rama de avanzada del Partido Liberal aparecieron como militantes algunas mujeres. Igualmente ahí se formaron sectores radicales que luego pasarían a organizar las agrupaciones socialistas”, y también estaban los comités velasquistas de los que formaban parte algunas maestras.<sup>42</sup>

La participación de las mujeres no siempre se daba dentro de la militancia o membrecía política formal. Lo evidencia un episodio ocurrido en Ambato a causa de los

<sup>39</sup> El Día, “Las exposiciones Mariano Aguilera y de Industrias Femeniles se inauguraron ayer”, *El Día*, 18 de agosto de 1930, 5.

<sup>40</sup> El Día, “La educación femenina”, *El Día*, 22 de julio de 1934, 3.

<sup>41</sup> Gustavo Bueno, “Honroso certificado”, *El Comercio*, 5 de agosto de 1934, 2.

<sup>42</sup> Goetschel, *Educación de las mujeres*, 111-2.

María Luisa Calle, también maestra, quien anhelaba en su vida “vivir con los buenos libros y los versos sutiles y en el amor ir a su conjuro”.<sup>54</sup>

Al igual que la de las maestras, la de las artistas era un tipo de educación especializada, que buscaba su profesionalización para incluirlas en la vida pública. Su profesionalización les permitió contar con los capitales culturales y sociales necesarios para ser parte del campo del arte en el país. Las artistas ecuatorianas de esa década no estaban exentas de las experiencias que miles más como ellas estaban viviendo alrededor del mundo desde inicios de siglo. Marcelle Marini plantea que el siglo XX fue determinante en la inserción de las mujeres en el ámbito cultural:

En las sociedades occidentales del siglo XX, la participación de las mujeres en la vida cultural experimenta un desarrollo sin precedentes. A pesar de las resistencias, tres fenómenos confluyen para favorecer esa participación. En primer lugar, los éxitos evidentes que logran las luchas feministas conducidas desde finales del siglo XIX en aras de la igualdad en los estudios y los diplomas. En segundo lugar, la evolución de las técnicas, el crecimiento del público aficionado y la prolongación del tiempo libre, todo lo cual conlleva, a partir de los años cincuenta, a una difusión masiva de las obras de arte. Por último, las nuevas estructuras de la producción cultural, que dan origen sobre todo a una importante masa de asalariados, permiten a las mujeres la conquista de mayor autonomía y visibilidad sociales. [...] cada vez se encuentra más mujeres en las ocupaciones intelectuales y artísticas, con una aceleración notable en la segunda mitad del siglo.<sup>55</sup>

Una explicación a ese momento que se vivió en un espacio público históricamente ajeno a la mujer podría encontrarse en la reflexión de la historiadora del arte feminista Griselda Pollock. Cuando se refiere al modernismo en las artes, Pollock también se está refiriendo a un ideario liberal, que genera unas condiciones de posibilidad para actores sociales como las mujeres en el ámbito artístico. Al respecto, la autora hace la siguiente lectura de cómo y por qué las mujeres artistas calzan en el modernismo: “este ideal liberal [...] lo que ofrecía a las mujeres, a esos otros coloniales de la burguesía blanca, era participar en el modernismo, a condición de borrar su particularidad cultural y de género”.<sup>56</sup>

Pollock sostiene que un grado de negación de su condición de mujeres les permitió a las artistas entrar de lleno en el campo artístico bajo el paradigma de la universalidad del arte. En el caso ecuatoriano cuando se revisa material de prensa de la época se

<sup>54</sup> Goetschel, *Educación de las mujeres*, 260.

<sup>55</sup> Marini, “El lugar de las mujeres”, 358.

<sup>56</sup> Griselda Pollock, “La pintura, el feminismo y la historia”, en *Desestabilizar la teoría: Debates feministas contemporáneos*, comps. Michéle Barret y Anne Phillips (Ciudad de México: Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México / Editorial Paidós Mexicana, 2002), 176.



Para citar un extracto de una obra en otro idioma distinto al español y de la que no exista una traducción publicada, se debe hacer la traducción al español del fragmento relevante. La versión en español es la que se cita.

No había lugar para que dos académicas mujeres participaran en la discusión sobre arte que estaba teniendo lugar. Las mujeres habían sido vetadas de participar en el estudio del desnudo, que está en las bases de la formación académica, desde el siglo XVI hasta el XIX. Después de que (Angelica) Kauffman y (Mary) Moser fueron admitidas, ocurría que las mujeres no podían ser miembros de la Royal Academy, hasta que Annie Louise Swynnerton se convirtió en miembro asociado en 1922 y Laura Knight fue aceptada como miembro pleno en 1936.<sup>68</sup>

Es interesante ver cómo en un país como Inglaterra, industrializado y en el cual la educación e inclusión en el campo laboral de la mujer llevaba varias décadas consolidándose, recién en 1936 se admitiera como miembro pleno de la Academia de las Artes a una mujer. En Ecuador, hasta 1936 ninguna mujer ocupó un cargo relevante dentro del campo artístico, pero en 1937 Germania Paz y Miño fue miembro del cuerpo directivo del recién formado Sindicato de Escritores y Artistas (SEA), un espacio artístico independiente.

Como en un campo dinámico en el que se compete, se puede pensar en las artistas como figuras sociales de destinos cambiantes, que a veces pierden y a veces ganan, protagonistas de estrategias de negociación sobre las posiciones ocupables dentro del campo artístico. La presencia de mujeres en los mundos del arte, como contextos y lugares de producción de cultura, sugiere la existencia frecuente de nichos ecológicos en cuyo interior estas han encontrado maneras de vivir, sobrevivir, sobresalir, producir y crear.<sup>69</sup>

Al momento en que las artistas estudiadas se sumaron a la pintura social, esta no era *mainstream* sino más bien una práctica marginal, surgida en las urbes más grandes. Tras las luchas por la hegemonía, el arte social logra reconocimiento.

<sup>68</sup> Whytney Chadwick, *Women, Art, and Society* (Londres: Thames and Hudson, 1990), 7; la traducción me pertenece.

<sup>69</sup> Trasforini, *Bajo el signo*, 41.

Luego de la referencia del fragmento traducido, se incluye un comentario como "la traducción es propia" o "la traducción me pertenece". No se incluye la versión en el idioma original, ya que abultaría innecesariamente el aparato crítico.

## Capítulo segundo

### Los elementos que conforman la institución arte en el Ecuador y su funcionamiento en la década de 1930

La identificación de los mecanismos de funcionamiento de la institución arte en Ecuador, en la década de 1930, a través de la descripción y ubicación de sus actores fundamentales y de la comprensión de sus prácticas, es el objetivo de este capítulo. La descripción y análisis de dicha institución se hará a través de las categorías campo del arte, de Pierre Bourdieu, y mundos del arte, de Howard S. Becker; las mismas que interactúan y constituyen por momentos un mismo territorio de acción en el marco del análisis del arte como institución.

En cuanto a la metodología a utilizar, el capítulo inicia evidenciando la interrelación entre las categorías conceptuales ‘mundos del arte’ y ‘campo del arte’, con sus agentes y capitales, para comprender las tensiones y negociaciones que alimentan esta relación. Y finalmente se hará una descripción de las figuras y espacios que son parte de las dinámicas de la institución arte en el Ecuador. Por una parte está la información y la crítica de la época estudiada, que permite ver la construcción de opinión alrededor de la institución arte y, por otra, material de análisis que corresponde a épocas posteriores para hacer una lectura completa de ese momento de la institución arte en el país.

#### 1. La interrelación entre las categorías mundos del arte y campo del arte: actores y capitales

La categoría *mundos del arte* fue presentada por el sociólogo estadounidense Howard S. Becker en 1982. Para el propósito de esta investigación es útil porque los mundos del arte, como él los plantea, son resultado de un trabajo cooperativo y un sistema de redes, y conducen a indagar los distintos actores y prácticas que forman parte de las dinámicas de esos mundos. Becker, al desarrollar la categoría de los mundos del arte, define toda obra de arte no como el producto de un autor individual, sino como el fruto de una obra conjunta que pertenece a todas las personas que han participado desde distintas etapas y ubicaciones en su realización. Esas personas hacen parte de lo que el

complementa esta idea con una descripción de la consolidación de una identidad cultural: “Conflictos, lucha, violencia. Habría que añadir que expropiación y sobreexplotación. En efecto, desde *La mala hora* [1927] de Benítez [*sic*] hasta *El éxodo de Yangana* [1949] de Rojas, el grande y obsesivo tema es siempre el mismo: un capitalismo salvaje, aún realizando tareas de acumulación originaria, que avanza a sangre y fuego sobre todas las formas económicas, sociales y culturales previas, con una lógica implacable de despojo y avasallamiento”.<sup>133</sup> Si bien estas ideas hablan de literatura, la plástica enmarcada en el realismo social, en esa década, perseguía objetivos y estéticas muy similares.

El análisis que realiza Agustín Cueva se apega a lo que he identificado como arte con vocación social que se consolidó a partir de la década de 1930, tanto en la literatura, la plástica, como en el resto de las artes:

A partir del segundo nivel de subtítulo, se mantiene el formato (Times New Roman, tamaño 12 y negritas) pero se añade una sangría de primera línea de 1.25 cm.

la narrativa de los años treinta y cuarenta no sobresale por su perfección técnica ni por su refinamiento artístico, sino por ser una escritura [...] altamente expresiva e impugnadora de todas las formas anteriormente dominantes. Además es parte integrante e integradora de un proyecto global de creación de una cultura nacional y popular [...]. De ahí que esa literatura no solo recupere lo indio y lo montubio [*sic*], sino prácticamente todos los elementos de nuestro disperso ser popular.<sup>134</sup>

## 2.1. Espacios de formación y sociabilidad y el contexto sociopolítico

La Escuela de Bellas Artes en Quito era “parte generadora de un proceso que transforma tanto la faz, como la organización interna y el tejido social urbano”,<sup>135</sup> como lo propone la investigación de Mireya Salgado y Carmen Corbalán. Dentro de la lógica del “arte como motor de la sociedad”, Salgado y Corbalán ven a la Escuela como una de las: “piezas insustituibles del gran rompecabezas de la nación. Una nación moderna, progresista y civilizada, no podía concebirse sin un arte y una música nacionales, unos artistas que pudieran representar simbólicamente esa nación, y unas obras en la que los ciudadanos pudieran reconocerse como parte de una comunidad”.<sup>136</sup> Es decir, que era parte del proyecto civilizatorio estatal de inicios del siglo XX —que es el período estudiado por las investigadoras—, que se prolongó varias décadas más. Además, la

<sup>133</sup> *Ibíd.*, 128.

<sup>134</sup> *Ibíd.*, 134.

<sup>135</sup> Mireya Salgado y Carmen Corbalán, “La Escuela de Bellas Artes en el Quito de inicios del siglo XX”, *Archivo Metropolitano de Historia de Quito*, 2012, 6, <http://archivohistorico.quito.gob.ec/index.php/publicaciones/investigaciones/29-la-escuela-de-bellas-artes-en-el-quito-de-inicios-del-siglo-xx>.

<sup>136</sup> Juan Paz y Miño, *Salón Exposición Mariano Aguilera: 65 años de plástica ecuatoriana, 1917-1982* (Quito: Editora Mantilla / Municipio del Distrito Metropolitano, 1982), 1.

Toda figura (gráfico, fotografía, ilustración, mapa, etc.) se acompaña de un pie compuesto por el número de figura, una breve descripción y los datos de la fuente.

El pie de figura debe ir pegado al margen del documento, con formato de cita larga (Times New Roman 11 e interlineado sencillo) y centrados.



Antes y después de la ilustración se deja una línea en blanco con formatos de cita larga.

Figura 1. Alba Calderón: *Los desocupados*, 1937, carboncillo, 102 x 152 cm. Colección del MAAC (Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo), Guayaquil.

En *Escogedoras de café* (1939), un óleo sobre tela (76 x 98 cm), en cambio, Calderón se enfoca en otro escenario: el rural, cuyas condiciones de pobreza se complementan con la situación que mantiene a la mayoría del país al margen del bienestar, un sistema de explotación que favorece a unos pocos (ver figura 2). En esta obra, Calderón hace patente la explotación en el trabajo en el campo. La escena describe el trajín que demanda la labor, la cantidad de trabajo que debe asumir cada persona y, por su vestimenta, su pobreza. A diferencia de en *Los desocupados*, en este cuadro la cromática es rica, vibrante, lo cual puede hablar de la forma en que la artista veía y entendía los paisajes rurales, a los que fue cercana desde niña. Esta obra también deja ver la convergencia de corrientes plásticas; por un lado está la escena realista, de corte social, más cercana a la denuncia, propia del realismo social, y por otro están el trazo muy suelto, casi impresionista sobre todo en la vegetación azul que Calderón ubica en la parte posterior/superior del cuadro.

Esa licencia fantasiosa de la arbolada azul es quizá una pista de las influencias vanguardistas que también tocaban a la artista, que aunque estaba completamente enfocada en una pintura realista que facilitara la denuncia —la cual, de acuerdo con Chaves, impulsaría la creación de una sociedad nueva a través de la transformación social que reemplace los valores y las formas de funcionamiento de la sociedad vieja—, también

## Conclusiones

Las conclusiones también inician en una página impar.

Artistas. Mujeres jóvenes, con consciencia de sí mismas como individuos con derechos y con un papel en la sociedad. Militantes. Talentosas. Entusiastas. Sensibles. Maestras. Miembros de una generación que hizo lo que estuvo a su alcance, y desde su lugar, para que el mundo fuera socialmente menos injusto. Estas son algunas de las ideas que quedan resonando al repasar las páginas de esta investigación; páginas que se fueron constituyendo a la par que las iban nutriendo la información buscada y encontrada en la prensa, en archivos públicos y personales, en libros de la época y contemporáneos; o que se iban completando con testimonios levantados, a través de entrevistas, con alguna gente que conoció personalmente a Germania Paz y Miño, Alba Calderón y Piedad Paredes; y, también, que se beneficiaron de la observación de las obras de las artistas mencionadas. A través de estos tres estudios de caso, se abrió una ventana hacia una época y unas prácticas relacionadas a la participación de las mujeres en las artes plásticas en el Ecuador, en el marco del arte con función social, en la década de 1930; de esta participación casi nada se ha hablado y estudiado.

Respecto de este último punto, como se ve en el primer capítulo hay una importante bibliografía, principalmente producida por Ana María Goetschel, dedicada al estudio de las condiciones de vida de la mujer en Ecuador entre finales del siglo XIX e inicios del XX, pero, en cambio, no hay información relevante ni específica en cuanto a las artistas plásticas de esa misma época. Ni sobre cómo se abrieron paso en el mundo del arte, que históricamente —en el país y en el resto del mundo— hasta ese momento había estado protagonizado mayoritariamente, si no exclusivamente, por hombres. En este sentido, el principal aporte de esta tesis consiste en mostrar cómo el arte en esa época integraba las búsquedas artísticas con las búsquedas políticas; ambas aunadas por la preocupación por la justicia social. Y cómo ese camino constituyó la vía de acceso al campo artístico para las mujeres que decidieron transitarlo en la década de 1930.

En buena medida, la situación general de la mujer en el primer tercio del siglo XX obedecía a la influencia que desde inicios del mismo tuvo la educación laica en la sociedad ecuatoriana, así como un marcado signo liberal que se había instaurado en las áreas jurídicas, políticas y económicas. En este escenario, no era casual la convergencia paulatina de acciones y preocupaciones vinculadas a *lo social*, protagonizadas por actores sociales emergentes, históricamente relegados, como las mujeres, que reclamaban un

## Bibliografía

La bibliografía también inicia en una página impar.

Las entradas bibliográficas se escriben con letra Times New Roman, tamaño 12, interlineado 1.5, justificadas y con sangría francesa (la primera línea de cada entrada está alineada a la izquierda y el resto sangradas) de 1.25 cm.

- Álbum de recortes de prensa de Piedad Paredes desde 1934 hasta la década de 1950, Archivo de la Familia Zúñiga-Paredes.
- Arreola Martínez, Betsabé. “José Vasconcelos: el caudillo cultural de la nación”. *Casa del Tiempo*, vol. III, época IV, n.º 25 (noviembre 2009): 4-10. [http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25\\_iv\\_nov\\_2009/casa\\_del\\_tiempo\\_eIV\\_num25\\_04\\_10.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/25_iv_nov_2009/casa_del_tiempo_eIV_num25_04_10.pdf).
- Avilés Pino, Efraín. “Ing. Federico Páez: Personajes Históricos”. *Enciclopedia del Ecuador*. Acceso el 7 de diciembre de 2017. <http://www.encyclopediadelecuador.com/personajes-historicos/ing-federico-paez/>
- Ayala Mora, Enrique. *Resumen de Historia del Ecuador*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2012.
- Azuela de la Cueva, Alicia. “Militancia política y labor artística de David Alfaro Siqueiros: de Olvera Street a Río de la Plata”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, n.º 35 (enero-junio 2008): 109-144. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0185-26202008000100004](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202008000100004).
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press, 1982.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Bourdieu, Pierre y Loïc J.D. Wacquant. *Respuestas: Por una Antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo, 1995.
- Breilh Paz y Miño, Jaime. *Germania de Breilh: El arte de hacer hablar a los materiales*. Quito: Núcleo de Promoción del Arte y el Diseño / Yagé, 1997. CD.
- Breilh Paz y Miño, Jaime y Fanny Herrera. *El proceso juliano: Pensamiento, utopía y militares solidarios*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2011.
- Bueno, Gustavo. “Honroso certificado”. *El Comercio*. 5 de agosto de 1934.

Carrión, Benjamín. “Breve trayectoria cultural del Ecuador”. En *Benjamín Carrión: Ensayos de Arte y Cultura*, editado por Raúl Pacheco, 225-31. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007.

———. “El premio Aguilera, desierto”. En *Benjamín Carrión: Ensayos de Arte y Cultura*, editado por Raúl Pacheco, 123-7. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007.

———. “Exposición de Eduardo Kingman”. En *Benjamín Carrión: Ensayos de Arte y Cultura*, editado por Raúl Pacheco, 157-60. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007.

———. “La humanización del Arte”. En *Benjamín Carrión: Ensayos de Arte y Cultura*, editado por Raúl Pacheco, 139-51. Quito: Centro Cultural Benjamín Carrión, 2007.

Casares, Olivia. “Crítica de arte, autora de libros sobre artes plásticas de mujeres”. En *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, editado por Patricio Herrera Crespo, 169-170. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015.

“Carta abierta a los señores miembros correspondientes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, residentes en Quito”. *El Comercio*. 31 de agosto de 1930.

Chadwick, Whitney. *Women, Art, and Society*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

Chaves, Alfredo. “Nuevas reflexiones sobre la cultura”. *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas del Ecuador*, n.º 4 (abril de 1939): 69-72.

Colección del Museo de Arte Moderno de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

Colección del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC).

Colección privada Breilh Paz y Miño-Ayora.

Colección privada Zúñiga Paredes.

Colección del Fuerte Atahualpa.

Corylé, Mary. “Visita al Liceo Municipal Fernández Madrid”. *El Día*. 11 de agosto de 1934.

Cott, Nancy F. “Mujer moderna, estilo norteamericano: Los años veinte”. En *Historia de las Mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 107-126. Madrid: Santillana, 2000.

Crespo Toral, Hernán y José María Vargas, coordinadores. *Historia del arte ecuatoriano*. 4 vols. Barcelona: Salvat Editores y Salvat Editores Ecuatoriana, 1985.

- Sánchez, Karina. “Cuatro mujeres artistas, propuestas artísticas en disenso en el Ecuador de 1930 a 1960”. Tesis de maestría, Universidad Central del Ecuador, 2016.  
<http://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/6104>
- Shiner, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.
- Sohn, Anne-Marie. “Los roles sexuales en Francia y en Inglaterra: Una transición suave”. En *Historia de las Mujeres: Siglo XX*, vol. 5, dirigido por Georges Duby y Michelle Perrot, 127-57. Madrid: Santillana, 2000.
- Solano, Armando. “Kingman, pintor realista”. *Revista del Sindicato de Escritores y Artistas*, n.º 3 (septiembre de 1938 a febrero de 1939): 2.
- Todorov, Tzvetan. *La vida en común: Ensayo de antropología general*. Madrid: Santillana, 1995.
- Trasforini, M. Antonieta. *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia: Universitat de València, 2009.
- Universidad de Chile. “Biografía de Marta Brunet”. *Universidad de Chile, Vicerrectoría de extensión y comunicaciones*. Acceso el 7 de diciembre de 2017.  
<http://www.uchile.cl/portal/extension-y-cultura/vicerrectoria-de-extension-y-comunicaciones/patrimonio-cultural-marta-brunet/83830/biografia>.
- Universitario. “El feminismo y el derecho internacional”. *El Comercio*. 26 de julio de 1930.
- Vargas, José María. *Historia del arte ecuatoriano*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1989.
- Veiret, Patricia. *La pintora sin rostro: Pilar Montaner (1876-1961)*. Palma de Mallorca: Cinética Produccions, 2012.
- Villacís Molina, Rodrigo. “Germania de Breilh: ‘Yo creo en la voluntad’”. *El Comercio*. 2 de noviembre de 1980.
- Wikipedia. “Federico Páez Chiriboga”. *Wikipedia*, 3 de julio de 2017.  
[https://es.wikipedia.org/wiki/Federico\\_P%C3%A1ez\\_Chiriboga](https://es.wikipedia.org/wiki/Federico_P%C3%A1ez_Chiriboga)
- Wood, Paul. “Realismo y realidades”. En *Encuentros con los años 30*, editado por María Luisa Blanco, 43-51. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2013.
- Zúñiga, Yvonne. “Arte y vida en la obra de Piedad Paredes Álvarez (Quito 1911-2003)”. En *Piedad Paredes Álvarez: Donación*, editado por Patricio Herrera Crespo, 127-64. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 2015.

La bibliografía no debe separar los distintos tipos de fuentes; se enlistan todas las fuentes en orden alfabético, salvo excepciones fundamentadas

En caso de requerir la inclusión de anexos, el título "Anexos" tiene el formato de sección principal; es decir, Times New Roman, tamaño 14, negritas, centrado e interlineado 1.5.

Cada Anexo se introduce con la palabra "Anexo" seguida del número correspondiente y, separada con dos puntos, una descripción de sus contenidos. Tiene el formato de subtítulo (Times New Roman, tamaño 12, negritas, justificado y con interlineado 1.5).