

# PASADO PRESENTE

## Gramáticas amerindias

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES



Granada-Buenos Aires, 2023

Diseño Gráfico  
DG MARCELO BUKAVEC  
marcebuk@gmail.com

© CEDODAL, junio de 2024.  
ISBN 978-84-09-62548-2

© De los textos y las fotografías: Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Foto de cubierta: Fuente, Ácora, Puno (Perú), agosto de 2008

Rodrigo Gutiérrez Viñuales (autor). Pasado presente. Gramáticas amerindias ; 1a. ed. Granada : CEDODAL - Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana: junio, 2024.  
80 p. ; 17x24 cm.

ISBN 978-84-09-62548-2.

1. Fotografía. 2. América. 3. Arquitectura historicista. 4. Pop precolombinista.

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

A Manuel Fontán del Junco y María Toledo, amigos generosos y sabios compañeros de rutas amerindias





“El pensamiento occidental está viciado por su apetito de coherencia, su ilusión de coherencia... La toma del pensamiento es fragmentaria, no puede ser sino fragmentaria, y de esto es de lo que el pensamiento occidental no es demasiado consciente” (Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1970, p. 40).

El presente fotolibro inicia una serie de publicaciones que es producto de trabajos de investigación académica desarrollados a lo largo y ancho de América en las últimas tres décadas, en los que el registro fotográfico se convirtió en un aspecto central.

*Pasado presente* toma como punto de partida conceptual expresiones artísticas —fundamentalmente arquitectónicas— que reformulan las artes antiguas de América en la contemporaneidad. Un *pasado* que está *presente* a través de esas manifestaciones originarias y por dichas reinterpretaciones: un pasado que se sigue construyendo de manera infinita. A veces las referencias tienen carácter literal, las fuentes iconográficas o estructurales son reconocibles, pero en ocasiones solamente se insinúan, o directamente solo sirven de primigenia inspiración para una creación plenamente nueva, moderna.

En sentido estricto, prestamos aquí atención tanto a obras realizadas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX dentro del ámbito de la arquitectura historicista, como a producciones de carácter popular producidas en el continente en las últimas décadas, vinculadas en ocasiones al turismo y en otras a la construcción de identidades regionales y locales, y que conforman un proceso no solamente abierto sino muy vigente en ciertas zonas del continente.

Buena parte de este recorrido se refiere a expresiones excéntricas —en algunos casos considerables dentro del kitsch— y es justamente el carácter singular de las mismas, verdaderas piezas únicas, lo que confirma su rareza. La selección de imágenes está atravesada, por momentos, por un intencionado sentido humorístico, rasgo también definitorio de nuestro ser americano. Aunque las obras no hayan sido concebidas buscando efectos cómicos, el humor muchas veces se genera desde nuestra mirada, marcada por el gusto en el cual hemos sido formados y hemos ido desarrollando, sobre todo desde las pautas del “sistema occidental” del arte contemporáneo.

Es uno de nuestros objetivos poner en evidencia la existencia de estas manifestaciones tanto de la cultura erudita como de la popular de América que, en el ámbito de las narrativas hegemónicas del arte y la arquitectura, con sus dogmas y exclusiones, suelen estar marginadas o directamente olvidadas, de ahí que hayamos comenzado con esa cita del francés Jean Dubuffet —notable impulsor del arte *outsider*— que habla de la importancia del pensamiento fragmentario.

En este texto introductorio queremos hablar también de la experiencia del viaje y del registro, proponiendo a la vez algunas claves conceptuales básicas acerca del conjunto total de las más de 70 fotografías que conforman el apartado visual, selecto y fragmentario recorrido por muy diferentes gramáticas amerindias. Aunque no hemos creado subdivisiones internas en el mismo, sí lo hemos impregnado de un cierto orden temático o tipológico. Las primeras imágenes corresponden a diferentes arcos, que dan la bienvenida o despiden al visitante en una ciudad, en un conjunto arqueológico, en un parque, o en un parador turístico. Estos testimonios confirman la existencia de una obsesión americana —aunque no excluyente de nuestro continente— que fue definida por Ricardo Jesse Alexander como “arcomanía”, una pulsión por marcar el territorio, generar la idea de un espacio distinto, a veces pretendidamente sacral. Incluso detectamos arcos neoprecolombinos en cementerios, alguno de carácter popular como el de Muna, en Yucatán: la ubicación de arcos mayas en el interior o como entrada a camposantos de dicha región simbolizan en cierta manera que el tránsito al más allá es una conexión con el inframundo ancestral. Se trata pues de una clara convicción identitaria.

A esta secuencia de arcos sucede un grupo de edificios historicistas (aunque modernos), de la primera mitad del siglo XX, que expresan de manera tangible la recurrencia a lo precolombino para construir una identidad propiamente americana, conectando con el pasado a través de retóricas ancestrales. Entre los conjuntos más señalados de esta arquitectura, sin duda se encuentran varios pabellones de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929 signados por la huella del pasado precolombino y también colonial: un verdadero “museo al aire libre” de la arquitectura historicista americana.

Al igual que en Sevilla, aparecen en escena otras obras deslocalizadas de los centros neurálgicos como es el caso del Espacio Diego Rivera construido en Lyon (Francia) en 2007, y ornamentado con reproducciones de algunos murales del artista mexicano. La fuerza tectónica que trasunta la edificación principal de dicho espacio conecta con una cierta idea de fortaleza que aparece en ejemplos como el ya centenario edificio del Museo Arqueológico de Lima (1924, hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana), la estación de ferrocarril de la yucateca ciudad de Oxxutzcab (1941-1949), o la Capilla del Hombre concebida por Oswaldo Guayasamín en Quito (1995-2002).

El creciente desarrollo del turismo en zonas arqueológicas, multiplicado exponencialmente en las últimas décadas, se vio acompañado de una concientización por generar y consolidar diversas identidades visuales, apuntando quizás más a la mirada de los extraños, de los visitantes coyunturales, que a una necesidad interna de cimentar convicciones propias. Es en este contexto en el que surgen nuevos edificios públicos y privados atravesados por lenguajes del pasado, y expresados a través de materiales alternativos, en buena parte no tradicionales y de procedencia industrial, a través de los cuales se busca un impacto visual absolutamente distintivo de las otras arquitecturas del lugar. El objetivo, sin duda, es el de captar sin ambages la atención del visitante. Casas de la cultura, oficinas de turismo, hoteles, discotecas, restaurantes, shopping centers, casinos, son los templos de esa nueva religión que es el turismo, que demanda que las expresiones de estos edificios se correspondan también con las de los conjuntos arqueológicos a los cuales se vinculan.

Hay zonas del continente en las que es muy fácil toparse con este tipo de ejemplos. En tal sentido, un aspecto que es relevante, y que saltará fácilmente a la vista, es una alta concentración de ejemplos capturados durante nuestros viajes a Yucatán, en el caso de México, y la región andina peruano-boliviana. La amplia presencia de conjuntos arqueológicos en ambas zonas, con el añadido del desarrollo turístico vinculado a ellos, marca como realidad esa densidad de arquitecturas neoprecolombinas, mayoritariamente de corte “pop”. Hablando de porcentajes, este tipo de arquitecturas está vinculado más a ámbitos rurales, pueblos y ciudades pequeñas que a las grandes ciudades, aunque evidentemente no de manera excluyente. El ámbito rural parece fungir como una suerte de “laboratorio”, de lugar en los cuales tentar este tipo de edificaciones más despreciadas.

Dentro de todos estos fenómenos, en los últimos tiempos han tomado una especial relevancia, como paradigma, los edificios diseñados en la ciudad de El Alto (Bolivia) por diferentes arquitectos. En muchos de ellos se recuperan iconografías y diseños geométricos de Tiwanaku, como sucede con los del arquitecto emblemático de la tendencia, Freddy Mamani Silvestre. Aunque se ha sugerido la ligazón de sus diseños con los de los textiles andinos, lo cierto es que su paleta de vivos colores es absolutamente contemporánea y muy diferente a la inserta en los tejidos antiguos. Tiene la ampulosidad del barroco, muy alejado de la simplificación y el minimalismo occidental, y multiplica su visualidad con los reflejos que se producen en sus infaltables vidrios espejados. Para el mundo aymara contemporáneo, tomando como referencia estas estrafalarias arquitecturas, se subvierte la máxima de Mies van der Rohe: no hay duda de que, en El Alto, “más es más”.

El éxito regional y luego internacional de la arquitectura de Mamani llevó a expandir sus propuestas a otros países del continente —incluyendo proyectos para Nueva Jersey y Nueva York— además de Europa. Aunque parezca raro, ya existen más obras arquitectónicas en esa línea fuera que dentro de El Alto, aunque es en este sitio donde, por su alta concentración, se hace más evidente, y se viene convirtiendo en regla superando el carácter de excepción.

Hace ya dos décadas, en el libro *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, dediqué un apartado a la “democratización del monumento”, que hacía referencia a la toma de los espacios públicos de las ciudades por parte de habitantes menos habituados a hacerlo, y a actuaciones que ampliaban el espectro de los hechos o personajes tradicionalmente representados, es decir héroes, próceres, sucesos históricos relevantes. Comenzaron a aparecer en escena proyectos alternativos como estatuas dedicadas a las madres, los obreros, los músicos y poetas populares. Pero también propuestas insólitas como monumentos consagrados a instrumentos musicales (ahí está el de la zampoña, en Puno) o esa suerte de homenaje a los flamencos típicos del Lago Titicaca a la entrada del mercado de Platería, con una estructura que remeda muros incaicos. No podemos evitar la ligazón con los “Pink Flamingos”, icono de excepción en Florida y la presencia del rosa como color kitsch por antonomasia. Los flamencos, como otras aves, están muy extendidos en la zona del Titicaca, y sus representaciones son abundantes en la región, incluyendo algunas de paja totora que están en las islas de los Uros.

La calle va siendo paulatinamente tomada por sus habitantes, sin necesidad de pedir permiso. El “pueblo” asume su papel en la creación de hitos, en la asunción de poder simbólico, conformando a la larga un imaginario que termina por ser más oficial que el llamado “imaginario oficial”. Se aprovecha de resquicios y hendiduras por las cuales actúa sin freno el ingenio y la inspiración popular, y así el espacio público evidencia su rol como organismo vivo, potenciando su imagen como “gran teatro urbano”, al situarnos ante teatralizaciones simbólicas. Y ese cúmulo de referencias autóctonas se mezclan allí con restaurantes chinos, discotecas neoegipcias —una costumbre que se disparó en los 80 coincidiendo con el auge del *breakdance* y la mimetización de las figuras egipcias, y erráticas y de perfil, con dicho baile—, además de deconstructivismos varios.

Mobiliario urbano por excelencia, la fuente es otro de los elementos propicios para estampar la huella precolombinista, y así presentamos también en estas páginas una secuencia de diferentes ejemplos diseminados por el continente, algunos de ellos firmados por arquitectos o escultores reconocidos.

Pirámides mayas reformuladas, serpientes de Chichén Itzá repetidas hasta la saciedad, preciosistas rejas con el sello de las culturas antiguas de América, pavimentos indigenizados, pinturas murales representativas de incas y deidades mayas, chacmoles, neotemplos mayas, monolitos piramidales —en lugares tan distantes como Morelia o Ácora—, la reproducción de la puerta de Tiwanaku en el Barrio Túpac Amaru en Jujuy —hace poco mi amigo Pablo Thiago Rocca me compartió una más lejana, que fotografió en Colchagua, Chile—, detalles varios en pabellones y edificios emblemáticos, a veces en Sevilla, a veces en Washington, marcan también la expansión de esas fórmulas identitarias. Pinturas murales sobre muros de adobe en la ruta Cuzco-Puno, representando a un colorido y a veces sonriente inca Pachacútec convertido en reclamo electoral, refuerzan la expansión del arte po(p)lítico.

El recorrido visual desemboca en el diseño y producción masiva de souvenirs que el turista puede llevarse a casa y prolongar así la experiencia del viaje, o adquirir para regalo, con lo que puede captar la atención y activar el deseo de algún futuro viajero. El souvenir se convierte en un monumento portátil, desgajado del medio y seguramente destinado a encontrarse con *parientes* de otros lugares del mundo en alguna vitrina familiar, desde donde, muchos años después, ya totalmente descontextualizado del origen y perdidas sus cualidades memorativas, posiblemente pasará a venderse en algún mercado de pulgas.

\* \* \* \* \*

Estas imágenes proceden de trabajos de campo realizados en diferentes países de América, y las hicimos guiados por el deseo de reunir documentación gráfica que pudiera sostener visualmente algunos de nuestros escritos, sobre todo los referidos a expresiones populares. Más allá de las lógicas planificaciones de ruta, muchas de las tomas son producto de lo que podríamos llamar un viaje sin mapas, incursiones periféricas decididas sobre la marcha, trayectos abiertos a la sorpresa. El requisito fundamental era (y es) estar continuamente atentos a que aparezca el edificio, el monumento, la señal inesperada

y asombrosa, que en América casi es rasgo distintivo más que excepción. La búsqueda se convierte en una especie de enfermedad, y la apreciación de los ejemplos localizados se vive in situ como una experiencia estética total, diríamos hasta inmersiva, en la que confluyen sonidos, olores y otras vivencias sensoriales que, claro está, la fotografía no logra registrar.

Para realizar esta tarea me he valido siempre de cámaras fotográficas muy sencillas, no profesionales, al principio de diapositivas de 35 mm luego digitales, casi siempre de pequeño tamaño por razones tanto de comodidad como de seguridad. La dependencia de la luz solar al llegar a los lugares fue determinante para la calidad de la captura, como me ocurrió en Tiwanaku donde tuve que tomar la fotografía del arco de entrada a contraluz, por lo que preferí incluir aquí la parte trasera, que funciona mejor. En algunas de las fotografías realicé a posteriori una intervención para corregir perspectivas que, en el original, y más allá del cuidado puesto en los enfoques, se volvían complicadas para una buena apreciación, sobre todo cuando se trataba de elementos colocados a alturas que impedían tomar la foto deseada. Así pues, no extraña al observador esta cuestión.

El viaje genera el registro, el registro origina el catálogo, el catálogo da lugar a la serie. Durante mucho tiempo fui clasificando a las fotografías más “pop” en una carpeta que titulé “Freak Collection”, nombre que obviamente me causaba diversión por el parecido con la prestigiosa “Frick Collection” neoyorquina.

El repertorio de ejemplos es inagotable y está en perpetua multiplicación. Para quienes nos dedicamos a buscar este tipo de referentes es una enorme suerte. Arquitectónicamente, los territorios por los que nos movemos responden a continuos palimpsestos. Resultan un estimulante *work in progress* y lo fotografiado ayer puede estar hoy desaparecido, por mutación o demolición, pero en su lugar pueden crecer como hongos nuevas edificaciones, se puede haber instalado novedoso mobiliario urbano, pintado murales, y haber ganado profusión cualquier otro tipo de elementos, que hablan del estímulo permanente de la creatividad compartida.

Esa creatividad está irremediablemente mediatizada por el bombardeo de imágenes a través de la televisión, las redes sociales y otras vías, el cual va determinando nuevas construcciones simbólicas que permean y transforman los contextos. En ciertos entornos urbanos y rurales, lo popular se lleva por delante a cualquier intento de ortodoxia artística y arquitectónica: la espontaneidad y la libre inventiva, al margen de ámbitos profesionales, genera una arquitectura sin inhibiciones, sin dirigismos e indócil en cuanto a aceptar imposiciones. Una arquitectura sin concesiones a la alta cultura, aunque en ocasiones tome elementos de ella. Una arquitectura que ignora cualquier atisbo de colonialidad y construye una identidad alternativa, codificada, y que en ocasiones se explica con aquella frase de Perón de que “a los pueblos les atrae como un abismo el enigma de conocerse a sí mismos”.

Las culturas populares contemporáneas han hecho de los excesos iconográficos, de los desbordamientos visuales que en buena medida proceden de las naturales herencias barrocas, su práctica natural, su día a día visual, sin pudores. También de

la hibridez, del apropiacionismo, de la antropofagia en tanto capacidad innata para dar origen a un procesamiento creativo simultaneando elementos procedentes de culturas muy diversas. Se utilizan para ello todo tipo de materiales, naturales o industriales, adobe, ladrillo, cemento, símil piedra, acero, hierro, cristal, azulejos, yeso, estuco, fibra de vidrio, plásticos, acrílicos, modestos en muchos casos, de acuerdo con lo que se tiene al alcance de la mano. Se da pues una convergencia de lo originario con tecnologías novedosas.

El eclecticismo es, pues, una práctica absolutamente natural en América. Y si queremos cambiar de tercio, lo podemos ver también en la música, en grupos que hacen rock en quechua, a veces mezclándolo con el huayno y otras variantes andinas, como Uchpa, que hace potentes fusiones partiendo de su admiración por AC/DC —uno de sus álbumes lleva el elocuente título de “Rock inka”—, pero también otros como Raymi Rock o Alkohólica La Christo.

Las expresiones populares responden a concepciones sin trabas. Su pureza radica en el cambio; si éste no existe, si las pautas se mantienen rígidas, la pureza cultural se resiente. Aunque parezca una contradicción, pureza e hibridación son cualidades indisolubles entre sí. Entonces, tradición sí, pero siempre con innovación. Señales de una identidad que avanza y se transforma, que no se mantiene congelada, que transita porque también la gente se mueve de un lado a otro, se desterritorializa junto a su bagaje cultural y sus costumbres, para “territorializarse” en otro lugar, al cual transforma. Y otra vez Dubuffet: “La función operante del espíritu es la movilidad, la propulsión, es decir el incesante abandono de un lugar para saltar a otro. La cultura, a la inversa, no cesa de pregonar fijación; su acción en esto es opuesta a la ayuda de la agilidad del pensamiento, encadena sus pies, lo inmoviliza” (Dubuffet, Jean. *Cultura asfixiante*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor, 1970, p. 84).

A buena parte de estas obras las caracteriza el rechazo por lo común: suele ser una arquitectura que tiene como uno de sus objetivos el llamar la atención, el mostrarse diferente, distinguida y expresar su alteridad. Quiere transformar el sitio donde se inserta, a fin de hacerlo distintivo. Se trata, además, de una arquitectura fachadista, comunicativa, al margen de la ortodoxia, y con capacidad para emitir mensajes directos y sin ambigüedades. Antisolemne, con una identidad optimista, dueña de una frescura de la que carecen varias de las creaciones oficiales concebidas de manera grandilocuente y con medios económicos mucho más altos. Arte desacralizado, que democratiza el concepto de “arte” y que desafía al tronco del árbol genealógico del arte contemporáneo.

Las extravagancias arquitectónicas, desde las huestes populares, aparecen en el horizonte como un alivio ante la monotonía y el aburrimiento, aunque las narrativas hegemónicas, históricamente, no solamente no las han considerado, sino que inclusive las han defenestrado. Estas arquitecturas “pop” tampoco han captado suficientemente la atención de los estudiosos de la arquitectura popular o vernácula. En todo caso se acerca más a los análisis tradicionales de la plástica popular, que la suelen incorporar por el lado de la fotografía. Paradójicamente, en la posmodernidad aparecen en el horizonte como propuestas de vanguardia.

Pero lo cierto es que también existen y existieron proyectos extravagantes dentro del propio sistema dominante, y muchos de ellos, sobre todo en los últimos tiempos, han sido planteados por las “grandes firmas”, por prestigiados arquitectos que además cobran millonadas por construir sus iconos. Son extravagantes, en América, varios edificios “eruditos” promovidos por reconocidos artistas plásticos. Así, y solo por señalar algunos ejemplos, podemos hacerlo en Ciudad de México con el *Anahuacalli* de Diego Rivera, la casa-estudio de Juan O’Gorman en el Pedregal (demolido), o el *Polyforum Siqueiros* y su marcado expresionismo que recuerda al moscovita Club Rusakov, de Konstantin Melnikov (1927). También a *Casa Pueblo*, concebida por el uruguayo Carlos Páez Vilaró muy cerca de Punta del Este, o a la *Capilla del Hombre* de Oswaldo Guayasamín en Quito.

Factor esencial en la construcción de esa identidad no es solamente la convicción de sus significantes “hacia adentro” sino justamente su proyección hacia afuera, hacia el extraño, el visitante, el turista. Un turista al que parece que a veces no le basta con visitar el monumento original —acción que en muchos casos se efectúa a la fuerza, por imposición de las agencias de turismo y sus planificaciones estrictas, controladas, y cerradas a cualquier alteración espontánea— sino que demanda multiplicar esa ilusoria inmersión en el pasado hospedándose o consumiendo en esa suerte de “neo-ruinas” construidas a la carta y con todos los servicios necesarios para la vida presente. Pura retórica pasatista, conformando una suerte de “Disneylandia precolombina”.

\* \* \* \* \*

Empezamos este texto con una frase de Jean Dubuffet, y para concluir estas líneas la conectamos con una de la también francesa (aunque radicada en Chile) Nelly Richard: “es crucial que los intelectuales del centro inicien el proceso de dismantelar su propia posición privilegiada” (Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos. Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 1994). Se refiere, entre otras cuestiones, a la operatividad de los relatos canónicos como productores de olvidos, y a las ya señaladas acciones de marginación e invisibilización que se operan desde el sistema del arte y desde la historia del arte y de la arquitectura. Es sin duda una cuestión de percepción, que parte de una contemplación previamente contaminada de los formados en arte que, o bien caen en la mirada paternalista, o bien aplican equivocadamente el rótulo de “mal gusto” solo por no pertenecer al espacio de lo “erudito”.

Así, pues, se hace menester —aunque más no sea para comprender—, contrarrestar los sesgos tan deterministas marcados por academias y universidades, descontaminar nuestra mirada, acometer su apreciación sin condescendencia y abrir el juego a otras alternativas distintas al relato occidental. Estamos ante una arquitectura que es expresión de formas de vida y simbolismos de la sociedad que las genera y a la que alberga, y que merece nuestra atención.

Rodrigo Gutiérrez Viñuales  
Junio de 2024







1. Parque "Tahuantimio", Riobamba (Ecuador), agosto de 2005



2. “Vuelve pronto”, saliendo del conjunto arqueológico de Tiahuanaco (Bolivia), julio de 2022





3. Arco de bienvenida, Paccarectambo, Cuzco (Perú), agosto de 2008



4. Arco de bienvenida, Santa Elena, Yucatán (México), octubre de 2016





5. Cementerio de Muna, Yucatán (México), octubre de 2016



6. Parador turístico, José María Morelos, Quintana Roo (México), octubre de 2016





7. Rómulo Rozo. Arco Maya (1937-1938), Ticul, Yucatán (México), octubre de 2016



8. Manuel Amábilis. Sanatorio Rendón Peniche (1919), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





9. Ángel Bacchini. Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016



10. Manuel y Max Amábilis. Teatro del Parque de las Américas (1943-1945), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





11. Manuel Amábilis y Rómulo Rozo, Escuela Socialista Belisario Domínguez (1938-1939), Chetumal, Quintana Roo (México), octubre de 2016



12. Colectivo artístico La Cité de la Création. Espacio Diego Rivera (2007), Lyon (Francia), marzo de 2013





13. Juan O'Gorman, Ruth Rivera Marín y Heriberto Pagelson. Anahuacalli (1955-1964), Ciudad de México, agosto de 2010



14. Handel Guayasamin Crespo. Capilla del Hombre (1995-2002), Fundación Guayasamín, Quito (Ecuador), julio de 2019





15. Manuel Amábilis. Antigua Estación de Ferrocarril (1941-1949), Oxcutzcab, Yucatán (México), octubre de 2016



16. Ricardo de Jaxa Malachowski. Museo Arqueológico (1924) — hoy Museo Nacional de la Cultura Peruana—, Lima (Perú), julio de 2008





17. Arthur Posnansky. Palacio Tiwanacu (1916) —hoy Museo Nacional de Arqueología—, La Paz (Bolivia), octubre de 2014



18. Asociación Boliviana 6 de agosto, San Salvador de Jujuy (Argentina), diciembre de 2006





19. Dirección de Cultura, Tilcara, Jujuy (Argentina), diciembre de 2023





20. Local comercial, Cuzco (Perú), agosto de 2008



21. Casa privada, Checacupe, Cuzco (Perú), agosto de 2008





22. Casa Azul, Museo Frida Kahlo, Coyoacán, Ciudad de México, noviembre de 2021



23. Museo de los Niños, Ciudad de Guatemala, septiembre de 2011





24. Hotel Royal Decameron, Salinitas (El Salvador), septiembre de 2011





25. Hotel Riviera, Tulum, Quintana Roo (México), octubre de 2016



26. Casino, Quito (Ecuador), julio de 2019





27. Shopping Maya Fair, Cancún (México), abril de 2001





28. Restaurante La Casona del Inka, Cuzco (Perú), agosto de 2008



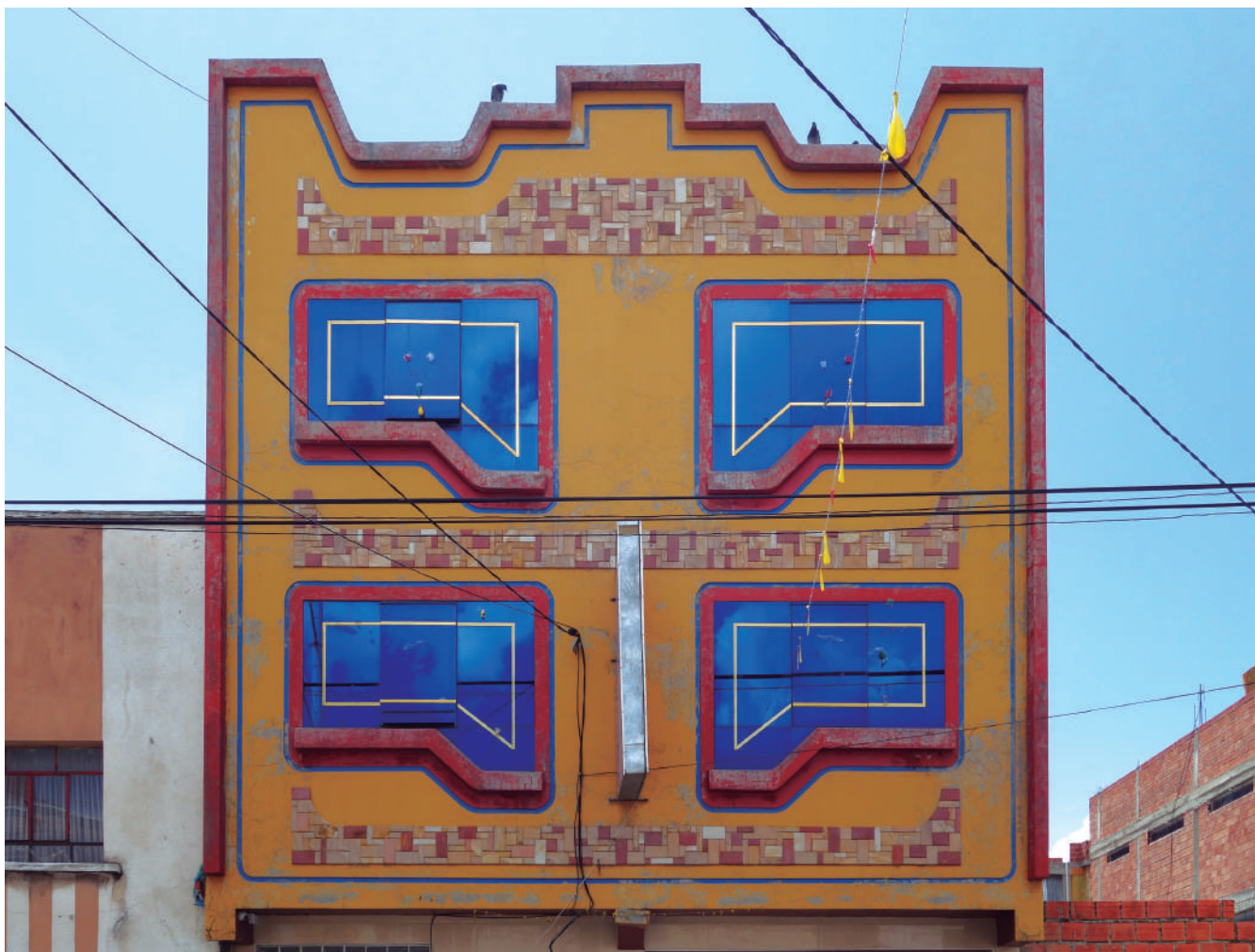


29. Restaurante Perú Andino, Providencia, Santiago de Chile, octubre de 2013



30. Centro comercial Taos Plaza, Otavalo (Ecuador), noviembre de 2013





31. Casa en El Alto (Bolivia), marzo de 2019



32. Monumento a la Zampoña, Puno (Perú), agosto de 2008





33. Monumento, Platería, Puno (Perú), julio de 2022



34. Fuente, Plaza de las Culturas, La Paz (Bolivia), julio de 2022





35. Fuente, Ácora, Puno (Perú), agosto de 2008





36. Juan O'Gorman. Fuente, Biblioteca Central (1950-1956), Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, noviembre de 2021





37. Luis Ortiz Monasterio. Fuente, Unidad Independencia (1959-1960), Ciudad de México, noviembre de 2021





38. Manuel y Max Amábilis. Fuente, Parque de las Américas (1943-1945), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





39. Cementerio de Muna, Yucatán (México), octubre de 2016





40-41. Cementerio de Hochtún, Yucatán (México), octubre de 2016





42-43. Cementerio de Chichicastenango (Guatemala), septiembre de 2011





44. Parque Hundido (1972), Colonia Extremadura, Ciudad de México, enero de 2008

45. Luis Ortiz Monasterio. Serpientes, Unidad Independencia (1959-1960), Ciudad de México, noviembre de 2021



46. Manuel Amábilis y Leopoldo Tommasi (esc.). Pabellón de México (1929), Sevilla, marzo de 2018  
 47. Ángel Bacchini. Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





48. Manuel Piqueras Cotoí. Pabellón de Perú (1929), Sevilla, marzo de 2018



49. Tebaldo Brugnoli. Mausoleo Nazario Elguin y familia (1893), Cementerio General, Santiago de Chile, mayo de 2010





50. Arthur Posnansky. Palacio Tiwanacu (1916) —hoy Museo Nacional de Arqueología—, La Paz (Bolivia), octubre de 2014  
 51. Rómulo Rozo. Rejas del Pabellón de Colombia (1929), Sevilla, marzo de 2020





52. Reja y sombras neoincas, Ácora, Puno (Perú), agosto de 2008



53. Reja Neoazteca, Colonia Roma, Ciudad de México, octubre de 2019





54. Solería del Pabellón de Colombia (1929), Sevilla, marzo de 2020



55. Solería de la Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





56. Casa cerca de Combapata, Cuzco (Perú), agosto de 2008





57. Casa cerca de Tinta, Cuzco (Perú), agosto de 2008





58. Casa del Pueblo (1928), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016



59. Municipalidad, Oxkutzcab, Yucatán (México), octubre de 2016





60. Manuel Amábilis y Leopoldo Tommasi (esc.). Chac Mool, Pabellón de México (1929), Sevilla, marzo de 2020



61. Chac Mool con escudo peruano, Parque de las Américas (1943-1945), Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





62. Réplica del Palacio maya de Hochob, Museo Nacional de Antropología (1964), Ciudad de México, octubre de 2019





63. Réplica de Ek-Balam, Museo del Mundo Maya, Mérida, Yucatán (México), octubre de 2016





64. Jardín Azteca (1866), Morelia, Michoacán (México), octubre de 2019



65. Fuente, Ácora, Puno (Perú), agosto de 2008





66. Plaza de las Culturas, La Paz (Bolivia), julio de 2022



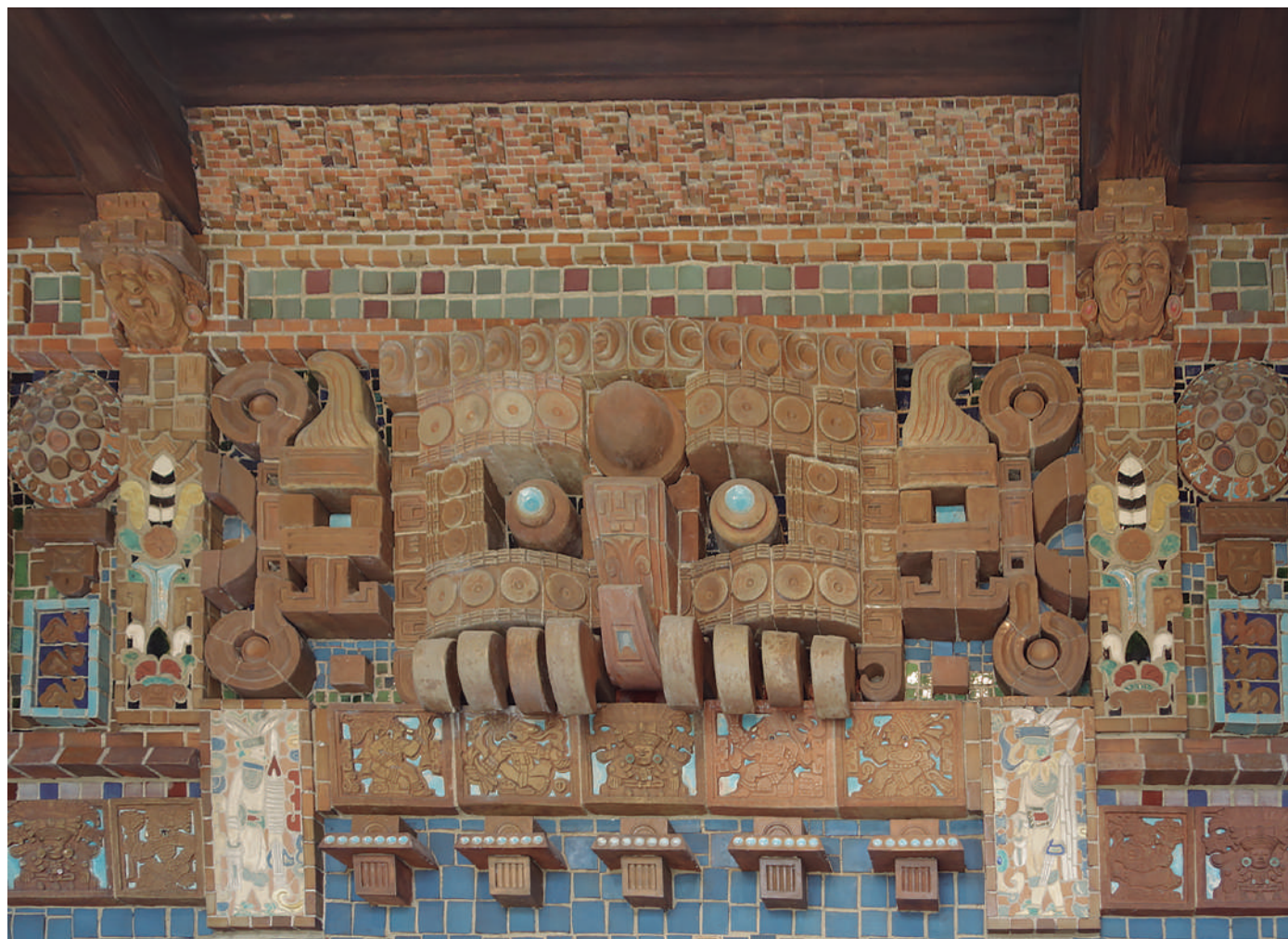


67. Barrio Túpac Amaru, Alto Comedero, San Salvador de Jujuy (Argentina), diciembre de 2023





68. Manuel Piqueras Cotoí. Pabellón de Perú (1929), Sevilla, junio de 2021



69. Pan American Union Building, Washington DC (Estados Unidos), noviembre de 2023





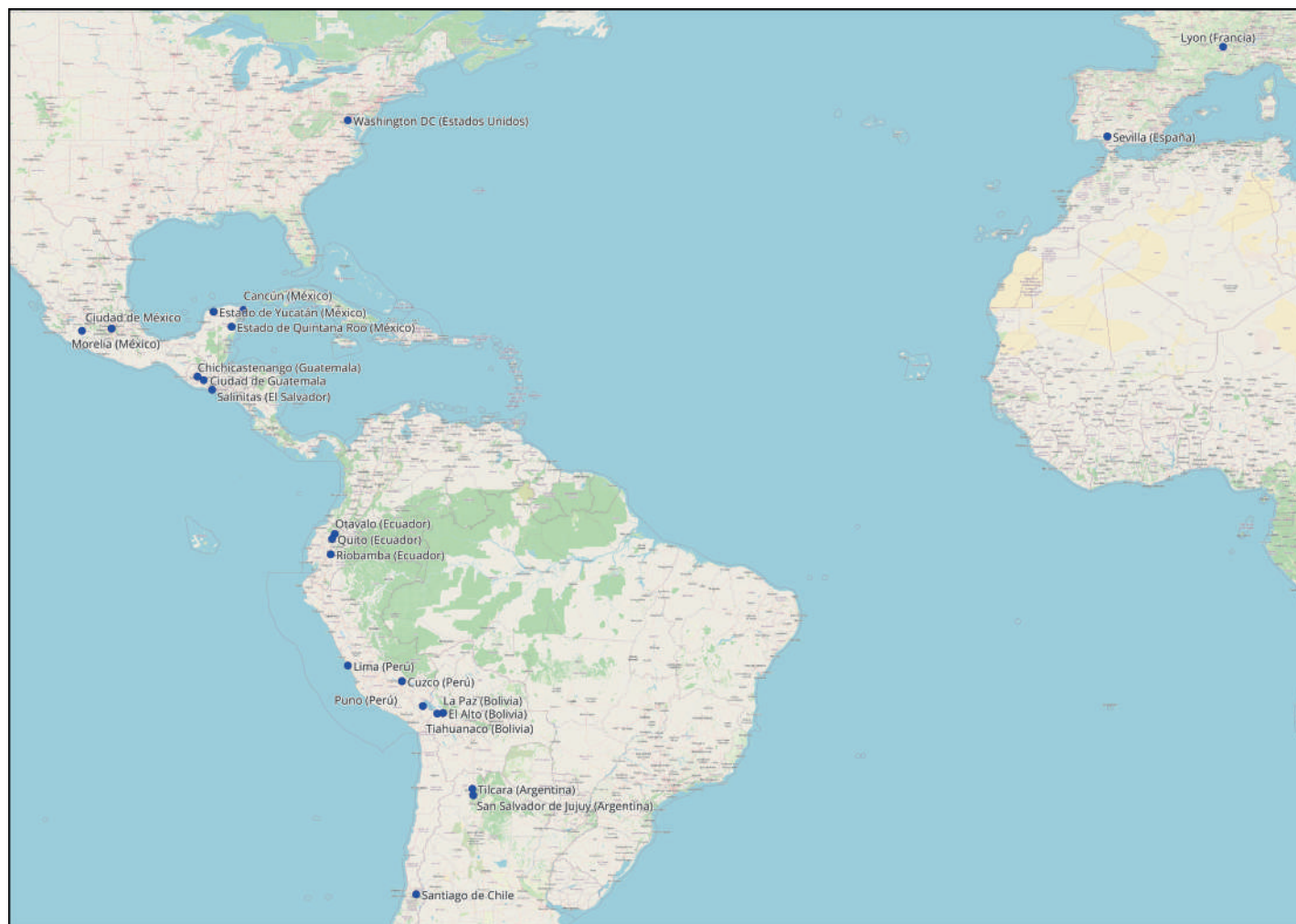
70. Maqueta, Sacsayhuamán, Cuzco (Perú), julio de 2022





71. Souvenir, Aguas Calientes, Cuzco (Perú), julio de 2022





## **Lugar y Fotografía**

Argentina, San Salvador de Jujuy: 18, 67

Argentina, Tilcara: 19

Bolivia, El Alto: 31

Bolivia, La Paz: 17, 34, 50, 66

Bolivia, Tiahuanaco: 2

Chile, Santiago de Chile: 29, 49

Ecuador, Otavalo: 30

Ecuador, Quito: 14, 26

Ecuador, Riobamba: 1

El Salvador, Salinitas: 24

España, Sevilla: 46, 48, 51, 54, 60, 68

Estados Unidos, Washington DC: 69

Francia, Lyon: 12

Guatemala, Chichicastenango: 42, 43

Guatemala, Ciudad de Guatemala: 23

México, Cancún: 27

México, Ciudad de México: 13, 22, 36, 37, 44, 45, 53, 62

México, Morelia: 64

México, Quintana Roo (\*): 6, 11, 25

México, Yucatán (\*): 4, 5, 7, 8, 9, 10, 15, 38, 39, 40, 41, 47, 55, 58, 59, 61, 63

Perú, Cuzco (\*): 3, 20, 21, 28, 56, 57, 70, 71

Perú, Lima: 16

Perú, Puno (\*): 32, 33, 35, 52, 65

(\*) Corresponde a varias localidades dentro del Estado (México) o Departamento (Perú)





Este libro se terminó de imprimir el lunes 24 de junio de 2024, día del Inti Raymi.  
Algunos ejemplares fueron producidos en Granada y otros en Buenos Aires.