

Cultura visual y textos de vanguardia en *Hélice*

VISUAL CULTURE AND AVANT-GARDE TEXTS PUBLISHED IN *HÉLICE*

Francisco Erasmo López-Ortega*

Resumen: Analizamos las prácticas semióticas materiales de la revista cultural ecuatoriana *Hélice* (1926), su configuración como dispositivo y la forma en que sus contenidos reflejan significados sociales mediante la conexión entre discurso visual y discurso verbal. Se hace énfasis en el arte gráfico de la publicación, propio de las vanguardias, así como en el proyecto colectivo de sus colaboradores, elementos fundamentales para entender el paso de la cultura aristócrata a la del realismo social y el indigenismo. Finalmente, se hace una breve revisión de algunos de los artículos, textos literarios y caricaturas publicados, entre los que destacan los primeros cuentos de *Un hombre muerto a puntapiés*, de Pablo Palacio.

Palabras clave: publicación periódica; literatura; artes visuales; cultura; dinámica cultural; circulación de publicaciones periódicas; élite cultural; sociología cultural; América Latina; Ecuador

Abstract: We analyze the semeiotic material practices of Ecuadoran cultural magazine *Hélice* [*Helix*] (1926), its configuration as a device and the way its content depicts social meanings by connecting visual and verbal discourses. Emphasis is made on the graphic art of the magazine, proper to vanguards, as well as on the collective project of its collaborators, fundamental elements to understand the change from an aristocratic culture to that of social realism and indigenism. In the end, there is a brief revision of some articles, literary texts and cartoons published in the magazine, among which *Un hombre muerto a puntapiés* [*A man killed by kicking*] by Pablo Palacio stands out. **Keywords:** magazine; literature; visual arts; culture; cultural dynamics; periodical circulation; cultural elite; cultural sociology; Latin America; Ecuador

* Universidad Nacional Autónoma de México, México
Correo-e: erasmolopezortega@gmail.com

Recibido: 10 de agosto de 2020
Aprobado: 25 de enero de 2021



En los últimos años, los estudios literarios han puesto una atención especial en el trabajo de las revistas culturales como soportes materiales del texto, depositarias de proyectos culturales, políticos o estéticos, y auténticos documentos colectivos cuya conjunción no deja duda de su unidad como elemento de análisis.

El enfoque que se centra en las revistas culturales de vanguardia ha dedicado sus esfuerzos a examinar algunas características que las hacen especiales. Las distingue de sus antecesoras modernistas la introducción de elementos complejos y significados diversos, gracias a su inmersión en la cultura visual. Esto se dio gracias a la introducción de nuevas tecnologías que permitieron la impresión de imágenes compuestas, fotografías y grabados de mayor calidad, así como ilustraciones y caricaturas.

Una revista de entre el conjunto de las publicaciones culturales de vanguardia que aparecieron en la década de los veinte en América Latina sobresale por la presencia de un autor (Pablo Palacio) y por su carácter de producto particularmente enfocado a lo gráfico y al arte visual. En este artículo nos centramos en el proyecto colectivo *Hélice*, revista que encaminó sus intenciones a criticar y transformar la cultura, formulando nuevos patrones de identidad y valoración en el ámbito artístico y literario ecuatoriano, que comenzaba su camino hacia la modernización.

El estudio de los aspectos visuales y el planteamiento estético de *Hélice*, como soporte de un discurso, constituye el centro de este trabajo. Nuestro objetivo es reflexionar sobre el uso secundario del espacio semiótico y material de la revista como un museo en el que se exhibieron materiales heterogéneos, mezcla de lo textual y lo visual. Desde nuestro punto de vista, la revista plantea un proyecto estético colectivo, cuya esencia es la movilidad de la cultura y el progreso artístico como vía a la modernidad.

En el panorama de las revistas culturales de Ecuador, la innovación de *Hélice* reside en su

tratamiento como publicación de vanguardia y en la labor de compaginar piezas gráficas y textuales en una propuesta colectiva y totalitaria. Este análisis no trata solo de observar el empuje coherente de dichos elementos, sino una serie de prácticas semióticas materiales en las que se conservan las distintas intenciones del proyecto, así como su espíritu y formato.

Por otro lado, analizar el discurso y desvelar el programa ideológico (lo cuantitativo y cualitativo de los componentes visuales y textuales de la revista) es la parte culminante del recorrido. El proceso de incorporación de diversos elementos vanguardistas constituye el antecedente claro de la inmersión de un tópico de la cultura ecuatoriana: el indigenismo. Su permanencia en el campo cultural y de los bienes simbólicos y económicos relacionados con la proyección de lo prehispánico comienza a darse en esta publicación.

Así, damos cuenta de la relación entre los aspectos visuales de *Hélice*, sus contenidos y su proyecto ideológico, con el objetivo de interpretar los elementos heterogéneos de la imagen y el texto. Ofrecemos este estudio con la intención de exhibir algunos momentos de la cultura universal, el ataque a una sociedad estancada en absurdos gustos anquilosados y la persecución de un sistema de valores caduco.

Una de las circunstancias a reflexionar es cómo la dirección del pintor Camilo Egas agrupó una serie de tendencias artísticas alrededor de su obra dentro de la revista, asimismo, sobresale el trabajo del escritor Raúl Andrade como artífice de algunas de las ideas literarias presentes en *Hélice*. La filiación de los artistas y autores que los acompañaron puso codo a codo a representantes de la cultura universal.

En cuanto a los modos de circulación, resulta interesante estudiar la forma en que la revista puso al lector en contacto con la cultura cosmopolita y la vida urbana de Quito. Esta ciudad fue descrita por los propios autores en su afán de ser rebeldes, de atacar las tradiciones e ingresar a la modernidad. Que el espacio de reproducción

cultural sea la capital ecuatoriana pone en la dimensión geopolítica un campo recurrentemente ignorado y, en consecuencia, evidencia una nueva manera de hacer política cultural mediante las prácticas editoriales y de creación. La publicación fue responsable de presentar a Quito como un lugar distinto, dentro del mundo de la vanguardia, y a sus miembros dentro de la cartografía de las revistas culturales y vanguardistas.

Una de las tensiones que recogemos es la labor del grupo por convertir a *Hélice* en un soporte donde exhibirse y exhibir lo extranjero frente a los defensores de la cultura decimonónica.¹ Concebimos esta revista como un museo, similar al espacio arquitectónico, en que se muestran no solo textos, sino ilustraciones, imágenes, fotografías y caricaturas que afinan las prácticas materiales en pos de la inmersión en el proyecto cultural y a favor de la formación de una identidad nacional moderna.² La trayectoria de Egas como artista plástico “arrastró” incluso a poetas y narradores a hablar de arte (González Molina, 2015: 150); su influjo se ve reflejado en la política cultural de la publicación, cuya breve vida, quizá, causó que sus alcances fueran limitados.

Tales antecedentes recorren una serie de tópicos presentes de forma dominante en el campo cultural que surgen en un momento en el que no se apreciaba la polémica —que se daría más tarde— entre la vanguardia formal y la vanguardia social: los relatos de la narrativa realista social³ imperaron por más de medio siglo en Ecuador.

1 Mientras para algunos autores, como Vladimiro Rivas (1993), los debates del grupo son imaginarios, María del Carmen Fernández resalta su rivalidad con los miembros de la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria* y la popular asociación Amigos de Montalvo. Esto pone en evidencia que muchos de los textos cargados de ironía (particularmente, el escrito con motivo de la llegada de Marinetti a Quito) van dirigidos a este sector de la cultura abigarrada ecuatoriana (Fernández, 1991: 60-61).

2 Trabajamos esta idea desde los planteamientos teóricos de Geraldine Rogers.

3 Usamos la categoría ‘realismo social’ en el marco de la definición hecha por María del Carmen Fernández en su obra capital *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*. Este concepto ayuda a identificar a un grupo opositor a los autores, que siguió otro tipo de realismo y, en términos

La configuración del soporte y el modo de integración de lo textual y lo visual permiten ubicar nuestro análisis en el marco de las materialidades, la historia del libro y la sociología del texto y la cultura. Inmersos en estas herramientas metodológicas resulta natural situarse en las investigaciones sobre revistas culturales y plantear áreas de oportunidad, como ya han mostrado algunos autores.

Del mismo modo en que Fernanda Beigel propone usar las nociones ‘*habitus*’ y ‘trayectoria’ en el ámbito de los estudios materiales, adoptamos el término ‘campo’ para ubicar las conclusiones sobre las prácticas semióticas en torno al análisis de lo material en *Hélice*.

El marco de los estudios sobre las revistas culturales nos permite hacer uso de diversos medios, desde virtuales hasta materiales, cuyas características nos ofrecen suficientes herramientas para el análisis. En nuestro caso, ocupamos el volumen facsimilar de la publicación, editado por el Banco Central de Ecuador.

Algunas de las investigaciones que retomamos, no por ello las únicas existentes, son: respecto al estudio de las revistas, las de Fernanda Beigel, Verónica Delgado, Alexandra Pita, María del Carmen Grillo, Roxana Patiño y Antonia Viu; y sobre la cultura visual y el trabajo de publicaciones gráficas, las de Sandra Szir (2017) y Geraldine Rogers (Delgado y Rogers, 2019). Estas autoras han propuesto planteamientos sobre las revistas culturales durante más de una década. Recurrimos de igual manera a los trabajos que ha realizado sobre Ecuador Yanna Hadatty Mora (2005), quien conoce a profundidad el campo cultural de este país y la materialidad de las publicaciones culturales; así como los aportes de Humberto Robles (2006), pilar de la concepción de la vanguardia ecuatoriana, que aborda distintos análisis sobre revistas de este tipo y en *Noción de la vanguardia en el Ecuador* establece

más puntuales, la noción de la otra vanguardia, la de la culminación formal y visual.

algunas de las observaciones más serias y confiables sobre la presencia de estas publicaciones en la vida literaria del país sudamericano.

EL CENÁCULO DE HÉLICE

Los protagonistas

La revista cultural *Hélice* gana esta categoría a pulso debido a la heterogeneidad de sus aportaciones. Música, cultura, ensayo de índole social, crítica a la sociedad de su tiempo y artes visuales son los aspectos eje con los que podemos definirla. A pesar de conjuntar a un número mayoritario de escritores, reúne a ilustradores y artistas plásticos que se agrupan alrededor de Camilo Egas. Este es un hecho particular de las publicaciones ecuatorianas, y general de las revistas de vanguardia de América Latina.⁴

Sin mezclar los aspectos biográficos, se puede asumir que la presencia de Egas en la vida cultural de Quito atrajo a más de un artista plástico y a diversos escritores. Esto se ve reflejado en el grupo que conformó el cenáculo de *Hélice*, muchos de cuyos integrantes eran autores serios, máximos representantes de la escena de las letras en Ecuador.

Los escritores que participaron del proyecto de manera permanente fueron Raúl Andrade (quien fungió como secretario), Gonzalo Escudero, Jorge Reyes, Isaac J. Barrera y Pablo Palacio, el único narrador del grupo.

Algunos autores ocasionales, que publicaron uno o dos textos durante la vida de la

revista, fueron Gonzalo Zaldumbide, Jorge Carreira Andrade, Alfredo Gangotena, Miguel Ángel León y Hugo Mayo, este último, poeta reconocido como el más arriesgado del primer embate de la vanguardia.⁵ Ciertas colaboraciones de extranjeros sobresalen por su importancia, como las del argentino Oliverio Girondo, el uruguayo Julio J. Casal y el peruano Alejandro Peralta, así como las traducciones de algunos textos de los franceses Max Jacob y André Salmón.

Entre los artistas visuales, enlistamos los nombres del mismo director de la revista, Camilo Egas, el alemán radicado en Quito en ese momento Juan Pavel, Carlos Andrade (Kanela), Efraín Diez, Sergio Guarderas y Guillermo Latorre. Esta agrupación lideró el campo cultural ecuatoriano por algunos años y sus miembros se fueron integrando a las siguientes generaciones por influencia o para darle seguimiento a su obra, a pesar de que la mayoría terminó migrando. Todos ellos se sumaron a las filas de diversas publicaciones, aunque su trabajo conjunto data de la primera década del siglo, alrededor del magisterio de Roura Oxandaberro.

No podemos dejar de señalar que, en su mayoría, los estudios que recuperan esta revista lo han hecho por la presencia de Camilo Egas y el narrador Pablo Palacio. En ciertos casos se ha retomado como parte de algunos planteamientos revolucionarios, en análisis de la tradición cultural ecuatoriana en contraste con la europea, pero sobre todo, para comparar el trabajo de Palacio antes y después de su consagración.

Hélice deja ver un proyecto colectivo reflexivo. Más adelante, esta forma de pensamiento se vio reflejada en la trayectoria de Egas, quien participó en murales, un producto cultural inspirado en el movimiento revolucionario de México

4 Camilo Egas (Quito, 1889-Nueva York, 1962), pintor formado en Ecuador, Italia y Francia, fue un alto representante de la estética indigenista ecuatoriana del siglo XX. En 1926 creó, junto con un grupo de jóvenes escritores y artistas, la revista de vanguardia *Hélice*. Fue un intelectual de prestigio, formador de artistas visuales, director de la New School for Social Research y colaborador en murales al lado de Thomas Hart Benton y José Clemente Orozco. Introdujo esquemas y formas del arte indígena a su obra, lo que le valió un lugar preeminente en el campo intelectual de su país.

5 Hugo Mayo, seudónimo de Miguel Augusto Egas (Rivas lo menciona como Miguel Ángel), publica en el número 5 su poema "Otoño de los misterios". El escritor fue un referente de la revista por su importancia y participación como vanguardista apegado al creacionismo y al ultraísmo.

y que, como expresa Benjamín Carrión, uno de los más importantes representantes de la inteligencia ecuatoriana, fue una fuente manifiesta de admiración y decepción (Benjamín Carrión, en Hadatty Mora, 2005). Previo a este ejercicio tenemos las imágenes, que analizaremos adelante, en las que se deja ver el espíritu crítico del grupo.

Los miembros de la revista participaban de su creación mientras se sumaban a la fundación del Partido Socialista Ecuatoriano (PSE), cuya heterogeneidad sumó a distintos grupos que reclamaban el incumplimiento de las promesas de la Revolución Juliana. El mismo Pablo Palacio fue partícipe del PSE y manifestó mucho de su pensamiento en la novela *Débora*, cuyo personaje principal muestra una constante insatisfacción social. Esto llama la atención cuando pensamos en la polémica que más adelante se dio entre los miembros del realismo social,⁶ así como la crítica que se hizo a la obra de Palacio y a quienes apoyaron su estética formal y visual. A los integrantes de *Hélice* se les acusó de ‘esteticistas hedonistas’, sin embargo, en lo más profundo de su discurso hay un fuerte arraigo por las ideas socialistas (Rivas, 1993: 11).

En los textos de la revista es fácil encontrar desde la más clara confrontación hacia los valores estéticos del modernismo hasta una crítica abierta a los valores de una sociedad ecuatoriana inclinada por la pretensión y la desaparición de sus orígenes indígenas. A inicios de siglo, en varios países de la región surgió el hispanismo, que de manera certera borraba de sus fotos a los nativos que aparecían en la imagen y ‘ensuciaban’ el aspecto de ‘blanquitud’ de la

6 Entre ellos encontramos la mayor oposición en Gallegos Lara y Agustín Cueva, detractores de la propuesta estética de Palacio y voceros de las ideas culturales y de dominio del realismo social, quienes emprendieron una campaña en favor de los escritores del indigenismo, entre quienes destaca Benjamín Carrión. Curiosamente, este último hizo una extensa difusión y una defensa del nombre de Pablo Palacio, creemos que debido a que entendió la cultura ecuatoriana con claridad antes de que en esta se manifestaran sus tensiones más arraigadas.

configuración arquitectónica quiteña.⁷ En contraste, el discurso editorial de *Hélice* era coherente con la apertura a lo indígena y se sobreponía al conservadurismo de la sociedad ecuatoriana, claro ejemplo de la pelea que se llevaba a cabo al interior del campo cultural.

Un aspecto que aparenta ser contradictorio con respecto al indigenismo es la búsqueda de un emparejamiento de la cultura universal con la de Ecuador, esto se evidenció cuando las tensiones intelectuales pasaron al plano de lo material, es decir, al soporte de la revista. Las páginas, que se llenaron de imágenes del arte universal, se codearon con la propuesta gráfica y textual del grupo. Así, la invitación a leer y consumir autores desconocidos, pormenorizados, estuvo presente. De este modo, el soporte se tornó un museo donde se exhibían la estética y la concepción de la cultura universal de sus integrantes. La asimilación de estos proyectos se ve reflejada en el trabajo de edición del soporte material, en los rasgos visuales y el cuidado para impactar al lector con sus prácticas semióticas. He aquí uno de los grandes aciertos de la publicación.

EL PROYECTO IDEOLÓGICO

Ya hemos señalado cómo Fernanda Beigel y Verónica Delgado resaltan la función de las publicaciones en el marco de los estudios culturales y las redes intelectuales. Afirma la primera: “Las revistas fueron consideradas como ‘redes de la crítica’ y como formas de articulación del discurso de un grupo” (Beigel, 2003). Es decir, se convirtieron en espacio de articulación de un discurso colectivo, así como de la intención y suma

7 Retomamos la exhibición “La Huella Invertida. Miradas de José Domingo Laso”, que se presentó en el museo de Quito en 2015. El trabajo de preparación de los materiales fue realizado por el bisnieto del fotógrafo original, François Laso, y permitió detectar la huella (invertida), es decir, el borrado de los indígenas que aparecían en las fotografías.

de intereses, apreciaciones sociales e ideologías (Delgado, 2014: 13).

La consistencia entre los discursos de un grupo y los de una revista permite establecer la influencia de un personaje en el campo intelectual, como pasa con el director de *Hélice*, Camilo Egas. En cambio, no hay punto de comparación en cuanto al rumbo que tomó la cultura ecuatoriana apenas cinco años después, con la nueva definición de cultura e identidad nacional que surgió con el descubrimiento de ese Ecuador más profundo y que está presente en los narradores de la generación del realismo social.

El proyecto ideológico, a partir del discurso y las prácticas visuales, puede describirse desde los aspectos materiales de *Hélice*. Su composición nos muestra una atribución: son las páginas de la revista los primeros pasos rumbo al futuro proyecto cultural ecuatoriano.

Debemos contemplar tres puntos a los que se dirigen los esfuerzos de la publicación, su proyección y composición. Primero que nada, desde el discurso textual, los manifiestos de los números 1, 2 y 3 explicitan la forma en que la élite económica concibe la cultura. Blanqueamiento, elitismo y, sobre todo, pretensiones son las grandes máculas que el grupo de *Hélice* está dispuesto a atacar. Un claro ejemplo es la aparición, en el primer número, de algunos textos críticos de autores franceses sobre una exposición de Egas. Aquí, Louis Vauxceller señala cómo el ministro —seguro por distracción— se mostraba emocionado porque pensaba que estaba frente a Degas, en lugar del pintor ecuatoriano (18).⁸

En segundo lugar, tenemos el desconocimiento de lo europeo, no por considerarlo fuente de elitismo, sino desde el punto de vista del empoderamiento, de la cultura innovadora o de ruptura. Ya en el primer manifiesto, titulado “*Hélice*”, de Gonzalo Escudero, y en varios artículos, la elección de los textos y autores no responde a

8 Todas las citas referentes a la revista *Hélice* corresponden a la edición facsimilar del Banco Central del Ecuador (1993), por lo cual solo se anota el número de página.

otra cosa que a la inclusión de procederes artísticos que se dan desde la periferia, ya sea en países satélite de la cultura o en discursos políticos. Basta contrastar esto con lo expresado por el grupo en el contexto de la visita del futurista Marinetti a Quito: “Nuestra cultura, hecha de retazos librescos, de novelas de Ricardo León y poesías del panadero Carrere, de oleografías de revistas españolas y cuadritos pompier, no puede, no podría recibir a Marinetti” (22).⁹

En tercer lugar, existe una intención de presentar la voz indígena como elemento de ruptura. Lo anterior se da en consonancia con la trayectoria artística de Egas, pero también con una serie de movilizaciones en torno al reconocimiento del mundo indígena, producto del ambiente social de protesta en la vida política de Ecuador, que se verá fuertemente retratado en la década de los treinta. Esta visión propone el rompimiento político, social y cultural en relación con Europa, que se consideraba el centro del progreso económico y artístico.

MATERIALIDAD DE *HÉLICE*

Una forma distinta de leer y escribir, y agregamos, de editar y publicar, es formulada en cada revista (Delgado, 2014: 8); así, *Hélice* muestra en su totalidad una nueva manera de consumo cultural a la que suma cuestiones visuales no por mero agregado, sino como un conjunto íntegro cuyas prácticas semióticas materiales ofrecen al

9 La cita es interesante si profundizamos en los elementos que contiene. Ricardo León fue un novelista español perteneciente al llamado modernismo castizo, que abogaba por romper con el modernismo americano y recurrir a mejores épocas de la literatura española. Esto claramente coincide con las ideas de blanqueamiento y con el hispanismo de principio de siglo de quienes pertenecían al campo cultural dominante. Del mismo modo, la palabra ‘pompier’ alude al *art pompier* o ‘arte bombero’, término peyorativo que hace referencia al arte academicista —en relación con la Academia de Bellas Artes de Francia durante la segunda mitad del siglo XIX—, oficial y cercano al poder del Estado, nada más lejano a los intereses de *Hélice*.

lector del presente el proyecto colectivo del pasado. Hemos señalado que la publicación cuenta con diversos géneros plásticos y textuales que se reconocen en su composición, entre los cuales podemos contemplar los siguientes:

- Textuales: artículos de opinión e informativos, crónicas, manifiestos,¹⁰ reseñas críticas y literatura (obras dramáticas, ensayos, poemas y cuentos).
- Visuales: caricaturas, ilustraciones, fotografías, fotografías de obras de arte, dibujos, grabados, sellos y composiciones plásticas heterogéneas (partituras).

Cada número de la revista posee secciones fijas, sobre todo referentes a artistas plásticos, sociales y caricaturas con distintos señalamientos, respetando la presencia de los dibujantes. Sobresale la ya mencionada sección Partituras, en donde se conjugan elementos visuales con el discurso verbal y la notación musical.

Sobre aspectos puramente materiales, podemos decir que el formato de *Hélice* fue pensado en tamaño diario. La decisión extendió el abanico de posibles detalles en la edición, ya que no solo permitió la inclusión de amplias caricaturas, sino que dio paso a la integración de fotografías de las obras, de los artistas, así como textos literarios íntegros.

La presencia de textos narrativos ya editados forma parte de las prácticas de *Hélice*. Pablo Palacio publicó aquí sus primeros cinco cuentos, que después formaron parte del volumen *Un hombre muerto a puntapiés*, título del primer relato suyo que apareció en la revista. Estas versiones previas tienen variaciones que permitieron la extensión posterior del texto. Por ejemplo, en *Hélice*, “Brujería primera” presenta la resolución del caligrama “Abracadabra” a partir de la posición y el tamaño de la fuente. En el libro ocupa un espacio más grande y está centrado en la página.

10 Sobre el manifiesto como género homogéneo, consultar Sánchez Aguilera (2017). En este artículo definimos el manifiesto como texto autónomo e independiente.

En la revista, el caligrama pierde mucho de su innovación, mientras que el predominio del texto en el libro pone lo material en primer término en una revelación de juego vanguardista. Tales cambios en el relato resultan de su paso de la revista al libro.

Para Alexandra Pita y María del Carmen Grillo (2013), las cualidades materiales del texto en cuanto a su presencia en el campo cultural se guían por una serie de aspectos técnicos. Mencionaremos estos de manera rápida y más adelante profundizaremos en los elementos de la visualidad en relación con lo textual.

La revista se publicaba en un tamaño tipo diario, el número de páginas se mantuvo estable (21 en el número 1, 26 en el 2, 22 en el 3 y 4, y 19 en el 5), sin sumar las 3 designadas permanentemente a publicidad. Al ser cinco números, pareciera que hay una disminución de los contenidos y quizá del entusiasmo del grupo. Sin emitir un juicio o apreciaciones críticas, podemos decir que en cierto momento las colaboraciones comenzaron a reducirse y se incrementaron las crónicas. Los textos vacilan en cuanto a extensión, aunque sobresale que lo que en principio se dio como un gesto de burla (la sección Sociales en los números 1 a 3) desaparece en los números 4 y 5.

Sobre el diseño de la tapa, al inicio solo constaba de una imagen. En los primeros tres números, una serie de grabados cuentan un relato sobre las condiciones ideológicas e intelectuales de *Hélice*, que se fueron transformando.

La portada del primer número presenta a tres hombres vestidos de traje con moño y sombrero de copa, que traen bajo el brazo sendas revistas y caminan hacia adelante, en un trance modernista. ¿Se trata de una posible burla? Los principales postulados de los manifiestos usados como portadilla claramente están en contra de los estratos elitistas de la sociedad ecuatoriana que se vanagloriaban del blanqueamiento de la vida cultural. A lo anterior debemos sumar la presencia visual de Egas en las reminiscencias claras del título y en el trabajo inicial del proyecto colectivo.

Hélice transita por ese momento en que las nociones de vanguardia aún no se fijaban y el espíritu del ultraísmo y el estridentismo era el mismo de movimientos literarios similares en otros países de América Latina.

La portada del número 2 constituye el giro más importante de la revista; la imagen concentra sus esfuerzos en la parte fundamental del contenido: la inclusión de lo indígena en la cultura moderna. Dos mujeres bajan de la sierra y una sube, las tres están cubiertas con un rebozo y comparten el gesto de ‘misterio’ que observa la crítica francesa en la obra de Egas.

La portada del número 3 es un poco más sencilla. Exhibe dos montes que son, al mismo tiempo, dos personas, sin rasgos característicos en los rostros y cuyos cuerpos apenas están dibujados con algunos trazos. Al fondo, el grabado deja ver una textura que, deducimos, alude a la noche. Con menos significados que la primera y la segunda portada, esta es, sin embargo, muy figurativa en cuanto al arte de vanguardia y a la simplificación de las formas que, por ejemplo, el cubismo promueve en sus postulados estéticos.

El cuarto y quinto números hacen alarde de una mejor técnica: el uso de una imprenta que mezcla texto y grabado. También podemos pensar que se va diluyendo el interés por lo visual, dando paso a una revista más textual. Tras esta inédita transformación, la portada incluyó únicamente la palabra ‘Hélice’ y el sumario. En su interior, la revista presenta distintas puestas en página, algunas con ornamentos, quizá en pos del trabajo de los ilustradores y dibujantes o para resaltar cierto tipo de trabajo textual. Sobresale el cuento de Pablo Palacio “El antropófago”, cuyo remate está diluido en sus orillas, como formando la base de un hexágono al término del relato. Hay que recalcar que la mayoría de los decorados pertenecen a publicidad, la cual no deja de ser parte del marco del objeto analizado.

No todas las páginas presentan el número en su parte superior, sobre todo, como era

costumbre de las editoriales de ese tiempo, se omiten aquellas donde hay dibujos y caricaturas. Resalta el detalle de que, en los primeros números, se empiezan a contar las páginas desde la portadilla, justo donde aparecen los datos hemerográficos, mientras que en los números 4 y 5, como el sumario aparece en la portada, se cuenta esta como la página 1.

En cuanto a la configuración de los interiores, sobresalen los textos largos y los descansos característicos de las revistas, que consisten en dividir los artículos extensos y distribuir el contenido en distintas páginas. A veces, la solución consistía en ocupar la parte inferior de alguno de los textos siguientes, y en otros, se incluía un contenido breve, como un poema, si sobraba espacio. Un ejemplo de este tipo de desplazamientos se presenta en el número 5. Aquí, el escrito de Maurice Raynal sobre George Braque comienza en la página 9 y culmina en la 13, arriba del relato de Palacio “Las mujeres miran las estrellas”, pero sin aviso de continuación. En otras ocasiones se da prioridad a la imagen con el cuadro “Panel decorativo”, que aparece por encima del texto completo en una página.

Sobre la impresión, el papel y la encuadernación de *Hélice* tenemos muy pocos datos, ya que solo consultamos, por cuestiones logísticas, la versión facsimilar del Banco Central del Ecuador; sin embargo, sabemos los detalles fundamentales sobre el tamaño (diario), el papel (calidad regular) y la impresión heterogénea (montaje de distintas técnicas en un mismo producto), signos de cierta modernidad.

Con respecto a los criterios de impresión, resulta evidente que son muy uniformes; los tamaños de la fuente, el acomodo de la caja en columnas y la conjugación de pequeños bloques y blancos dan siempre prioridad a la parte visual, predominando lo gráfico. Si un texto es largo, el tamaño de la fuente baja y se coloca a dos columnas; en cambio, si es un poema, la fuente cambia a cursiva, se coloca con mayor interlineado y

se abre un espacio blanco en la página, centrandolo el texto. Por ejemplo, la página 18 del número 5, donde aparecen los poemas “Chozas de mediodía”, de Alejandro Peralta, y “Otoño de los misterios”, de Hugo Mayo, contrasta con la página siguiente, que incluye el artículo “Conservación y restauración de cuadros”, ya que resulta muy evidente la diferencia de interlineado, tamaño de fuente y acomodo de la caja.

En los textos que hablan de artistas, la solución es similar en los cinco números. La mitad de la página está dedicada al texto a dos columnas y en la otra aparece la ilustración en formato pequeño (posiblemente por la tecnología de ese tiempo y la resolución de la imagen), con el título de la obra y el apellido del autor a un lado.

La tipografía es estándar, sin ninguna innovación especial, aunque el cuidado visual obedece a otra intención. Como ya mencionamos, está al servicio de la puesta en página, su forma responde al modo de acomodar los elementos y deja a la vista un sentido de orden, aunque transparenta las complicaciones que se presentan con textos extensos y su colocación.

Sobre la cantidad de ediciones y etapas, destaca que salieron a la luz cinco números de *Hélice* y no hay épocas posteriores, aunque se registra una diseminación del conjunto de colaboradores en diversas revistas, formando un campo cultural heterogéneo.

En cuanto al mapa cultural y lugar de origen, podemos decir que la publicación nació en Quito y la redacción se instaló en el estudio de Camilo Egas, frente a la alameda de la capital ecuatoriana. Este espacio fungió también como la galería de Egas y fue sede de su exposición.

La edición sufrió algunas demoras, incluso en la última página del número 2 apareció un mensaje dirigido al público: “A nuestros suscriptores y anunciantes, pedimos una disculpa por el involuntario retraso sufrido por esta publicación, ya que, el día del camarada obrero, nos obligó” (26). Esta aventura, de tan solo cinco números

repartidos en seis meses, tuvo una periodicidad mensual (aunque oficialmente se presentó como quincenal). Al parecer, los números se publicaron con un poco más de un mes entre la salida de uno y otro, y no volvieron a aparecer disculpas como la citada en las ediciones siguientes. El precio aparecía en la portada y era de 40 centavos de sucre.

Sobre la zona de difusión, la revista llegó a circular en distintos lugares de Europa y América gracias al correo, los corresponsales y por la invitación de sus miembros para mandar textos. Sabemos —por la correspondencia que se conserva— que Pablo Palacio le envió un número a Benjamín Carrión mientras este fungía como diplomático. De hecho, le hizo llegar hasta Francia tres números con la esperanza de que autores europeos los pudieran leer. *Hélice*, en su relación entre el presente y el pasado, puso a Ecuador en el mapa, en la cartografía de las revistas culturales de vanguardia y, de hecho, fue la primera en su tipo en América.

Las redes intelectuales que se formaron alrededor de la publicación incluyen autores, esencialmente vanguardistas, que se vieron inmiscuidos con el grupo por medio de alguno de sus miembros. *Hélice* expresó las conexiones entre las vanguardias literarias con la presencia de Oliverio Girondo, que había publicado en diferentes revistas culturales argentinas. Aunque sus escritos son prosas poéticas, siguen siendo de avanzada antes que meros relatos. Las colaboraciones del peruano Alejandro Peralta y el uruguayo Julio J. Casal nos dicen un par de cosas sobre la conformación de la red mencionada. En efecto, el tipo de relación que establecen estos poetas con la revista es una suma a los grupos formados desde las élites culturales vanguardistas.

En el número 3, el artículo del escritor español Antonio Espina (quien fuera verdaderamente popular en su época, si bien su notoriedad se diluyó con el tiempo) sobresale porque expresa una postura muy apegada al plan original del

proyecto, que inviste a la cultura ecuatoriana con un baño de modernidad vanguardista. Su eje es la descripción del nuevo arte, llevando al lector un lenguaje pictórico que no parte de la tradición sino de la innovación:

El principio básico, inmovible, sobre el que descansa toda la estética visual de nuestro tiempo, es la emoción renacentista de las formas, el enfoque distintivo de los dos espacios, el de la realidad, y el ilusorio, el artificio de la representación sensible y el amor desinteresado, sin supersticiones religiosas ni sociales, el desnudo, en su triple aspecto, natural, humano y espiritual (22).

Destaca en este fragmento la recuperación de otras épocas artísticas y, especialmente, lo que implican los rompimientos del arte pasado y la estética del desnudo, sobre todo femenino, que se da en toda la revista en sus distintas muestras plásticas (escultura, pintura y dibujo). En definitiva, a lo largo del artículo la intención es de ruptura, una muestra de la articulación de los dos discursos conjugados.

De los partícipes originales de la red que se generó a partir de la edición de la revista, solo Camilo Egas, Pablo Palacio y Gonzalo Escudero salieron del cuadro primario del campo cultural de Ecuador, el resto pertenece al grupo central del país. Estos tres personajes, dos de ellos líderes y formadores de *Hélice*, comenzaron a ser demandados por distintos grupos.

De buena fuente sabemos que la dirección y el comité editorial estaban conformados por los miembros permanentes de la revista. Como director, Camilo Egas, como secretario, Raúl Andrade. Los principales escritores colaboradores fueron Gonzalo Escudero, Jorge Reyes, Pablo Palacio e Isaac J. Barrera. También destacan, por el lado de las artes plásticas, sobre todo caricaturas, Guillermo Latorre, Efraín Diez, Carlos Andrade (Kanela) y Sergio Guarderas. Los únicos que

ya contaban con una trayectoria reconocida eran el colaborador ocasional Hugo Mayo y Pablo Palacio, quien participó en la *Revista de Avance* de Cuba (número 3, año 1, que apareció en abril de 1927) con el cuento “Las mujeres miran las estrellas”, incluido en el número 5 de *Hélice*. En la publicación cubana, Palacio dio a conocer también, años más tarde, un adelanto de *Novela guillotínada*. Del mismo modo, participó en distintas ocasiones en *Llamarada*, revista dirigida por Emilio Gangotena, con “Las mujeres miran las estrellas” (año 1, número 1) y el texto inédito “Una mujer y luego pollo frito (Novela de Xavier Madero)” (año 1, números 13-14).

Más adelante, la mayoría del grupo tuvo una participación nutrida en diversas publicaciones más dedicadas a lo literario, dejando de lado el ambiente visual de *Hélice*. En *Llamarada*, publicaron Jorge Reyes (números 1, 2 y 3) y Gonzalo Escudero (números 13 y 14)¹¹ en *Lampadario*, Gonzalo Escudero, Jorge Carrera Andrade, Jorge Reyes y Raúl Andrade; mientras que *Elán* cuenta con casi el mismo cuerpo de colaboradores y se suma, desde el número 1, Pablo Palacio.

Por último, abarcamos el análisis del campo literario y cultural ecuatoriano. Palacio, desde su surgimiento como figura en *Hélice*, dirigió sus esfuerzos a reafirmarse en otros campos de acción, como la *Revista de Avance*, mientras que otros autores participaron en publicaciones donde nació la semilla de la ‘otra vanguardia’: la de la generación de los treinta.

Por el tipo de artículos que aparecen, es recurrente la colaboración de corresponsales situados

11 Sobresale que la participación de Gonzalo Escudero no es con un texto literario, sino con el ensayo “La rectificación sociológica del marxismo”. Esta predilección ideológica se vio reflejada en *Hélice* desde un punto de vista diferente, lo que enmarca la disparidad entre la forma de leer y de escribir que ofrecen las revistas. No podemos dejar de lado que *Llamarada* fue editada en la Universidad de Quito por el Órgano de Estudios de Sociología. También es importante mencionar el trabajo de Gonzalo Escudero en la dirección de *Avalancha*, revista del órgano de la Federación de Estudiantes, en 1925, lo que nos ofrece una idea de la experiencia del autor antes y después de *Hélice*.

en capitales culturales, esto para la difusión de *Hélice*. Llama la atención que no es la actividad de un corresponsal la que observamos en las personas señaladas. La lista es breve: Armando Zegri (París), Alberto Coloma Silva (Madrid), Maurice Becker (Nueva York) y Augusto González Castro (Buenos Aires). Un dato interesante es que en el número 4 se le dedicó un retrato, tanto fotográfico como escrito, a Alberto Coloma Silva, que describe su trayectoria como pintor (15). Del mismo modo, en el número 5 hay una crónica sobre Enrique González Carrillo escrita por Armando Zegri en su viaje a París (4, 6).

En cuanto al tema de las suscripciones, al interior de la hoja hemerográfica hay un recuadro donde se detalla la manera en la que los lectores podían garantizar la llegada de los ejemplares. Por las revistas de un trimestre se cobraban 2.00, y por número suelto, 40 centavos. El precio era mesurado, tomando en cuenta que *Hontanar* costaba 50 centavos, lo regular para este tipo de publicaciones en esos años.

No creo que sea fácil interpretar la publicidad. Desde el análisis de las prácticas materiales del momento, su incidencia pareciera simplemente la forma económica de mantener a la revista en circulación. Sin embargo, hay algunos juegos que nos permiten considerar que no es así.

La primera de estas prácticas es la aparición, en un recuadro, desde el número 1 hasta el 5, de la publicidad de Phate Baby, una marca de cinematógrafo en casa que para 1926 resultaba un lujo moderno no solo en Ecuador, sino en toda América Latina; el recuadro y la imagen reiteran una postura futurista, no en vano se trata de una de las tecnologías más importantes a finales del siglo XIX, símbolo general de la modernidad. Igualmente, son constantes los anuncios que muestran una serie de máquinas y que aluden a su reparación (por ejemplo, los relojes Omega), aunque no resulte muy reciente la inclusión de estos aparatos en el contexto latinoamericano.

Un segundo juego se da mediante expresiones literarias que incluyen la publicidad y el nombre de la revista. En el número 3, el anuncio de empresas financieras incluía la frase: “La Hélice que mejor impulsa”, por supuesto, aludiendo al título de la publicación y a lo moderno que resultaba acudir a los servicios financieros.

Por último, sobre la cuestión de los referentes, es fundamental observar la sección de caricatura, ya que la revista fue una plataforma de crítica y un eslabón para la fundación de las ideas del nuevo partido socialista, principal hito asociado al trabajo de *Hélice*.

UN PROYECTO VISUAL COLECTIVO. *HÉLICE* COMO MUSEO

Un museo constituye un lugar de exhibición, muestra y reconocimiento, el espacio físico por excelencia en el que se presenta algún proyecto individual o colectivo y que muestra ciertos momentos fuera de la creación. Su interpretación se da a partir de la etapa de exposición de una obra artística. La revista como museo es una concepción contemporánea que se suma a la visión general que se tiene de la cultura visual y gráfica, así como de lo textual. Esto se analiza desde los elementos materiales, propuesta de estudio de las revistas culturales concebida por Verónica Delgado y Geraldine Rogers (2019).

Bosquejamos *Hélice* como un producto de alto valor expositivo. Para su análisis hemos reflexionado sobre los diversos tipos de texto e imágenes presentes en los cinco números de la publicación. Desde las partituras, que no son simples calcos de los libretos pautados, hasta artículos o caricaturas, ningún elemento presente se escapa a la idea de la composición visual. Al ser considerada una revista de vanguardia, en varias ocasiones se ha perdido de vista este factor, fundamental en su configuración.

La metáfora del museo se presta para reflexionar sobre la suma de las participaciones intencionadas como un proyecto visual colectivo y las diversas acciones de los editores, quienes en ningún momento dejaron de lado el alto grado de complejidad de la composición. A las cuestiones ideológicas le sumamos el estudio de las prácticas semióticas materiales en cuanto a la puesta en página.

Nos fundamentamos en las aproximaciones metodológicas de Verónica Delgado (2014), quien hace un análisis de cómo las publicaciones *Punto de Vista* y *Sur* constituyen un proyecto cultural para Argentina. Desde las observaciones al trabajo de Sarlo, Delgado concluye que una revista puede ser estudiada para extraer una noción de 'ethos particular', pero sobre todo, construye el proceso de definición de la palabra 'proyecto',

[la cual] alternaba con programa [y] remitía a otra serie de problemas vinculados con la legitimidad cultural, [mismos] que encarnaban la noción de proyecto —en tanto proyecto de ser reconocido— o la función de las minorías ilustradas en la construcción de una cultura moderna (2014 :16).

Ahora bien, nos referimos a la desarticulación del prejuicio que veía a los miembros de *Sur* como una voz de la oligarquía. Es mediante ciertas nociones, como lo visual, que el grupo de *Hélice* se pudo deslindar de la misma acusación (la cual se ve reflejada en la expresión 'hedonistas y estetas', apegados al arte por el arte), al estar más cercanos al futurismo que a los poetas decadentes franceses.

En principio, la intención de la revista como museo, en torno a la sociabilidad del proyecto colectivo, fue la difusión de artistas poco conocidos o muy recientes en el contexto ecuatoriano. A lo largo de los cinco números aparecen seis textos sobre pintores o escultores, bajo el criterio de agrupar a personajes que compartían la condición de emergentes. Los creadores mencionados

provenían de países cuyo campo cultural era muy similar al de Ecuador. Esta perspectiva no afirma una cultura de élite solo para conoedores, sino la masificación y democratización de lo europeo puesto al alcance de todos y emparentado con los objetos artísticos indigenizados en un solo soporte material.

LA CULTURA GRÁFICA Y LA RELACIÓN DE LOS DISCURSOS TEXTUAL Y VISUAL

En este apartado analizamos la posibilidad de establecer una red de relaciones entre distintos elementos de la revista. Es necesario ver la publicación de un modo desordenado ante la inminente asociación entre números y sus lenguajes, a pesar de estar contenidos en diferentes soportes. Desde las portadas hasta distintos elementos, priorizaremos los aspectos visuales y la configuración del soporte.

En el número 1 se homenajea al pintor André Derain, quien a pesar de pertenecer al círculo fauvista francés no poseía el éxito de otros artistas de la época en Ecuador. Cabeza del fauvismo, Derain es visto por André Salmón como un rebelde, un representante de la novedad que crea mundos arabescos en sus lienzos y muestra un rico repertorio del folklor de París. Aunque el pintor no es el menospreciado artista que se da a conocer en *Hélice*, su prestigio es motivo para pensar en la inmersión de la alta cultura contemporánea en el campo ecuatoriano.

El texto se acompaña por una fotografía de la obra *Portrait de Madame Claudia de Maistre*, que muestra el rostro de una mujer mirando de lado. Aunque, paradójicamente, la impresión es en blanco y negro, la sencillez del dibujo y la preeminente figura femenina dejan ver los rasgos de este movimiento artístico de poca duración, perteneciente a las primeras vanguardias y reconocido por su enorme valor ya avanzado el siglo XX.

Igual de sobresaliente resulta la relación entre dos elementos, la fotografía de la obra de Derain y un dibujo de Egas, que se conjuntan en un

gesto material y editorial en la siguiente página: las formas esbeltas del cuerpo de una mujer desnuda y el trazo suave dejan ver en el dibujo lo que se expresa en la pintura. Su posición está determinada por una intención clara de comparación entre el arte plástico de la vanguardia francesa y el trabajo del ecuatoriano, cuya obra encuentra similitudes con el campo cultural del que se deja influir, y además no manifiesta la tendencia hacia el indigenismo que el resto de sus participaciones mostró.

No solo es extraña la presencia de la escultura en una revista, lo que le da más sentido al soporte es su ambición como dispositivo de exhibición. La puesta en página de imágenes de un artista, cuyo desconocimiento en Ecuador al momento de la publicación es casi seguro, despierta en gran medida nuestro interés. La propuesta de una estética desconcertante no solo señala una proyección colectiva distinta, sino que demuestra la existencia de una cultura occidental que tenían muchos grupos en el continente y que torna a *Hélice* más valiosa, como afirma Raynal en el número 1:

Archipenko, no procuraba ya esculpir formas sin esculpir la luz misma. Notad que su dibujo, es completamente conforme a la tradición, quiero decir a la sana tradición de los antiguos y no la tradición expresiva venida ilógicamente a ingertarse [sic] en la noción más racional de la escultura (14).

Las prácticas semióticas materiales por la revista nos dan una pauta para pensar en la serie de encadenamientos y posiciones de las imágenes: resulta obvia la relación entre el desnudo de Egas y la escultura de Archipenko, las posiciones corporales son similares, aparecen en el mismo número y se comunican con otras obras al interior de la publicación. Además del lenguaje, la significación del cuerpo desnudo (a pesar de ubicarse en distintos soportes) sin el velo del

arte tradicional y, al contrario, con el atrevimiento de la nueva técnica, provee una serie de rupturas con la estructura social y promueve un '*ethos*' distinto, la proyección de una idea diferente de cultura, cuya visión de lo sexual queda liberada del estatuto antiguo a partir de la estética de la vanguardia.

Un elemento que nos parece un nexo ideal entre los dos primeros números es la portada, que cambia sustancialmente. Esto se debe, en esencia, a que el autor de la portada del primer número fue Juan Pavel, y el de los números 2 y 3, Egas. El análisis de la primera nos arroja figuras planas, sin dimensión, características de la técnica del grabado, aunque en parte se trata de un juego de referencias a la izquierda política de ese tiempo: el camino que los tres hombres comienzan va de derecha a izquierda, del mismo modo, es notable que, a pesar de que llevan frac, portan bajo el brazo las revistas que los guían hacia delante. Caminar de este modo pareciera un gesto ingenuo, aunque puede dejarnos en claro la noción metafórica de avanzar, en síntesis, la cultura llevando al progreso a una sociedad pretenciosa.

La portada del segundo número proyecta un trabajo complejo y diferente. Ya bajo responsabilidad de Egas, encontramos el dibujo de dos mujeres bajando de la sierra envueltas en ropajes, y a otra, completamente cubierta, subiendo por el camino. La mirada vacía en su rostro estilizado y sus ojos rasgados juegan un papel fundamental que nos recuerda los juicios de los críticos franceses, los gestos de "antigua nobleza y la belleza desconocida de una de las más viejas razas del mundo: la de los indios de América Central", como afirma Vauxceller (16). Esta portada ya ofrece una propuesta más personal y, al mismo tiempo, deja entrever el proyecto colectivo.

En cuanto a los aspectos ideológicos, es posible vincular la clara referencia a lo indígena en el arte de Egas con los trabajos relativos a las leyendas y rituales indígenas de los músicos que

a continuación mencionamos. Es fundamental subrayar la relevancia del texto complejo, cuya heterogeneidad deja ver un sinfín de detalles en las partituras que aparecen en los números 1 y 2.

La primera partitura, correspondiente a la obra *Yavirac*,¹² del importante músico ecuatoriano Sixto María Durán,¹³ es ilustrada por Egas con una serie de figurillas humanas femeninas que coinciden puntualmente con las formas de la portada del número 2. No solo se trata del mismo autor, quien muestra estilos distintos en la reproducción artística de los indios, sino que se expresa en lenguaje figurativo, en el que predomina lo redondo y suave. El desnudo femenino otorga naturalidad y vitalidad a la simplificación de formas geométricas más redondas y planas. Las figurillas, en plena ceremonia, yacen desnudas reverenciando al sol, que se vincula con el relato de Yavirac, mientras el trabajo musical se comunica con el resto del trabajo plástico y material de la revista.

La segunda partitura es la composición de Juan Pablo Muñoz, *Danza Inkaska*. Ambos compositores muestran una fuerte inclinación por el sincretismo entre la cultura indígena y la universal, y son representantes de la música ecuatoriana. La importancia de estos artistas contrasta con la familiaridad con la que son exhibidos en la revista. Sus obras se acompañan con dibujos y tipografía hecha a mano de tipo decorativo. *Danza Inkaska* está compuesta por pequeñas figuras de mujeres desnudas, cuya configuración visual nos ofrece rasgos indígenas. En esta imagen

encontramos una fuerte relación entre las posiciones de la danza y los rituales y cuerpos desnudos de la primera partitura.

Más allá de que los músicos fueran considerados intelectuales formadores de la identidad heterogénea e incluyente de Ecuador, hay otra razón para justificar su presencia en *Hélice*. Juan Pablo Muñoz fue un referente de la música monotonal, una variable moderna que encabezó en América Latina el mexicano Julián Carrillo. Este tipo de música, que en su tiempo era experimental, resultaba desconocido en la mayoría del continente y, de hecho, fue ignorado como movimiento en su época, si bien derivó en el llamado Sonido 13, teoría musical que se desarrolló en el marco de las ideas de Carrillo y que apelaba a la modernización de este arte en América. Resulta exclusiva de la revista la exhibición de la nueva cultura ecuatoriana, lo que da pauta para reflexionar sobre lo que era la identidad nacional en la segunda mitad de la década de los veinte. Solo la revista *Elán*,¹⁴ que compartía un cierto perfil vanguardista con *Hélice*, incluyó una partitura de Pablo Garrido en 1933, aunque de manera simple y sin elementos visuales.

El tercer pintor, Amedeo Modigliani, apenas comenzaba a despuntar: “Hoy día, en Europa, sus telas y dibujos son muy disputados, es muy vivo el interés de coleccionistas, críticos, etc. por las obras de Modigliani” (6). El artículo en cuestión señala el carácter y espíritu vanguardista y disidente del artista italofrancés. *Cariátide*, que se publicó en *Hélice*, muestra una mujer desnuda, con trazos suaves y redondeados. Impresiona la integración de la pintura como actividad totalitaria de la edición del número 2. Al texto sobre Modigliani le precede el poderoso manifiesto

12 *Yavirac* es una obra musical dedicada a una leyenda ecuatoriana. Narra la construcción de un templo de oro en la cima de un cerro, oculto a los ojos de los españoles por intervención divina. Dedicado al dios sol, Yavirac era un lugar de adoración religiosa importante.

13 Sixto María Durán (1875-1947) fue un importante músico quiteño autodidacta que tuvo talentos formidables con distintos instrumentos, aunque se inclinó por el piano. En 1900 ingresó como profesor titular de piano medio en el Conservatorio por mandato de Eloy Alfaro; fue director de este instituto, aunque lamentablemente perdió los dedos de la mano izquierda (este hecho apareció incluso en notas periodísticas). Compuso 150 piezas musicales, entre las que sobresalen *Cumandá*, *Leyenda incásica* y *Patria*.

14 Como recordatorio de la importancia de *Elán*, dirigida por Ignacio Lasso, debemos mencionar que se trata de una segunda época (en 1932, la publicación tenía el nombre de *Lampadario*). Consideramos la revista como vanguardista por múltiples razones, una de ellas, la aparición del texto “Esquema de la poesía de vanguardia”, de Jorge Carrera Andrade, colaborador también de *Hélice*, quien enmarca el posicionamiento de la cultura ecuatoriana en esa década y retrata a la generación de los treinta.

“Pirotecnia” y, dos páginas más adelante, podemos observar un dibujo de formas completamente redondeadas, de Camilo Egas. Con esto no pretendemos abarcar o equiparar documentos pictóricos cuyo lenguaje plástico dista uno del otro, pero resulta sorprendente cómo se produjo un vínculo entre ellos, en principio por la cercanía de la mujer desnuda con el pecho libre de Modigliani y la indígena que danza y esconde el cuerpo con un brazo de Egas. Ante la práctica semiótica material, los cuerpos femeninos, más que figuras ‘indias’, se muestran con la misma autoridad que ostenta el desnudo occidental. Egas y Modigliani comparten el rigor artístico en la exhibición de productos visuales y se legitiman mediante un texto enaltecedor.

En el mismo número aparece una ilustración que confirma dos de las ideas que aquí postulamos: 1) las obras de arte que se muestran son expuestas para darles reconocimiento en un campo cultural que las ignora, y 2) la revista como museo exhibe trabajos poco comunes para una publicación de este tipo, rompiendo su constitución normal, como en el caso del escultor ruso Ossip Zadkine. Además de un texto más extenso (dos hojas completas), una parte de la primera imagen que aparece corresponde a su escultura *La sagrada familia*. A pesar de que no se ven muy claramente sus rasgos, se integra a la perfección con el texto. El artículo plantea que Zadkine usa las figuras geométricas para darle sentido a las emociones, tal como lo hicieran el arte primitivo o la réplica del arte griego, pero en el sentido de lo ‘natural’. La observación más audaz, más cercana al discurso del arte pirotécnico del grupo, es la hecha por Raynal:

El ritmo de Zadkine se subordina por sí mismo a la materia que emplea, su emoción vibra al unísono de la del bloque de mármol o la del árbol elegido: comparte los accidentes y conforme a un realismo superior concuerda sus defectos y cualidades en un todo armonioso (24-27).

En realidad, estas frases podrían describir a cualquiera de los artistas que fueron publicados. Cabe mencionar que la insólita redondez y la elección de elementos explosivos y rebeldes son coherentes de manera sorprendente con las formas básicas y redondas de la portada de este y el tercer número, en contraste con la del primero, que tiene figuras muy cuadradas.

Al margen de los discursos expuestos en el artículo, sobresalen las similitudes del rostro de *La sagrada familia* con las obras escultóricas indígenas americanas. Sus ojos vacíos y expresión no dejan de lado en ningún momento la articulación de un discurso visual y una cultura gráfica emparentada, a pesar de lo disímiles que resultan las propuestas.

Además de la inclusión de formas y figuras en la revista, el discurso ideológico, visual, musical y verbal se complementa con las premisas del proyecto colectivo de sus integrantes: la integración de lo indígena al campo cultural de Occidente, de los artistas ecuatorianos al plano de las grandes obras universales, y la difusión de una serie de composiciones gráficas con las que se pretende enunciar un fuerte discurso de ruptura social y crítica política.

LAS CARICATURAS Y EL CONTEXTO SOCIOPOLÍTICO

En el museo de las representaciones visuales, *Hélice* tiene un lugar privilegiado en el conjunto de las revistas culturales, sobre todo porque cuenta con numerosos caricaturistas en sus filas que llenan los cinco números. En cuanto a la práctica semiótica de este tipo de expresiones encontramos no solo la parte que define imágenes como caricaturas políticas, sino además la voz de quienes apelan a una crítica social y dejan claro que el tono de la publicación es altamente satírico.

Naturalmente, la caricatura se asocia al entramado del ámbito político y el contexto, sin embargo, nace como una fuente de burla, de

trabajo artístico dedicado a la exageración de los defectos de sus personajes. Lo realmente destacable es la cantidad de caricaturas y estilos que aparecen en el proyecto; su presencia es fundamental para concebir la totalidad de los aspectos visuales y las formas discursivas que plantea.

Solo los artistas plásticos europeos y Egas ocupan espacio para dibujos, pinturas y grabados (es el caso de Sergio Guarderas, quien publica por lo menos dos). El resto, integrantes del grupo de pintores que exponen en la inauguración de la galería Egas, únicamente aportan caricaturas.

Hélice nunca expresa explícitamente un disgusto social, excepto en cuestión de los costumbres morales o sexuales; no hay un texto político al respecto, es en su carácter de revista cultural que deja entrever, mediante la caricatura, una serie de críticas sobre los acontecimientos sociales del momento. La construcción de ese espacio refleja la postulación de una ideología por parte de los miembros de la revista.¹⁵ Desde nuestro punto de vista, *Hélice* se distingue justo por la premisa lanzada por Delgado y Rogers (2019): a partir de sus prácticas materiales y edición nos ofrece una forma distinta de lectura, de escritura, de expresión artística, dibujo y, lo más importante, de concebir intencionalidades.

Sobre las prácticas semióticas materiales, debemos entender que este tipo de ámbitos significativos no necesariamente está presente en la totalidad del trabajo plástico de los autores, pero

15 El trabajo de los caricaturistas generó algunas revistas muy parecidas a *Hélice*, mayoritariamente con la presencia de los mismos artistas. Bedoya menciona las “distintas publicaciones en donde figuraba un tipo de caricatura de corte moderno como parte integral de las mismas; revistas como: *Revista Andina* (1914), *Guayaquil Gráfico* (1916), *El Demócrata* (1916), *La Ilustración* (1918), *Caricatura* (1918), *Calenturas* (1919), *Pomona* (1922), *Caricaturas* (1922), *Philelia* (Cuenca, 1922), *Bagatelas* (1922), *Ecuatorial* (Ambato, 1924), *Caritas* y *Carotas* (1924), *Evolución* (1924), *Savia* (1925), *Hélice* (1926), *Nariz del Diablo* (1930), *Semana Gráfica* (1931), *Zumbambico* (1932), *Cocoricó* (1932) y *Los Andes* (1939), entre otras, son algunas en las que aparecen ilustraciones humorísticas en estos años” (2007: 49). Aunque muchas de estas publicaciones son difíciles de consultar, los argumentos expuestos por Bedoya para distinguir a las revistas por su perfil son claros.

sí en sus caricaturas de esa etapa. De la misma forma, la escritura de Palacio se modificó para encajar en el ámbito literario del momento, con lo que resulta innovadora y vanguardista (aunque no es esta la única razón, ciertamente). Los trabajos de Carlos Andrade, Kanela, Juan Pavel, Guillermo Latorre y Efraín Diez responden al mismo principio, aunque más tarde los escritores siguieron distintas trayectorias.

En cuanto al estilo y ejercicio de la caricatura en Ecuador, debemos remitirnos a los argumentos artísticos encumbrados por el maestro de este género en Guayaquil y Quito: José María Roura Oxandaberro. Catalán formado en París en 1906, se instaló en la capital ecuatoriana como profesor de la Escuela de Bellas Artes en 1915, y en el Taller de dibujo y pintura de la Escuela de Bellas Artes del Colegio Nacional Rocafuerte en 1926. En estos años formó a artistas como Galo Galecio, Enrique Terán, Guillermo Latorre, Efraín Diez y Demetrio Aguilera Malta. Entre las características más significativas de su obra, y que formaron escuela y presencia en *Hélice*, están:

La caricatura moderna, impulsada por Roura Oxandaberro, apuntaba a consolidar ciertos referentes formales relacionados al ejercicio del dibujo. La inmediatez en el trazo, la captación de la ‘individualidad’ de un personaje, la capacidad sintética y el hallazgo de las posibilidades de la línea para generar movimiento y densidad en la obra, le confirieron a los trazos humorísticos una nueva dinámica. El artista encontrará en estos ejes creativos la capacidad evocadora y la poética del uso de la línea en toda su intensidad, es decir, como un elemento trascendental o como un ‘fin en sí mismo’ en la resolución estética moderna de la caricatura (Bedoya, 2007: 45).

Ahora bien, nuestro análisis sobre la caricatura —distinto al de la trayectoria de la red intelectual de los caricaturistas, cuyo trazado resulta obvio— retoma sus cualidades como un producto

artístico que ha venido de menos a más y que ocupa un lugar especial en la cultura ecuatoriana, siendo pieza clave de nuestra exposición, solo equiparable con la historia de la caricatura mexicana o argentina.

En este artículo, nos enfocamos en las relaciones que establecen estas obras como productos semióticos significativos. El estilo de estas producciones, desde sus orígenes, abarca un proceso social o político, un personaje, un momento y su principal objetivo es la burla y el escarnio. Estas características se ponen de relieve cuando observamos el trabajo conjunto del grupo. En *Hélice*, es muy representativo el caso de la caricatura incluida en el número 5, en la que aparecen dos personajes, uno de los cuales es Mr. Kemerer, el protagonista del modelo que desde 1926 sacudió la economía ecuatoriana. Así, lo vemos junto al Dr. Nuñez con la frase “serán grandes amigos”, y como subtítulo “estampa futura”. El trazo hace clara alusión al desacuerdo con las políticas económicas que el grupo presentó en varios de sus textos y obras gráficas. Sin duda, la caricatura fungió como el disparador de una serie de críticas sobre distintos aspectos de la vida del país.

La inauguración de la galería Egas constituyó un evento único que nos permite comprender este momento y a la gente que integró la red intelectual de caricaturistas. A pesar de que el grupo no fue formado por Egas sino por Roura Oxandaberro, el hecho más significativo, además de la suma del maestro Egas, es, definitivamente, su vínculo con la formación del PSE y con la llegada de la vanguardia, que marcó la proyección de las caricaturas.

A diferencia de otras revistas, *Hélice*, al tener como objetivo modificar la noción de la cultura ecuatoriana al centro de la capital y renovar la idea del arte y el canon, promovió una serie de prácticas particulares. La posición de la página tiene un significado, no comparativo pero sí interpretable, entre el resto de sus objetos.

Si bien no podemos realizar del todo una comparación con otras publicaciones culturales,

es posible ubicar las caricaturas como prácticas, decisiones en un universo de significaciones. Socialmente, lo que se dice en estas obras conlleva la carga de los signos, de un significado que está allí, aunque no de forma explícita. El equipo de dibujantes de *Hélice* —Carlos Andrade, Efraín Diez, Guillermo Latorre— compartía no solo la amistad y la formación con Roura, sino una amplia experiencia en proyectos conjuntos: en 1918 formaron la revista *Caricatura*, significativa en la vida cultural de Quito. Si pensamos en este hecho, podemos entender por qué las pretensiones de *Hélice* eran tan ambiciosas y no simplemente deseos de una utopía.

Empezamos con la relación entre las caricaturas, su posición y su función en la revista. En el primer número tienen un papel destacado, a pesar de no ser una publicación especializada en la rama. Los personajes son representados practicando los deportes populares entre la aristocracia ecuatoriana: el tenis o, en el caso de *Quito Antiguo*, dibujada por Kanela, el billar. Esta imagen se vincula con una de Latorre, en el mismo número, donde se hace mención al Dr. Cueva García, miembro de la Cámara de Diputados desde 1922 y que en 1926 aspiró a la presidencia de la república. En la obra se ve a Cueva García, vestido con un atuendo muy similar al del aristócrata de la primera imagen, cazando en la ciudad, además de a Gómez Jaramillo, exministro de Hacienda cuyo cuello parece el de un animal (quizá un caballo o una serpiente), con frac. El título de la caricatura, *Hombres del foro*, resulta significativa. De la misma forma, *Fortunas y afortunados* alude a personajes políticos que presuntamente se enriquecieron de manera ilícita.

Los trabajos de Carlos Andrade y Latorre tienen una sugerente cercanía entre ellos, aunque el primero no señala a un personaje en particular. Si seguimos la línea de estos dibujos, encontramos algunos aspectos más para su análisis. Por ejemplo, la burla que se hace a la supuesta velada del 22 de abril de 1926, llevada a cabo por una serie de aristócratas cuya acción intelectual

se dio en el marco de lo religioso o de esa sociedad retardada contra la que *Hélice* peleaba.

En el recuadro alusivo a dicha velada, al final de la lista, se ponen algunos créditos, entre los que destacan los concernientes a Luis F. Veloz, Cristóbal de Gangotena y Jijón y Nicolás Delgado E. El primero, poeta, fue miembro fundador de la *Revista de la Sociedad Jurídico-Literaria*, Cristóbal de Gangotena era historiador y estudiante de Letras en la Sorbona de París, y Nicolás Delgado E. fue un reconocido pintor de la época. Los tres aparecen en una caricatura de Latorre, que hace mofa de ellos, primero burlándose del evento, y luego, con un humor más ácido de lo normal, dibujándolos vestidos de maneras despectivas. *Las tres grandes iniciadoras* es el título de la imagen, con lo que también se busca ridiculizar su sexualidad.

El 'maestro reconstructor' es Cristóbal de Gangotena; el 'director mímico plástico', Luis F. Veloz; y el coreógrafo musical, Nicolás Delgado E. Vestido como bailarina y con vello en las piernas está Luis F. Veloz; con un leotardo ajustado que deja ver el ombligo y un relicario al cuello encontramos al director mímico, quien tiene dos títeres en las manos (uno de ellos con la inscripción ACLE); finalmente, el maestro reconstructor luce como un albañil. El caricaturista, haciendo uso de elementos con una carga semántica negativa, ridiculiza a aquellos que seguramente se hacían llamar la voz de la cultura ecuatoriana. En la citada imagen, los signos rayan en la crítica más severa. Como ya vimos en la respuesta del grupo a la llegada de Marinetti en el número 5 de *Hélice*, los Amigos de Montalvo y el grupo de la Sociedad Jurídico-Literaria representan a una colectividad pretenciosa y a una cultura dominada por costumbres rancias y anquilosadas.

Más allá de revelar un significado, el verdadero objeto de la caricatura es la conformación de un dispositivo que lo ofrezca. Es una costumbre editorial de las revistas culturales, puesta en práctica en *Hélice*, dividir textos largos para

darles continuidad más adelante. Esta forma de la lectura amplía el formato de las colaboraciones a varias páginas, como en el caso de este ejemplo. La revista pone a disposición del lector en tres etapas lo que ha pasado en una reunión que no se llevó a cabo: la caricatura de Kanela, el programa y la imagen de Latorre.

En síntesis, los mecanismos de las prácticas materiales y las apropiaciones de formas de visualidad reflejadas en objetos semióticos nos ofrecen una lectura diferente, amplia y novedosa para el estudio de las publicaciones periódicas culturales. *Hélice* permite una descripción de estos mecanismos a partir de sus formas de exhibir la cultura como un museo, mostrar distintos objetos artísticos y literarios, relacionar el proyecto grupal y poner en balance los acercamientos de la doxa: el discurso literario y el visual.

Hélice constituye un documento colectivo con particularidades en cuanto a su conformación material, contextualización editorial e inclinaciones particulares para mostrar la cultura universal de su tiempo. Lo anterior es fundamental para entender el cambio de paradigma cultural que vivió Ecuador en la tercera década del siglo XX y su giro rumbo al indigenismo y la protesta social, que serán dominantes en la región.

Es de nuestro mayor interés darle continuidad a esta investigación, aunque el formato del presente artículo no nos permite ampliar el análisis. Esperamos que, en pos de las posibilidades de interpretación en cuanto a las formas de escribir y leer, hayamos echado un poco de luz sobre las prácticas materiales expuestas, superando el encasillamiento que de la revista han hecho numerosos estudios.

REFERENCIAS

- Banco Central del Ecuador (1993), *Hélice*, edición facsimilar, Quito, Banco Central del Ecuador.
- Bedoya, María Elena (2007), "Entre salones, agrupaciones y prensa: el desarrollo del humor gráfico en el Ecuador entre 1915-1940", en Xavier Bonilla, Bonil (ed.), *Historia del humor gráfico en Ecuador*, Alcalá, Universidad de Alcalá/

Milenio, pp. 45-61.

- Beigel, Fernanda (2003), "Las revistas culturales como documentos de la historia latinoamericana", *Utopía y Praxis Latinoamericana*, año 8, núm. 20, pp. 105-115.
- Delgado, Verónica (2014), "Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas", en Verónica Delgado, Alejandra Mailhe y Geraldine Rogers (coords.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (XIX-XX)*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata.
- Delgado, Verónica y Geraldine Rogers (coords.) (2019), *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*, La Plata, Universidad Nacional de la Plata.
- Fernández, María del Carmen (1991), *El realismo abierto de Pablo Palacio en la encrucijada de los 30*, Quito, Libro Mundi.
- González Molina, Óscar Javier (2015), "Tradición y vanguardia en la revista *Hélice* (1926): perspectivas de un diálogo interoceánico", *Revista de Estudios Hispánicos*, año II, núm. 1, pp. 149-168.
- Hadatty Mora, Yanna (2005), "De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938)", *Latinoamérica*, núm. 41, pp. 43-64.
- Pita, Alexandra y María Grillo (2013), "Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica", *Temas de Nuestra América*, núm. 54, pp. 177-194.
- Robles, Humberto E. (2006), *La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción, trayectoria y documentos 1918-1934*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar.
- Sánchez Aguilera, Osmar (ed.) (2017), *Manifiestos... de manifiesto: provocación, memoria y arte en el género-síntoma de las vanguardias literarias hispanoamericanas, 1896-1938*, Madrid/México, Iberoamericana-Vervuert/Bonilla Artigas Editores.
- Szir, Sandra (2017), "Impresos que interpelan la mirada. Acerca de la cultura gráfica", *Inmediaciones de la Comunicación*, vol. 12, núm. 2, pp. 21-27.

FRANCISCO ERASMO LÓPEZ ORTEGA. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Maestro en Estudios Latinoamericanos por la UNAM. Profesor en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Nezahualcóyotl. Ha publicado dos libros de texto para bachillerato, con Fernández Editores, en torno a las asignaturas de Literatura I y II. Poeta y narrador.



Objeto en movimiento tocando el agua, de la serie *Mar incendiado* (2021). Óleo sobre lino: Xilberto Loera-Núñez.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.