

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Historia

Maestría de Investigación en Historia

Revista Hélice como objeto cultural (Quito, abril-septiembre 1926)

Nathaly Michelle Loza Villa

Tutora:

María Trinidad Pérez Arias

Quito, 2025



Cláusula de cesión de derechos de publicación

Yo, Nathaly Michelle Loza Villa, autora del trabajo intitulado “Revista *Hélice* como objeto cultural (Quito, abril-septiembre 1926)”, mediante el presente documento de constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en investigación en Historia en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

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

23 de octubre de 2025

Firma:

 Nathaly M. Loza Villa^{4.}

Resumen

La presente investigación tiene como objetivo determinar de qué maneras en la revista ecuatoriana *Hélice* que circuló entre abril y septiembre de 1926 se produjeron sentidos acerca del arte, la cultura y la sociedad. Bajo esa premisa, se incluyó el análisis de las condiciones materiales e inmateriales del impreso. Es decir, su disposición física y formas de circulación junto con el grupo humano involucrado en su creación y recepción. En un segundo momento, se abordaron los referentes y conceptos acerca del arte que aparecen en la revista, así como los discursos acerca de los sujetos sociales y diferentes temáticas que se incluyen en ella. Todo esto bajo la hipótesis de que estos sentidos del arte, la cultura y la sociedad concuerdan con las innovaciones propias de la época de modernización estatal que atravesó las lógicas estatales ecuatorianas a inicios del siglo XX y la irrupción de las vanguardias artísticas europeas que impulsaron a los artistas ecuatorianos a encaminarse hacia una renovación de las artes. Bajo esa premisa, se utilizaron los conceptos: representación, campo de producción cultural y campo revisteril que fueron útiles para reconstruir los sentidos compartidos con relación al contexto en donde se producen y difunden los sentidos de la revista.

Hélice fue un impreso de corta duración que presentó variaciones propias de su etapa inicial y experimental que es frecuente en las revistas de la época. Su *Manifiesto* conjuga las ambiciones de un grupo de intelectuales por la renovación del arte y la creación de una identidad nacional a través de la representación de lo indígena con presupuestos de las vanguardias europeas. Las lecturas acerca de la sociedad que aparecen en el impreso se concatenan con los discursos de modernización estatal que se revitalizaron tras la Revolución Juliana. Así, las identidades de mujeres, homosexuales, indígenas y afrodescendientes se representaron en los debates sobre la legitimidad de sus derechos adquiridos. La revista abarcó temas artísticos y sociales en proporciones similares, ubicaron a grupos hegemónicos y subalternos, y a ciertas expresiones artísticas por encima de otras, de esa manera, a través del análisis de *Hélice*, desde la historia cultural, se logró dar cuenta del entorno social y artístico del Ecuador durante la década de 1920.

Palabras clave: Modernismo, vanguardia, arte, revistas latinoamericanas

Agradecimientos

A mis padres porque sin importar el momento de mi vida me han acogido en mi hogar con paciencia y amor.

A mi mamita preciosa, Marlene porque me dio mi primera experiencia educativa positiva. Por ella amo aprender, es y siempre será quien me enseñó que la academia se hace desde el amor.

A mi papá, Edison porque me enseñó que mi inteligencia es valiosa. De él heredé el amor a las matemáticas y el carácter.

A Paulina por su paciencia, pronto lo lograremos.

A Anita por mostrarme la realidad de maternar.

A Daniel por ser el hermano que sostiene mi corazón en momentos difíciles, me encanta saber que siempre estás conmigo.

A Camila y Helena, las pequeñas que confrontan mis ideas son la esperanza de cambiar el mundo para mejor.

A mis abuelitos Haydee y José por mostrarme la belleza de las historias y la literatura.

A mis tíos Fernando, Byron, Santiago y Narciza por sostener a mi familia en momentos difíciles.

A Dayli y Martín porque a través de su fuerza me enseñan el valor de ser diferente cada día.

A Mikel Villaverde por permitirme cometer tantas imprudencias a tu lado.

Tabla de contenidos

Tablas.....	11
Figuras	13
Introducción.....	15
Capítulo primero Dimensión material y composición humana	19
1. Formato: páginas, diseño, etapas y periodicidad	23
2. La publicidad: financiamiento y delineación de un público moderno.....	33
3. Los intelectuales	39
4. El público lector: ventana del Ecuador al mundo	48
Capítulo segundo Análisis de contenido	55
1. Referentes artísticos.....	55
2. ¿Por qué <i>'Hélice'</i> ? Intenciones editoriales y concepción del arte	66
3. Lectura social en la revista.....	74
3.1 Indígenas, afrodescendientes, ecuatorianos y norteamericanos.....	74
3.2 Construcciones de género	88
Conclusiones.....	105
Bibliografía.....	109

Tablas

Tabla 1 Fechas de estimadas y de publicación de <i>Hélice</i>	28
Tabla 2 Comparación de <i>Hélice</i> con otros impresos de la época	29
Tabla 3 Publicidades estandarizadas de <i>Hélice</i>	35
Tabla 4 Publicidades de <i>Hélice</i> de precio indeterminado.....	36
Tabla 5 Ubicación de los negocios que publicitan en <i>Hélice</i>	39
Tabla 6 Edad de los autores de <i>Hélice</i>	43
Tabla 7 Procedencia de los autores de <i>Hélice</i>	46
Tabla 8 Tipo de arte referido en <i>Hélice</i>	55
Tabla 9 Procedencia de los artistas referidos en <i>Hélice</i>	59
Tabla 10 Procedencia de las obras de arte referenciadas en <i>Hélice</i>	60
Tabla 11 Origen temporal de las obras referenciadas en <i>Hélice</i>	64

Figuras

Figura 1. Portada Hélice N° 1, abril 1926	24
Figura 2. Portada Hélice N° 5, septiembre 1926	25
Figura 3. Formatos de los títulos en Hélice, 1926	26
Figura 4. Formatos de los párrafos de Hélice, 1926.....	27
Figura 5. Colores, imágenes y fotografías de Hélice, 1926.....	27
Figura 6. Camilo Egas: Raza India, 1925.....	80
Figura 7. Camilo Egas: Danza India, 1925.....	82
Figura 8. Camilo Egas: Desnudo (Zámbiza), 1924	84

Introducción

Corrían los últimos años del siglo XIX, desde 1895 el proyecto de modernización de Eloy Alfaro tomó forma y cambió a la sociedad ecuatoriana. Como parte de este proyecto, a partir de 1904 en la Escuela de Bellas Artes (EBA) se instruyeron a una serie de artistas que, más tarde, accedieron a becas y continuaron sus estudios en el extranjero.¹ Aparte de la modernización estatal, se vivieron las innovaciones de la vanguardia que marca su inicio alrededor de 1926 y se extiende hasta 1935.² En 1916, un joven artista llamado Camilo Egas, quien había regresado de sus estudios en el extranjero, ganó el concurso del Salón Anual de Bellas Artes con su obra *Las floristas*.³ Para la década de 1920, en medio de un gobierno que coartaba la libertad de expresión, surgieron una serie de publicaciones revisteriles que desafiaban el *statu quo* al cuestionar el arte, la política, la cultura y la sociedad de la época.⁴ Una de esas revistas fue *Hélice* que el 26 de abril de 1926 lanzó su primer número y propuso, en su *Manifiesto*, renovar el arte ecuatoriano. La revista fue dirigida por Camilo Egas y el secretario fue Raúl Andrade.⁵ Sus contenidos abarcaron de forma general: arte, cultura, sociedad, política y publicidad.

Esta tesis tiene como objetivo reconocer los sentidos de arte, cultura y sociedad que se producen y reproducen a través de los discursos, representaciones y prácticas en la revista *Hélice* y que la hacen funcionar como producto y productor de la cultura en su contexto. Bajo la hipótesis de que en ella se construyeron sentidos del arte, la cultura y la sociedad que responden a las innovaciones propias de la época de modernización estatal que atravesó las lógicas estatales a inicios del siglo XX.

El tema es relevante porque permite comprender la construcción y nociones del arte que se reflejan en las revistas culturales de la época y el pensamiento de los intelectuales de la cultura acerca de su propia sociedad y de los grupos -centrales y subalternos- que la componen. En ese sentido, la investigación constituye una ventana

¹ Trinidad Pérez, “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”, en *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, coord. Valeria Coronel y Mercedes Prieto (Quito: Flacso, Ecuador / Ministerio de Cultura, 2010), 25-37.

² Marina von der Pahlen, “Cinco vueltas de *Hélice*”, *Revista [sic]* n.º 31 (2023): 79, url: <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/400/458>.

³ Michelle Greet, *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960* (Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2009), 27.

⁴ *Ibid.*, 54-5.

⁵ Marina von der Pahlen señala a Gonzalo Escudero como secretario, pero en todos los números de la revista, Andrade figura como secretario.

para observar las prácticas vinculadas con lo revisteril, las formas de representación, la materialidad de la revista y las condiciones de posibilidad que permitieron su surgimiento. Bajo este principio, se utilizó el concepto de representación de Roger Chartier que alude a hacer presente aquello que está ausente.⁶ De la misma manera, se hizo uso del concepto de campo de producción cultural de Pierre Bourdieu que se define como el mundo social -absolutamente, concreto- que se expresa en el arte y la ciencia y en el que se producen relaciones de poder que suponen una lucha entre transformar o conservar dichas relaciones de fuerza.⁷ También se acudió al concepto de campo revisteril que Horacio Tarcus define como un subcampo que se forma al interior del campo intelectual en el que las revistas deben ser entendidas en el entramado de las fuerzas y de poder que las constituyen y rodean.⁸ A la vez, para el análisis social se utilizaron las categorías raza y género.

Hélice se ha abordado antes como parte de análisis sobre la producción revisteril latinoamericana y su contenido se ha estudiado desde la literatura. Entre estos estudios está el de María del Carmen Fernández quien la retoma por ser el espacio en donde aparecen por primera vez cinco cuentos de Pablo Palacio que después serían publicados como parte de *Un hombre muerto a puntapiés*.⁹ De la misma manera, Humberto Robles la referencia como un espacio en el que se incluyeron textos de literatura vanguardista.¹⁰

Hay investigaciones que la enfocan como un producto de la vanguardia en Ecuador, tal es el caso de *Cinco vueltas de Hélice* de Marina von der Pahlen en donde se abordan los contenidos de la revista y a algunos de sus autores desde la perspectiva de la vanguardia.¹¹ Un estudio similar, quizá el de mayor profundidad es el de Francisco López-Ortega, en el que analiza la revista con base a la semiótica y la asemeja a un museo en el que se muestra de forma material los gráficos y textos de la vanguardia.¹²

⁶ Roger Chartier, “Debates e interpretaciones”, en *El mundo como representación* (Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1992), 55-7, <https://n9.cl/ncasz9>.

⁷ Pierre Bourdieu, *Cosas dichas* (Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2000), 144-6.

⁸ Horacio Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles* (Temperley: Tren en movimiento, 2020), 21.

⁹ María del Carmen Fernández, “La vanguardia literaria y Pablo Palacio en *Hélice*, *Llamarada* y *Savia*”, en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela* (Frankfurt: Iberoamericana / Verveut, 2008), 249-64.

¹⁰ Humberto Robles, “La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918-1934)”, en *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela* (Frankfurt: Iberoamericana / Verveut, 2008), 242.

¹¹ Von der Pahlen, “Cinco vueltas”, 78-87.

¹² Francisco López-Ortega, “Cultura visual y textos de vanguardia en *Hélice*”, *La Colmena* n.º 110 (2021): 21-40, url: <http://bit.ly/4mGdKNQ>.

Así, también hay estudios que abordan a *Hélice* de forma breve, como parte de la vida de Egas. Tal es el caso de la tesis de maestría de Trinidad Pérez quien la menciona como una de las acciones clave que realizó el artista entre 1925 y 1927 y como la primera revista en Ecuador que se dedicó únicamente al arte.¹³ De la misma manera, Fabián Paocarina hace una revisión del primer número de la revista, su *Manifiesto* y principales integrantes en el marco de su tesis doctoral que analiza a Egas como concitador de las vanguardias y precursor del indigenismo.¹⁴ Michelle Greet, por su parte, visita la revista como una publicación que surge en Quito como un síntoma de la modernización que causó que los intelectuales de la época construyan una identidad que se enlazaba con el pasado precolombino. De esa manera, fueron orillados a repensar a la población indígena de su contexto y así se dio paso al nacimiento del indigenismo.¹⁵

A pesar de los estudios existentes, aún quedan asuntos pendientes por analizar. Hace falta un análisis que revise de forma global y profunda esta publicación en específico, pues existen elementos que no han sido estudiados en ella. La importancia de visitar *Hélice*, en clave histórica, reside en que contiene una riqueza importante de datos que dan cuenta del pensamiento de la época, de la modernización, el arte y la cultura.

La investigación se estructura a partir de dos capítulos que se basan en la metodología propuesta por Alexandra Pita y Carmen Grillo. Según estas autoras, las revistas como objetos culturales se pueden analizar en tres dimensiones: material, inmaterial y material-inmaterial. La dimensión material hace referencia a el lugar de edición, formato, número de páginas, aspectos de diseño, impresión, encuadernación, números lanzados, etapas del impreso, periodicidad, precio, espacio de difusión y número de ejemplares lanzados. Lo inmaterial, por otra parte, refiere al grupo humano inserto en la publicación -entiéndase- director, comité editorial y administrador, impresores, colaboradores, corresponsales, lectores, distribuidores y referentes. Mientras que, lo material-inmaterial alude a los contenidos título, subtítulo, manifiestos, programas, notas editoriales, secciones, índice, temas que aborda y publicidades.¹⁶

¹³ Trinidad Pérez, “The indian in te 1920s painting of the ecuadorian painter Camilo Egas” (tesis de maestría, University of Texas at Austin, 1987), 95-100.

¹⁴ Fabián Paocarina, “Camilo Egas, el precursor del indigenismo y concitador de las vanguardias en Ecuador” (tesis doctoral, Universitat de Girona, 2021), 109-30, <https://www.tdx.cat/handle/10803/672911#page=1>.

¹⁵ Greet, *Beyond National Identity*, 49-84.

¹⁶ Alexandra Pita González y María del Carmen Grillo, “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”, *RELMECS* 5, n.º1 (2015): 6, url: <https://rii.austral.edu.ar/handle/123456789/145>; Pita y Grillo, “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, *Temas de Nuestra América* 29, n.º 52 (2013): 179, url: <https://n9.cl/uahn9>.

De esa manera, con la metodología adaptada a *Hélice*, en el primer capítulo se abordaron las dimensiones materiales y las inmateriales. Se acudió a Quito como el espacio de enunciación y circulación de la revista, su formato, periodicidad, la publicidad como mecanismo de financiamiento y números lanzados. A la vez, se revisó su composición humana y su público. En el capítulo segundo, en cambio, se transitaron los contenidos de la revista. En primer lugar, las intenciones editoriales del impreso, los referentes artísticos. Luego se visitaron los aportes acerca del arte que realizaron sus autores y los discursos de representación acerca de los diferentes grupos humanos que aparecen en *Hélice*.

Capítulo primero

Dimensión material y composición humana

En este segmento inicial se abordará la revista *Hélice* en sus dimensiones material e inmaterial. De esa manera, de acuerdo con Grillo y Pita, la dimensión material referencia a el lugar de edición, formato, número de páginas, aspectos de diseño, impresión, encuadernación, números lanzados, etapas del impreso, periodicidad, precio, espacio de difusión y número de ejemplares lanzados. La dimensión inmaterial, en cambio, aborda la composición humana de la revista.¹⁷

La revista *Hélice* se publicó por vez primera el 26 de abril de 1926, en Quito, y fue planteada como una revista quincenal cuyo principal tema era el arte, pero que no se redujo solo a este tópico. Fue dirigida por Camilo Egas y lo acompañó, en calidad de secretario, Raúl Andrade. Se publicaron en total cinco números.

Quito como sede de la revista, condiciona las prácticas de creación, publicación y consumo de la revista. Así, el acceso a la lectura en varias regiones de Latinoamérica a inicios del siglo XX se dio a través de la distribución de libros baratos.¹⁸

Para empezar, es necesario, reseñar la ciudad, puesto que, las revistas de los siglos XIX y XX no se pueden comprender por fuera de la ciudad en la que se originaron.¹⁹ Quito, en la década 1920, “fue percibido como un escenario de realización del progreso y la modernización por los quiteños y los forasteros [...] los sectores populares y medios provincianos [la concibieron como] el lugar por excelencia del progreso, la comodidad y la belleza”.²⁰ El ferrocarril permitió que se transporten los materiales para que se ejecuten obras públicas y privadas, por ello, para 1914 ya se contó con los servicios básicos que la pusieron a nivel de las otras capitales latinoamericanas. En 1922 ya existía alcantarillado, pavimentación y alumbrado público.²¹ De esa forma, el utillaje material de la ciudad y

¹⁷ Pita y Grillo, “Una propuesta de análisis”, 6; Pita y Grillo, “Revistas culturales”, 179.

¹⁸ Graciela Salto, “Colecciones de obras selectas y relaciones editoriales en los inicios del siglo XX”, en *Historia comparada de las Américas. Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coord. Liliana Weinberg (Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 5, https://www.ipgh.org/mx/wp-content/uploads/2022/09/Tomo-VII_Historia-Comparada_REDES-INTELECTUALES.pdf.

¹⁹ Tarcus, *Las revistas culturales latinoamericanas*, 13.

²⁰ Manuel Espinosa Apolo, “La transfiguración urbana”, en *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera mitad del siglo XX* (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2003), 21-2. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/224>.

²¹ Luis Telmo Paz y Miño, *Apuntes para una geografía urbana de Quito* (México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Plan Piloto Ecuador, 1960) en Valencia, *El círculo modernista*, 45.

equipamiento urbano permitieron que la vida de sus habitantes fuera más cómoda y se formaran nuevos consumos como síntomas de esta ciudad moderna. Entre las innovaciones estuvieron: la luz eléctrica, la red telefónica, el tranvía eléctrico, el ferrocarril y la proliferación de revistas y periódicos.²²

Según Ernesto Capello, la modernización chocó con la tradición de la ciudad, por lo que, desde Guayaquil, que, en ese momento era una urbe más conectada al escenario mundial por encontrarse en un puerto; Quito era un ejemplo de atraso.²³ En sí, este espacio urbano se encontraba habitado por la contradicción, puesto que, mucha de su población no era nativa de la ciudad, sino que provenía de migraciones campesinas e indígenas de otras partes de país, especialmente, la Sierra central.²⁴

En Quito, como en otras ciudades latinoamericanas, no se contaba con profesionales del periodismo que intervinieran en los impresos existentes y esto tuvo repercusiones en cómo se configuraron las prácticas revisteriles. En ese sentido, se crearon espacios de interacción entre intelectuales como los cafés, las conferencias, los círculos de ciencia y de literatura en los que las prácticas del mundo letrado adquirieron vida.²⁵

Los lectores, al ser quienes consumen las revistas y libros de la época también adquieren un papel importante. Roger Chartier refiere a Francia como un espacio insigne para relatar la historia de la lectura entre los siglos XVI y XIX. El autor nos señala que existían espacio de lectura gratuita, es decir, bibliotecas de tipo municipal, escolar y popular. Además, da cuenta de que se producían lecturas en voz alta para quienes no estaban alfabetizados. De esa forma, la lectura, como actividad compartida, constituye un espacio de sociabilidad.²⁶ En el caso latinoamericano, el acceso a la lectura en varias regiones, a inicios del siglo XX, se dio a través de la distribución de libros baratos.²⁷ En

²² Espinosa, *Mestizaje, cholificación*, 17.

²³ Ernesto Capello, "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano", *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 20 (2004): 55-9, url: <https://n9.cl/wm24q>.

²⁴ Milton Luna, "Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX", en *Antología de la historia* (Quito: Flacso, Ecuador, 2000), 167-82.

²⁵ Aimer Granados, "Las Redes intelectuales latinoamericanas en perspectiva historiográfica una mirada desde México", *Historia y Espacio* 13, n.º 49 (2017): 72, url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6526360>.

²⁶ Roger Chartier, "Del texto al libro autores, editores, lectores", en *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (Madrid: Alianza Editorial, 1993), 34, <https://archive.org/details/chartier-roger.-libros-lecturas-y-lectores-en-la-edad-moderna-1993>

²⁷ Graciela Salto, "Colecciones de obras selectas y relaciones editoriales en los inicios del siglo XX", en *Historia comparada de las Américas. Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coord. Liliana Weinberg (Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021), 5, https://www.ipgh.org/mx/wp-content/uploads/2022/09/Tomo-VII_Historia-Comparada_REDES-INTELECTUALES.pdf.

cuanto a Quito, estos libros circulaban a través de las librerías y eran discutidos en las tertulias.²⁸ Los lectores quiteños provenían de las clases medias y élites que formaron parte de los proyectos educativos que llevó a cabo el Estado liberal. Los mestizos empobrecidos y la población racializada solo fueron incluidos en la educación pública a partir de 1920 como producto de la presión de varios sectores de la sociedad, como profesores normalistas, funcionarios públicos de clase media liberales, radicales, socialistas y comunistas.²⁹

Es en este ambiente cultural en el que *Hélice* nace. La revista se ubica en dos lugares diferentes. Inicialmente tuvo como dirección provisional la carrera Espinosa y avenida Colombia N° 180.³⁰ La dirección permanente fue la avenida 18 de septiembre 280 en la Plaza de la Alameda. La redacción también funcionó como un *Atelier* en el que los autores promocionaron sus servicios.³¹ Tal y como era frecuente en la época,³² *Hélice* contó con un *Manifiesto*³³ en el que varios de los autores firmaron para expresar sus

²⁸ Germán Rodas Cháves, “La prensa política, gremial y alternativa (1895-1960)”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, ed. Carlos Landázuri, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022), 231.

²⁹ Milton Luna, “Introducción”, en *Educación y Ciencia en Ecuador 1930-1940: Entre la modernidad y la colonialidad*, ed. Milton Luna (Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2024), 19-20, <https://redclade.org/wp-content/uploads/2025/02/LUNA-MILTON-EDITOR-Educacion-y-ciencia-en-ecuador.pdf>.

³⁰ Hélice, “Notas de la redacción”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contraportada.

³¹ Hélice, “Atelier”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contratapa.

³² Tarcus, *Las revistas culturales*, 21.

³³ Manifiesto

Como ninguna otra ciudad civilizada, Quito vive al margen de las corrientes artísticas, que hoy apasionan a todos los centros culturales. Solo la tradición agita su bandera descolorida. El Arte, permanece estacionado. De tarde en tarde un grupo -el nuestro casi siempre- se desprezaba del marasmo y ofrece al público inteligente y «amateur», una manifestación de su entusiasmo, entusiasmo que la más de las veces, y a pesar de su enorme trascendencia cultural, doloroso es confesarlo, tienen en los diarios acogida menos importante que las reyertas tabernarias.

Nosotros, quizá esté mal el decirlo, hemos sido los únicos que alejándonos del gran festín urbano, hemos labrado con paciencia y fervor de benedictinos la joya de nuestra pureza y de nuestro idealismo.

Las últimas exposiciones artísticas de que ha disfrutado Quito, son la prueba más positiva de la eficacia de nuestra labor.

Hoy, queremos lanzar a los Cuatro Puntos Cardinales, un llamamiento fraternal a todos los camaradas que quieran alistarse bajo el estandarte de una Cruzada Nueva.

No vamos a usar la corbata roja, ni la bomba de dinamita del bolchevismo artístico. No! La Venus de Milo, sigue siendo para nosotros el símbolo eterno de la belleza mutilada. Sólo queremos, marchar por los senderos que nuestro espíritu inquieto descubra. Hasta aquí, nuestros ojos tuvieron exactitud de cámaras fotográficas.

La visión exterior, fue el complemento principal de la obra. El espíritu, fue secundario. Vemos con ojos ajenos. Hoy tratamos de ver a través de nuestra sinceridad, de nuestra sensibilidad y de nuestra personalidad.

ambiciones respecto de la revista.³⁴ Las revistas culturales, históricamente, han sido planteadas como proyectos que pueden expresarse de modo explícito o implícito. El mostrar el proyecto de la revista abiertamente nos remite al concepto de manifiesto, ya que este es el espacio en donde quienes participan en la revista comunican dicho proyecto. Las revistas suelen fundarse por grupos de intelectuales que, provistos de una visión nueva, crean estas publicaciones y esa visión se expresa en el Manifiesto y a lo largo de las páginas de la revista.³⁵

El proyecto modernizador supuso una serie de cambios en la configuración no solo de las ciudades, sino del tipo de negocios que existían en ellas. La imprenta no fue ajena a esa transformación, por eso, para la época que aparece *Hélice*, ya se había ampliado.³⁶ Lo que implicó la posibilidad de incluir elementos gráficos en sus páginas, tecnología que no se popularizó sino hasta final del siglo XIX.³⁷ La tecnología de impresión bajo la que funcionó *Hélice*, de acuerdo con el contexto en el que se publicó, debió ser básica, constituida por planchas armadas con tipos para el texto y clisés para las imágenes.³⁸ Tal y como era frecuente en la época,³⁹ *Hélice* contó con un *Manifiesto* en el que varios de los autores firmaron para expresar sus ambiciones respecto de la revista.⁴⁰ Las revistas culturales, históricamente, han sido planteadas como proyectos que pueden expresarse de modo explícito o implícito. El mostrar el proyecto de la revista abiertamente nos remite al concepto de manifiesto, ya que este es el espacio en donde quienes participan en la revista comunican dicho proyecto. Las revistas suelen fundarse por grupos de intelectuales que, provistos de una visión nueva, crean estas publicaciones y

En los primeros días del mes entrante, inauguraremos una galería permanente de Arte Moderno, a lo que seguirá una serie de exposiciones personales y en donde toda manifestación artística tendrá hogar, humilde y desmantelado como tienda de nómada, pero caluroso y familiar.

Venid a él

³⁴ Camilo Egas, et. al., “Manifiesto”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 7.

³⁵ Rubén López Rodríguez, “Las revistas culturales”, *Archipiélago revista cultural de Nuestra América* 29, n.º 114 (2022): 29-31, url: <https://n9.cl/3pljo5>.

³⁶ Gladys Valencia, “La revista literaria modernista (1900-1920). Proyecto Editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2021), 36, <https://n9.cl/q7p0q>.

³⁷ Isidro Marín, Diana Rivera y Patricio Barraqueta, “Desarrollo de la prensa en Ecuador. De la prensa ideológica a la empresa humorística”, *RAE-IC Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 3, n.º 5 (2016): 92, url: <https://www.revistaec.eu/index.php/raeic/article/view/124>.

³⁸ Enrique Ayala Mora, “La prensa en la historia del Ecuador. Una breve visión general”, (paper universitario, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), 22, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3016>.

³⁹ Tarcus, *Las revistas culturales*, 21.

⁴⁰ Camilo Egas, et. al., “Manifiesto”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 7.

esa visión se expresa en el Manifiesto y a lo largo de las páginas de la revista.⁴¹ A inicios del siglo XX, se utilizó la imprenta de Guttemberg, con el propósito de acelerar el proceso se utilizó el linotipo, para los gráficos se usaba clisés, las viñetas se compraban. Las ilustraciones se mandaban a hacer al extranjero, especialmente, en Estados Unidos, pero también había grabadores nacionales. Esta tecnología supuso que los diarios repitieran las ilustraciones en varias ediciones. La prensa funcionó como una empresa con personal permanente: directores, jefes de redacción, editores, administradores, receptores de anuncios, reporteros y prensistas. Los voceadores no eran dependientes directos. Su sustento económico provenía principalmente de anuncios.⁴² Otro rubro importante provenía de cartas, aclaraciones y debates, además, las suscripciones, aunque esto no representaba un gran porcentaje de ingresos.⁴³

1. Formato: páginas, diseño, etapas y periodicidad

Tras haber presentado a la revista y su lugar de origen, en el presente apartado abordaré el formato físico de la revista, las páginas, la numeración, el diseño en cuanto a la disposición del texto y de las imágenes. Esto porque, como lo señala Horacio Tarcus, las revistas no son solo un soporte para un texto y por eso no pueden ser estudiadas sin tomar en cuenta los modos en que se producen, se materializan, se venden y compran, circulan y se recepcionan.⁴⁴ De la misma manera, se abordarán la periodicidad, los diferentes números lanzados y las etapas del impreso serán descritas. Finalmente se verá la comparación con otros impresos y la influencia de Camilo Egas en la revista. El formato de los números de la revista será expuesto a partir de la observación de los cuatro primeros números originales que reposan en la Biblioteca Aurelio Espinoza Pólit y de la versión facsimilar del quinto número que se encuentra en la Biblioteca de la Casa de las Culturas Ecuatorianas.

Hélice tiene entre 22 y 26 páginas.⁴⁵ En todos los números las publicidades iniciales forman parte de la paginación, excepto en el quinto en donde la numeración

⁴¹ Rubén López Rodríguez, “Las revistas culturales”, *Archipiélago revista cultural de Nuestra América* 29, n.º 114 (2022): 29-31, url: <https://n9.cl/3pljo5>.

⁴² Enrique Ayala Mora, “Auge de la prensa escrita (1895-1925)”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, ed. Carlos Landázuri, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022), 39-40.

⁴³ *Ibíd.*, 42.

⁴⁴ Tarcus, *Las revistas culturales*, 73.

⁴⁵ López-Ortega nota que el número de páginas reduce progresivamente, conforme avanzan los números, lo que podría deberse a la disminución de contenidos o del entusiasmo de los autores de la revista. López-Ortega, “Cultura visual”, 28.

empieza en la página editorial de la revista. No todas las páginas tienen numeración. Acerca de esto, López-Ortega manifiesta que era una costumbre editorial omitir la numeración en algunas páginas, especialmente en aquellas que incluyen dibujos y caricaturas.⁴⁶ El sumario, los poemas, la narrativa, las caricaturas e ilustraciones, la publicidad y la crítica artística aparecen en todos los números. Las demás secciones no son constantes.⁴⁷ *Bóveda craneana*⁴⁸ y *Medioambiente* solo están en tres números, pero su estructura sugiere que podrían ser secciones permanentes.



Figura 1. Portada Hélice N° 1, abril 1926
Fuente Revista Hélice

Hélice tiene dimensiones de 29,7 x 21 centímetros y su formato es vertical, (ver figura 1) fue pensada en “tamaño diario” lo que permitió incorporar caricaturas de gran tamaño, fotografías de obras de arte, de los artistas y textos literarios completos.⁴⁹ Las portadas varían, pero los primeros tres números tienen el nombre en letras grandes con ángulos marcados y una ilustración. En el cuarto y quinto número, las portadas no incluyen ilustración, pero contienen número, sumario y precio. López-Ortega explica estos cambios como un alarde de la mejor técnica al emplear una imprenta que mezcla texto y grabado, así como a una posible disolución del interés en lo visual para

⁴⁶ López-Ortega, “Cultura visual”, 28.

⁴⁷ Curiosamente, la nota editorial y la nota de redacción con las que inicia la revista -después de la publicidad- están en todos los números, excepto el quinto; las partituras presentes en todos los números, menos en el cuarto; la agenda cultural no es abordada, únicamente, en el tercer número; y, las notas sociales no se realizan en el cuarto número. El tarifario solo está en el primer número y la única entrevista está en el quinto número.

⁴⁸ Von der Pahlen la menciona como una sección fija de la revista. Von der Pahlen, “Cinco vueltas”, 80.

⁴⁹ López-Ortega, “Cultura visual”, 27.

encaminarse hacia una publicación más textual (ver figura 2).⁵⁰ Las páginas son de gramajes y papel distintos. Las portadas son más gruesas que el resto, las páginas publicitarias son de papel periódico y mate, mientras que el resto son blancas o crema y acabado brillante.⁵¹

Está escrita a imprenta con serifas en mayúsculas y minúsculas. Los títulos están en mayúsculas y algunos subtítulos se destacan en negrita, con combinación de letras mayúsculas y minúsculas (ver figura 3).⁵² Las partituras, ilustraciones y caricaturas utilizan diversos tipos de fuentes. La escritura se hace en una o dos columnas, la mayoría de ellas son rectangulares, unas cuantas tienen bordes biselados, terminan en forma triangular (ver figura 4). Los poemas están escritos en cursiva. Las fotografías, a blanco y negro, están pegadas en las hojas, no impresas. Las ilustraciones y reproducciones de grabados están impresas sobre las hojas con tonalidades de color vino, negro, negro verdusco y negro rojizo (ver figura 5).⁵³



Figura 2. Portada *Hélice* N° 5, septiembre 1926
Fuente Revista Hélice

A través del análisis de la disposición física de la revista se puede observar que era una publicación para ser sostenida con ambas manos y su extensión indica que la lectura estaba planteada para ser comprensiva y no era corta, sino de mediana duración. Horacio Tarcus señala que las revistas están orientadas a una lectura extensiva,

⁵⁰ *Ibíd.*, 28.

⁵¹ El primer número es diferente al resto, su portada es café y todas sus páginas son habanas. En el segundo número se conserva la portada café, pero las páginas son blancas/crema.

⁵² Existen títulos que se escriben diferente, son letras mayúsculas sin serifas que se usan para el texto editorial de la revista en los números del 1 al 4, en el quinto esta sección tiene la misma tipografía que el resto de los títulos. Y, esta tipografía se utiliza para algunos títulos dentro de cada uno de los números al azar. En el primer número es el *Manifiesto*, en el segundo *Alguien gime en la noche y Tierra*, en el tercero son *Tempestad y Exilio*, en el cuarto es *Zaguán Colonial* y en el quinto son *Tú y Chozas de medio día*. La mayoría de estos títulos corresponden a poesía, excepto por *Zaguán Colonial* y el *Manifiesto*.

⁵³ La variación de tonalidades puede deberse al desgaste por el paso del tiempo.

discontinua y fragmentaria, ya que contienen temas variados y se publican de forma periódica.⁵⁴ Esta forma de lectura se produjo en *Hélice*, además de por los motivos señalados por Tarcus, porque muchos de sus textos se escriben de forma discontinua. Es decir, inician en una página, pero son interrumpidos por otros textos para culminar en páginas posteriores. Araceli Soní indica que la poesía de vanguardia tiene como una de sus características el sentido de pérdida de continuidad.⁵⁵ Característica que pudo haberse repetido en la forma en que se construían los textos en *Hélice*.

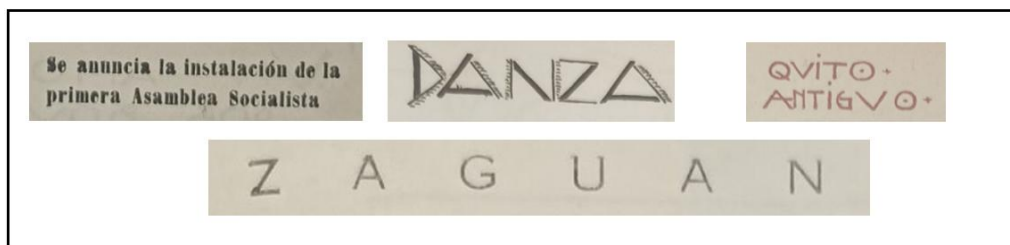


Figura 3. Formatos de los títulos en *Hélice*, 1926

Fuente: Revista Hélice

En cuanto al trabajo de impresión es notable que las ilustraciones son reproducciones de grabados que se plasmaron directamente sobre las hojas de la revista, a diferencia de lo que se notó en las fotografías. Esto porque revela tecnologías diferentes para incorporar ilustraciones y fotografías en las páginas. La tipografía similar en los textos revela el uso de planchas de impresión. Las portadas cambiaron para estandarizarse con el nombre de la revista como elemento central más allá de la ilustración.

En cuanto al número de páginas, Tarcus menciona que se relaciona con la periodicidad de la revista. Algunas publicaciones, al ser extensas, terminaron comercializándose de manera bimensual o semestral y adquirieron un formato más afín a un libro. De la misma manera, las que tienen menos páginas suelen tener periodicidad más corta.⁵⁶ Este último sería el caso de *Hélice*, de manera que, en el archivo que guarda 4 de 5 ejemplares de la revista, el *libro* formado a partir de estos números es delgado, no supera el centímetro y medio de ancho, a pesar de tener una pasta gruesa.

⁵⁴ Tarcus, *Las revistas culturales*, 24.

⁵⁵ Araceli Soní, "César Vallejo y la vanguardia literaria", *Nueva Época*, n.º 55 (2007): 192. url: <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v20n55/v20n55a7.pdf>.

⁵⁶ Tarcus, *Las revistas culturales*, 77.

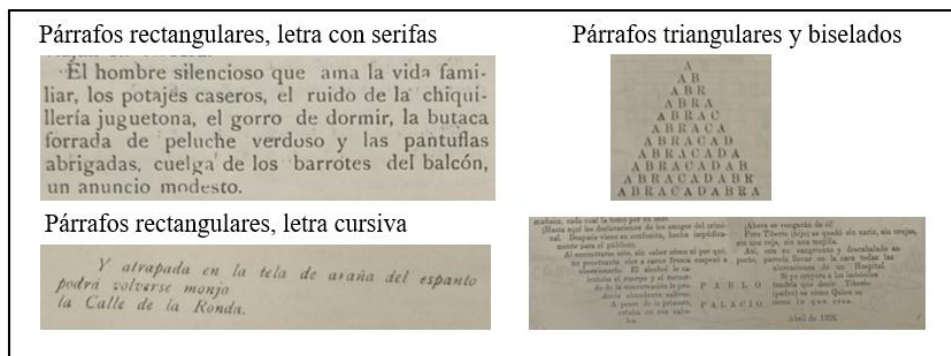


Figura 4. Formatos de los párrafos de *Hélice*, 1926
Fuente: Revista Hélice

Por otra parte, la publicación, por ser de corta duración, no cuenta con etapas. Los motivos por los cuales la revista dejó de publicarse son aún desconocidos. Se lanzaron un total de cinco números todos en 1926. El primero el 26 de abril, el segundo el 9 de mayo, el tercero el 23 de mayo, el cuarto el 4 de julio y el último el 27 de septiembre. Su costo fue de 40 centavos de sucre y la suscripción permanente tenía un costo de 2,00 sucres.



Figura 5. Colores, imágenes y fotografías de *Hélice*, 1926
Fuente: Revista Hélice

Las fechas de publicación se cumplen, parcialmente, en un principio. En el primer número, se anuncia que el segundo circulará el primer domingo de mayo,⁵⁷ que, en 1926, correspondió al día 2 y fue apenas una semana después del primer número. A pesar de esto, la revista es denominada quincenal.⁵⁸ Esta periodización se cumplió porque el segundo número salió el domingo, 9 de mayo de 1926. Cuestión que, paradójicamente, hace que se haya publicado tras quince días. El tercer número también cumple con esa distancia temporal. Serán los cuarto y quinto números los que irregularizan la circulación de la revista (ver tabla 1). Antes del cuarto número, de haberse cumplido los plazos, se habrían publicado dos números más. En esas mismas condiciones, antes del quinto, se habrían publicado cinco números más.⁵⁹ Sin embargo, en estos periodos, como ya se indicó, no existieron publicaciones, por ello, he mencionado que la periodicidad se cumplió de forma parcial.

Tabla 1
Fechas de estimadas y de publicación de *Hélice*.

Nro.	Fecha de publicación	Fecha estimada de publicación	Distancia temporal
1	Lun 26/04/1926	Lun 26/04/1926	0 días
2	Dom 9/05/1926	Dom 9/05/1926	14 días
3	Dom 23/05/1926	Dom 23/05/1926	14 días
4	Dom 4/07/1926	Dom 6/06/1926	42 días
5	Lun 27/09/1926	Dom 18/07/1926	85 días

Fuente: Revista *Hélice*

Elaboración propia

Acerca del sitio de impresión se señala en varios de sus números la misma dirección de la revista y, en cuanto a la forma en la que se lo realizaba, creo que una de las explicaciones se encuentra en el quinto número. En la contraportada aparece una publicidad acerca de Guerrero Hnos. que es un sitio de grabados en donde se elaboran los clisés.⁶⁰ Considero que este es un indicio de cómo se realizaba *Hélice* porque, a lo largo de sus publicidades, se hace autoreferencialidad, en ella aparecen los servicios extra que ofrecen los autores de la publicación y sus eventos. Por ello, es posible que tuvieran un vínculo comercial -que no se limitaba al publicitario- con este negocio de grabados. Con

⁵⁷ *Hélice*, “Notas de la”, contraportada.

⁵⁸ Esto, bajo la premisa de que quincenal se asume como cada dos semanas, que en realidad son 14 días.

⁵⁹ Las fechas de publicación de estos números habrían sido: Cuarto número 6 de junio y quinto número 20 de junio. Luego se habría publicado el que es el cuarto número como una sexta edición del 4 de julio. Tras esto, el séptimo número tendría fecha del 18 de julio, el octavo del 1 de agosto, el noveno y décimo el 15 y 19 de agosto, respectivamente; el onceavo quedaría para el 12 de septiembre y el que es el quinto, habría sido el doceavo y habría salido el 26 de septiembre.

⁶⁰ *Hélice*, “Grabados Guerrero Hnos.”, *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): contraportada.

Los clisés son placas en negativo sobre las cuales se coloca la tinta para luego grabarla en el papel.

respecto a esto, Enrique Ayala Mora señala que, a principios del siglo XX, la prensa se empezó a imprimir de forma diaria y era frecuente que en el apartado publicitario se usaran los clisés que eran producidos en Ecuador, mientras que para las páginas se usaba la imprenta de Guttemberg.⁶¹

Al revisar otros impresos que circularon al mismo tiempo o en épocas cercanas a *Hélice*, se encontraron varias similitudes. Los impresos en comparación son: *Caricatura*,⁶² *Semanario Tela de Araña*,⁶³ *Semanario Pierrot*,⁶⁴ *Revista Cosmos*,⁶⁵ y *Revista Esfinge*,⁶⁶ que circularon en Ecuador y *Babel*,⁶⁷ y *Revista del Oriente*,⁶⁸ de Argentina. En la tipografía todas las revistas observadas utilizan letra imprenta con serifas en mayúsculas y minúsculas, mientras que los títulos son destacados a través de diferentes tipografías o colocándolos todos en mayúsculas (ver tabla 2).

Tabla 2
Comparación de *Hélice* con otros impresos de la época.

Revista	Tipografía	Cenefas	Columnas	Color	Páginas
Revista Caricatura	T: Varias G: Serifas	Sí	2	Sí	24
Semanario Tela de Araña	T: Varias G: Serifas	No	4	No	4
Semanario Pierrot	T: Varias G: Serifas	No	4	No	4
Revista Cosmos	T: Varias G: Serifas	Sí	2	No	16
Revista Esfinge	T: Varias G: Serifas	Sí	1 y 2	Sí	18
Revista Babel	T: Varias G: Serifas	No	3	No	12
Revista Oriente	T: Varias G: Serifas	No	3	No	24

Fuente: BNAEP / CEDINCI
Elaboración propia

El uso de cenefas para destacar texto o marginar las páginas se pudo observar en *Caricatura*, *Revista Cosmos* y *Revista Esfinge*. La diagramación, entre las publicaciones revisadas, varía entre 1 y 4 columnas y en los semanarios *Tela de Araña* y *Pierrot* y en la

⁶¹ Ayala Mora, “La prensa en la historia”, 15-21.

⁶² Caricatura, “Caricatura”, *Revista Caricatura*, n.º 50 (1920): portada.

⁶³ Semanario Tela de Araña, “Permanente”, *Tela de Araña. Semanario dominical, popular, humorístico y de actualidad*, n.º 16 (1926): 1.

⁶⁴ Pierrot, “Modestamente”, *Pierrot. Semanario humorístico, literario, noticioso y social*, n.º 1 (1926): 1.

⁶⁵ Cosmos, “Palabras liminares”, *Revista Cosmos*, n.º 1 (1926): 1.

⁶⁶ Esfinge, “Esfinge”, *Revista Esfinge*, n.º 2 (1926): portada.

⁶⁷ Babel, “Babel”, *Revista Babel*, n.º 19 (1926): portada.

⁶⁸ Revista del Oriente, “Revista del Oriente”, *Revista del Oriente*, n.º 10 (1926): portada.

Revista Oriente, algunas de estas columnas están separadas, entre sí, por líneas delgadas. En cuanto al uso de elementos con color, este solo se encontró en las revistas *Caricatura* y *Esfinge*. También se halló que los semanarios eran publicaciones cortas con un promedio de cuatro páginas, mientras que las revistas tienen entre 16 y 24 páginas. En las revistas del *Oriente* y *Babel* se encontró el uso de elementos piramidales para presentar el texto. En cuanto al uso de asteriscos para separar párrafos, este se registró en *Caricatura*, *Cosmos* y *Babel*. Acerca del uso de fotografías, éstas se observaron en las portadas de la revista *América*, y en el contenido general de *Cosmos* y *Babel*. La revista con mayor inclusión de color y elementos gráficos fue *Caricatura* (ver tabla 2).

Tras la observación de las diferentes revistas que se publicaron al mismo tiempo o con poco tiempo de diferencia con respecto a *Hélice*, puedo notar las particularidades de la revista. En primer lugar, hay que resaltar que se enfocó en ser, sumamente, gráfica, aunque ello no significó utilizar demasiados colores. En revistas como *Caricatura* y *Esfinge* se observan colores mucho más saturados y variables. El uso de cenefas sí puede explicarse como un recurso común en la época, pero a nivel nacional, en las revistas argentinas no se observa este recurso. Se puede decir que *Hélice* es de las pocas revistas que utiliza fotografías e ilustraciones de manera indiscriminada y en estas últimas emplea color de manera discreta. El número de páginas es bastante similar al de otras revistas, pero no así a los semanarios. La disposición de los párrafos, en cuanto a número de columnas que, en *Hélice*, son una y dos; no es disruptiva, pues se observan construcciones más saturadas en la época. Algo a notar si es la forma del párrafo que solo coincide con la *Revista de Oriente*, que también posee párrafos piramidales. En las revistas nacionales se observa el uso de asteriscos para separar algunos párrafos y eso se repite en *Hélice*. El texto y las titulaciones son propios de la época tanto nacional como internacionalmente. La forma en que se imprimen las fotografías en *Hélice* es cuadrada, mientras en otras publicaciones se observan formas redondas y más ataviadas por lo que se puede decir que en este aspecto no existe interrupción. Tras esta comparación visual de la revista y una vez determinadas las coincidencias y disonancias con respecto a otros impresos de la época, se analizará la relación que tuvo la revista con la vida de su director, Camilo Egas.

Hélice se funda durante la estadía en Ecuador de Camilo Egas, después de su viaje a París. Este periodo va desde diciembre de 1925⁶⁹ y su salida del país, rumbo a Europa,

⁶⁹ Pérez, "The indian", 76.

se anuncia en el número lanzado el 27 de septiembre de 1926.⁷⁰ Sin embargo, Egas salió del país para establecerse en Nueva York en 1927. Según lo señala Trinidad Pérez, previo a su llegada al Ecuador, Egas vivió en París después de haber entregado las pinturas a Jacinto Jijón y Caamaño en 1923.⁷¹ Durante este viaje, Egas tuvo su primer contacto con las vanguardias europeas, ya que en sus viajes previos lo evitó.⁷² En ese sentido, a su llegada al país, Egas produjo obras en las que utiliza un lenguaje artístico más austero, simple y directo, ya no se habla de una idealización, sino de un cuestionamiento a las instituciones culturales oficiales, a través de la deformación, con colores menos intensos y más planos.⁷³ Esto significa que los textos, representaciones y el proyecto artístico de *Hélice* ya tienen presupuestos de la vanguardia europea, esto por la trayectoria de Egas influye directamente en la publicación porque él es el director. Además, varios de los artistas a los que se hace referencia en la revista conocieron personalmente a Camilo Egas o, en su defecto, él tuvo contacto con su obra. Ese es el caso de Georges Bracque, Alexander Archipenko, André Derrain, Pablo Picasso y Boris Grigoriev.⁷⁴ Es decir, se habla de redes de intelectuales que, al convivir en Europa con artistas latinoamericanos como Egas, tejieron lazos intercontinentales.

Otro de los puntos de influencia de Egas en la publicación tendría que ver con su finalización. Paocarina sugiere que Egas se marcha del país después de que la revista cumple su fase de prueba y no obtiene mucho éxito comercial.⁷⁵ De manera que, la revista se cierra por falta de acogida y porque Egas abandonó el país.⁷⁶ Desde mi perspectiva, la salida de Egas no es el motivo por el cual finaliza la publicación, esto porque el hecho de su viaje ya era conocido por sus compañeros en la revista y, pese a que se anuncian varios acontecimientos sobre ella en sus páginas, el cese de ediciones no se anuncia. La salida de Egas no fue un imprevisto y, por lo tanto, no perjudicaría en mayor medida que la revista continúe. En cuanto a las motivaciones financieras que indica Paocarina, considero que tampoco tienen mucho peso, puesto que la revista cuenta con financiamiento publicitario que está presente durante sus cinco números, con negocios y marcas que permanecen en la revista, lo que indica que contaron con varios ingresos fijos.

⁷⁰ Gonzalo Escudero, “Segunda exposición. Pinturas de Camilo Egas”, *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 8.

⁷¹ Pérez, “The indian”, 76.

⁷² *Ibíd.*, 83-4.

⁷³ Trinidad Pérez, *Artes Académicos y Populares del Ecuador*, ed. Alexandra Kennedy Troya (Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1993), 158.

⁷⁴ Pérez, “The indian”, 84-5.

⁷⁵ Paocarina, “Camilo Egas”, 126.

⁷⁶ *Ibíd.*, 128-9.

El costo de producción de la revista no era muy elevado, esto lo argumento con base en que otras publicaciones, como *Caricatura* que contiene más colores, se comerciaba por 20 centavos, mientras que *Hélice* costaba 40 centavos. Entonces, si la causa fue la falta de ingresos económicos, quizás el motivo sea la falta de suscriptores y compradores de la revista. En *Caricatura* se insta a los suscriptores, en cada contraportada, a cubrir sus valores pendientes y se anuncian dichos valores o el costo de cada ejemplar en cada número como se lo hace en *Hélice*. Esa ausencia de cobro tal vez tuvo que ver con la falta de suscriptores y por ende de ese rubro de ingresos.

En un conversatorio en el Museo Camilo Egas que se produjo en 2024, participaron dos familiares del artista, quienes señalaron que la causa del cierre de la revista era desconocida, pero que tal vez se debía a presiones políticas del momento. Este motivo puede ser otra alternativa, ya que la revista si tiene alusiones a los políticos de la época, asunto que podría haber causado molestias. En ese momento, el presidente era Isidro Ayora quien llegó al poder después de haber integrado la Junta Militar que gobernó entre enero y marzo de 1926, nombrado el 1 de abril de ese año como presidente provisional, figura que mantuvo hasta 1928.⁷⁷ Sumado a esto, varios de sus miembros participaron de la fundación del partido socialista.⁷⁸, por lo que pudieron ser incómodos para el gobierno. Sin embargo, estas son solo hipótesis que no pueden probarse, por lo que tampoco se puede apostar por esta posibilidad.

Los miembros de *Hélice* participaban en otros proyectos revisteriles al mismo tiempo o épocas cercanas, por lo que otro motivo de su cierre puede ser que sus miembros se dispersaron en otras revistas. Por ejemplo, está *Caricatura* que se fundó el 8 de diciembre de 1918 y perduró hasta 1921 sin interrupciones. En ella participaron Guillermo Latorre y Carlos Andrade,⁷⁹ como fundadores junto a Jorge Diez.⁸⁰ Por su parte, Isaac J. Barrera dirigió el semanario El Sol, en donde también participó Julio

⁷⁷ Juan Paz y Miño, *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) políticas económicas* (Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica, 2013), 61-3, <https://n9.cl/wd3l8g>.

⁷⁸ Vladimiro Rivas Iturralde, “‘Hélice’ en la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana”, *Academia Ecuatoriana de la Lengua*, 24 de agosto de 2023, párr. 13, <http://bit.ly/4mAQeBJ>.

⁷⁹ Iving Iván Zapater, “Nuestras revistas culturales a lo largo de siete décadas”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, ed. Carlos Landázuri, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022), 381.

⁸⁰ Ana María Goetschel, “Imágenes de Quito y de la mujer a través de la Revista Caricatura”, en *Mujeres e imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad* (Quito: Ediciones Abya Yala, 1999), 96, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/42230.pdf>.

Endara.⁸¹ Así, estamos ante un escenario en el que los impresos fluctuaban por lo que los intelectuales podían priorizar unos sobre otros. En fin, al carecer de evidencias sólidas que respalden cualquiera de las hipótesis acerca del cierre de la revista, este motivo constituye un derrotero de esta investigación.

Aquello que conocemos de *Hélice* y su relación con Camilo Egas es que la influencia del artista se observa claramente en sus páginas. La trayectoria de Egas se encuentra en un momento clave de cambio de perspectiva que se plasmó en *Hélice* a manera de críticas artísticas que nacen de nociones de la vanguardia europea que se conjugan con el primitivismo y la ambición de los intelectuales de crear un arte que encaje con la idea de identidad nacional que también se hallaba en debate y formación. A la vez, la figura de Raúl Andrade se refleja en las caricaturas y construcciones humorísticas, ya que se conoce que utilizaba con frecuencia el recurso del humor para realizar críticas sociales y políticas.⁸² Además, esta forma de retratar la realidad social era recurrente en la época.⁸³

2. La publicidad: financiamiento y delineación de un público moderno

El apartado publicitario de *Hélice* merece un espacio de análisis propio ya que, a través de este, se puede determinar, en cierta medida, el financiamiento que tenía la revista como empresa. La publicidad cobra especial relevancia para la prensa en Ecuador a partir de la *Revolución Liberal* que permitió que los medios impresos pasen de ser, únicamente, ventanas de difusión para ideologías a convertirse en empresas que buscan un beneficio económico. La publicidad sería uno de los mecanismos para obtener dichos rubros.⁸⁴

En el primer número de la publicación se detallan los costos que tiene la publicación de publicidad en la revista. Los precios se encuentran definidos de acuerdo con el tamaño:

- Una página: 35 sucres por dos publicaciones.
- Media página: 25 sucres por dos publicaciones.
- Cuarto de página: 15 sucres por dos publicaciones.

⁸¹ Irving Iván Zapater, “La trayectoria de la prensa de 1925 a 1960”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, ed. Carlos Landázuri, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022), 79.

⁸² Luis Fernando Garcés Cobos, “El humor en nueve cuentistas ecuatorianos del siglo XX”, (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011), 24, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2916>.

⁸³ *Ibid.*, 27.

⁸⁴ Marín, Rivera y Barraqueta, “Desarrollo de la prensa”, 92.

- Avisos profesionales: 3 sucres por dos publicaciones.⁸⁵

Sin embargo, hay publicidades que no se ajustan a ninguno de los precios asignados. Es decir, ocupan alrededor de un tercio de la página. Se podría especular que quizá el precio de esas publicidades bordeó los 20 sucres, pero es algo que realmente, no se puede determinar. Por ello, para calcular los ingresos de la revista a razón del rubro publicitario, no tomaré en cuenta a las publicidades que no aparecen del tamaño que se especifica en el primer número. Adicionalmente, existen publicidades que son del taller de Egas o de la Galería de Arte Moderno, mismas que consideraré porque, aunque hay indicios de que estos proyectos funcionaban de la mano de la revista, no se puede asegurar que Egas o sus compañeros no pagaron en la revista para publicar dichas publicidades.

Por otra parte, al cobrarse las publicidades por pares y la revista durar cinco números, existieron marcas que no lograron publicar dos anuncios. En esos casos, asumiré, únicamente para fines prácticos de esta investigación, que el costo se redujo a la mitad en vista de que solo se publicitó un anuncio.

En ese sentido, las marcas que publican una página completa son Tesalia, Michelin y Galería Egas. Tesalia cuenta con cuatro anuncios con un costo de 70 sucres en total. Michelin y la Galería Egas aparecen solo una vez, entonces el costo se reduciría de 35 a 17,50 sucres cada uno.

Los negocios que cuentan con publicidades de media página son el Hotel Metropolitano, la Oficina Comercial, el Almacén de luz y agua potable, la Compañía de préstamos 1909, el Molino Eléctrico Chimbacalle, Relojes Omega, Mecánica de precisión, Fotograbado Guerrero hnos. y P. Rouquette y A. Lauze.

El Hotel Metropolitano, la Oficina Comercial, el Almacén de luz y agua potable tienen un anuncio en cada número por lo que cada uno gastó 62,50 sucres. La Compañía de préstamos 1909 tuvo cuatro anuncios que equivalen a 50 sucres. El Molino Eléctrico Chimbacalle y los Relojes Omega tienen tres publicidades cada uno que ascienden a 37,50 sucres. Mecánica de precisión aparece dos veces con un costo de 25 sucres en total. El Fotograbado Guerrero hnos. y P. Rouquette y A. Lauze aparecen una sola vez, lo que se traduce en un ingreso para la publicación de 12,50 sucres cada uno.

Las marcas que tienen publicidades de un cuarto de página son: Depósito General MF, Botica Universal Endara y Guzmán, Compañía de abastos, comisión y préstamos, Sastrería Sáenz, Agencia de Automóviles, Dryco Leche desecada, The Quito Electric

⁸⁵ Hélice, "Tarifa de anuncios", *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contraportada.

Light Power, Atelier, Bicicletas Challenge, Elcar y la Escuela de Baile Clásico y moderno.

El Depósito General MF publicita cinco veces con un costo de 37,50 sucres en total. La Botica Universal Endara y Guzmán, Compañía de abastos, comisión y préstamos y la Sastrería Sáenz publican tres anuncios cada una, en ese sentido, el costo asciende a 22,50 sucres. La Agencia de Automóviles, Dryco Leche desecada, The Quito Electric Light Power y Atelier cuentan con dos publicidades cada una que ascienden a un costo de 15 sucres. Las Bicicletas Challenge, Elcar y la Escuela de Baile Clásico y moderno tienen un solo anuncio, por lo que cada una pagaría 7,50 sucres.

Tabla 3
Publicidades estandarizadas de *Hélice*.

Marca	1	2	3	4	5	Total
Hotel Metropolitano	X	X	X	X	X	62,5
Depósito General MF	X	X	X	X	X	37,50
La oficina comercial	X	X	X	X	X	62,5
Almacén de luz y agua potable	X	X	X	X	X	62,5
Pathe Baby	X	X	X	X		6
Compañía de préstamos 1909		X	X	X	X	50
Atelier	1,5	1,5	7,5	7,5		18
Tesalia		X	X	X	X	70
Botica Universal Endara y Guzmán		X	X	X		22,50
Compañía de abastos, comisión y préstamos:		X	X	X		22,50
Sastrería Sáenz			X	X	X	22,50
Molino Eléctrico Chimbacalle			X	X	X	37,50
Relojes Omega			X	X	X	37,50
Escuela de arte Egas	X	X	X			4,50
Agencia de automóviles		X	X			15
Dryco leche desecada		X	X			\$15
Mecánica de precisión	X	X				\$25
The Quito Electric Light Power				X	X	\$15
C. A. Álvarez y Cía.	X	X				\$3
Estudio fotográfico Noroña	X	X				\$3
La Jardinera	X	X				\$3
Galería Egas				X		\$17,50
Fotografado Guerrero Hnos.					X	\$12,50
Michélin					X	\$17,50
P. Rouquette y A. Lauze		X				\$12,50
Bicicletas Challenge		X				\$7,50
Elcar		X				\$7,50
Escuela de Baile Clásico y moderno		X				\$7,50

Fuente: Revista *Hélice*

Elaboración propia

Por otra parte, las marcas y personas que realizan anuncios profesionales son; Pathe Baby, Escuela de arte Egas, C. A. Álvarez y Cía., Estudio fotográfico Noroña, La Jardinera y Atelier. Pathe Baby publica cuatro veces por \$6. La Escuela de arte Egas

tiene tres publicidades por 4,50 sucres. C. A. Álvarez y Cía., Estudio fotográfico Noroña, La Jardinera y Atelier publican dos anuncios cada uno por 3 sucres.

En consecuencia, entre los ingresos por publicidad que se puede saber, con relación a los valores asignados en el tarifario, a lo largo de sus cinco números, *Hélice* logró recaudar un total de 677,50 sucres (ver tabla 3).

A ese valor es preciso sumar el de otras publicidades que no se ajustan a los tamaños que se explican en el tarifario. Todas estas publicidades ocupan un tercio de la página por lo que se podría presumir que su costo variaría entre los 25 sucres que cuesta la media página y los 15 sucres que cuesta el cuarto de página. Sin embargo, esto es algo que no se puede conocer. En el caso del anuncio de E. Maulme se trata de un anuncio que excede la media página sin llegar a convertirse en entera, podría decirse que ocupa dos tercios de la página y por ello, su costo variaría entre los 25 sucres de la media página y los 35 sucres de la página completa.

Con fines prácticos y sin que esto constituya un hecho que pueda catalogarse como una verdad, en esta investigación les asignaré un costo de 20 sucres a cada par de publicidades de un tercio de página y uno de 30 sucres a la que ocupa dos tercios de esta. Si se tomaran en cuenta estos valores, *Hélice* habría recibido 270 sucres más por publicidad (ver tabla 4).

Tabla 4

Publicidades de *Hélice* de precio indeterminado.

Marca	1	2	3	4	5	Total
Tripes nacionales	X	X	X	X	X	50
El progreso		X	X	X	X	40
Almacén Mercedes Bolaños			X	X	X	30
Productos Cadum	X	X		X		30
Comercial Bancaria		X	X			20
Botica y droguería alemana				X	X	20
Almacén de novedades Daniel Cadena		X	X			20
Relojes Omega	X	X				20
E. Maulme			X			30
Petit Magasin	X					10

Fuente: Revista *Hélice*

Elaboración propia

Tomando en cuenta todos los valores como válidos, es decir, los ingresos por las publicidades cuyo valor conozco, las que yo asigné con un valor aproximado y las que provienen de los proyectos afines a la publicación, se obtiene un total de 947,50 sucres. En ese sentido, se puede afirmar que, presumiblemente, el ingreso de la revista por publicidad probablemente fluctuó entre los 947,50 y los 637,50 sucres. En cuanto a los

ingresos que tenían los impresos por publicidad, Ayala Mora explica que, a pesar de la recesión económica, en la década de 1920, la publicidad en los impresos se consolidó y creció.⁸⁶

Por otra parte, en cuanto a la construcción gráfica de las publicidades, la mayoría de ellas tiene estructuras que varían entre las marcas o negocios. Cadum utiliza el mismo gráfico en todos los anuncios, por ejemplo. Todos los textos que tienen de número a número, si se trata del mismo anunciante no varían. El tamaño, si se habla de una misma marca, tampoco cambia entre un anuncio y otro, excepto por algunas excepciones como los Relojes Omega y la Botica y droguería alemana.

Estas mínimas variaciones se explican por cómo funcionaba la tecnología de impresión en la época. De acuerdo con Ayala Mora, las publicidades, generalmente utilizaban clisés y por ello las imágenes solían repetirse número tras número, si se trataba del mismo producto. Esto también hacía que el público reconociera a que *marca* pertenecía una publicidad con solo ver la imagen.⁸⁷

Los públicos de las publicidades en el caso de *Hélice* son mujeres y hombres que cuentan con ingresos, un empleo y tienen una vida familiar conformada por papá, mamá e hijos. En muchas se habla de implementos para el hogar (destinadas a mujeres y familias), en otras de artículos de lujo como autos, relojes, sombreros (hombres y mujeres con un nivel de ingresos medio), y otras de alimentación sana, crecimiento, ahorros para el futuro (familias con hijos).⁸⁸ Las características fundamentales de este público serán abordadas a profundidad en el cuarto apartado de este capítulo.

Otro hecho que, a mi parecer, llama la atención dentro de la publicidad de *Hélice*, es que, en el tercer número, en uno de los cuatro espacios publicitarios, se coloca el siguiente texto: “Reservado para los almacenes ‘The Quito Electric Light Power Company’”.⁸⁹ Ante esto cabe preguntarse ¿Es esta una forma arriesgada de hacer un acercamiento comercial con las empresas para que publiciten en la revista? ¿Era esto frecuente en la época? La primera interrogante se podría contestar afirmativamente, ya que, en los siguientes dos números de la revista, esta marca está presente, justamente, en el mismo espacio. En cuanto a la segunda interrogante, y en base a lo observado en otras

⁸⁶ Ayala Mora, “La prensa”, 21.

⁸⁷ *Ibid.*, 15.

⁸⁸ Hélice, “Publicidad”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 1-2; contratapa, tapa.

⁸⁹ Hélice, “Reservado para los almacenes ‘The Quito Electric Light Power Company’”, *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 24.

publicaciones para el desarrollo del primer capítulo de esta investigación, puedo señalar que no encontré registros en otros impresos observados que utilicen recursos similares.

Otra publicidad que merece ser señalada es la del cinematógrafo Pathe Baby, a la cual López-Ortega apunta como un lujo moderno no solo a nivel nacional, sino a nivel latinoamericano. Desde su perspectiva, esta mención da cuenta de una postura futurista, ya que es uno de los avances tecnológicos más importantes de finales del siglo XIX y un símbolo de la modernidad. Esta postura, el autor, también la basa en la aparición de anuncios que hacen alusión a productos para reparar o que son máquinas.⁹⁰ Otra publicidad que este autor consideró relevante es la “La Hélice que mejor impulsa”,⁹¹ ya que, según su criterio, la frase hace referencia al nombre de la revista y a lo moderno que era en la época hablar de servicios financieros.⁹² Desde mi perspectiva se trata también de un símbolo de modernidad y de consolidación del capitalismo que apunta a la generación de riqueza. Finalmente, quiero hacer alusión a la publicidad del Depósito de Leche Dryco ya que esta se cruza con el discurso higienista enfocado en el crecimiento y la alimentación de los niños. El producto es promocionado como un alimento nutritivo, semejante a la leche materna y su aval son las mejores autoridades médicas del mundo.⁹³ Según lo señala Kim Clark, a partir de 1910 y tras la Gran Guerra, en Ecuador se produjo una crisis económica que causó una alta tasa de mortalidad infantil, por lo que los discursos acerca del cuidado y la protección de la infancia empezaron a surgir en el debate público y se consideraron prioridades nacionales.⁹⁴

Otro punto importante para tratar, dentro del aparato publicitario de la revista, es la ubicación de los negocios (ver tabla 5). Se encontraban en espacios centrales de la ciudad, cercanos a la ubicación de la revista. Muchos de estos edificios formaban parte los construidos como parte del proyecto modernizador estatal. Espinosa explica que, a partir de 1922, los sectores pudientes trasladaron sus residencias de la ciudad y, como consecuencia, se conformó la ciudadela Mariscal Sucre y los barrios de capas medias, como la ciudadela Simón Bolívar, Larrea; los barrios América, Belisario Quevedo, Batán

⁹⁰ López-Ortega, “Cultura visual”, 31.

⁹¹ Hélice, “La hélice que mejor impulsa”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 1.

⁹² López-Ortega, “Cultura visual”, 31.

⁹³ Hélice, “Dryco leche desecada”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 3.

⁹⁴ Kim Clark, “Género, raza y nación: La protección a la infancia en el Ecuador (1910-1945)”, en *Antología Género* (Quito: Flacso, Ecuador, 2001), 185.

e Ñaquito.⁹⁵ Además, alrededor de 1904 se construyeron edificios como los pasajes comerciales Tobar, Royal y Miranda.⁹⁶

Tabla 5
Ubicación de los negocios que publicitan en *Hélice*.

Negocio	Ubicación
Pathe Baby	Almacenes: Palacio Arzobispal
Petit Magasin	Esquina del Pasaje Royal, frente a la Universidad
MF Depósito General La Cassagne	Pasaje Royal
La Oficina Comercial	Venezuela 53, Bajos del Hotel Metropolitano. M. M. Jaramillo Arteaga
Almacén especialista en artículos de luz y agua potable	Calle Sucre 18
Tha Tesalia Springs Company	García Moreno (frente a la Concepción)
Botica Universal de Endara y Guzmán	Carrera Guayaquil, esquina del Teatro Sucre
Venta de terrenos	Venezuela, Casa Azul N° 66
Estudio fotográfico Noroña	Pasaje Baca
La Jardinera Peluquería y Almacén de Lujo	Carrera Venezuela
Atelier	Redacción Hélice Av. 18 de septiembre 280. Plaza Alameda
Tripes Nacionales	Calle Guayaquil y Bolivia
Relojes Omega	Guayaquil N° 70
Hotel Metropolitano	Venezuela 53
Mecánica de precisión	Carrera Bolivia N° 25
Comercial Bancaria	Frente a la Casa de Correos, Pichincha No. 50.
Leche Dryco	Venezuela No. 87
Almacén de Novedades de Daniel Cadena	Calles Venezuela y Sucre
P. Rouquette y A. Lauze	Venezuela N° 72
Almacén de Mercedes Bolaños	Guayaquil y Chile N° 45
Molino Eléctrico Chimbacalle	Oficina Zaldumbide-Chile-Guayaquil
La Sastrería Sáenz	García Moreno No. 45
E. Maulme Sucursal	Carrera Venezuela N° 85
Botica y Droguería Alemana	Plaza de San Francisco
Fotograbado Guerrero Hnos.	Los Ríos 178 intersección Elizalde-Briceño

Fuente: Revista *Hélice*

Elaboración propia

Tras haber analizado la publicidad como mecanismo de financiamiento y construcción de una ciudad y públicos modernos con un consumo burgués, pasaré a la descripción de los intelectuales que participaron en la revista.

3. Los intelectuales

En el presente acápite desarrollaré la composición humana de *Hélice*. Con ese objetivo en mente, usaré una metodología cuantitativa que, según Grillo y Pita, es efectiva

⁹⁵ Espinosa, *Mestizaje, cholificación*, 19.

⁹⁶ Espinosa, *Mestizaje, cholificación*, 18.

para el análisis de las revistas como objetos culturales. En ese sentido, a partir de la observación de condiciones etarias, tipo de arte al que se dedicaban, su procedencia a nivel nacional e internacional, determinaré qué tipo de intelectuales conformaron la revista.

Antes de iniciar, es necesario señalar que el concepto de intelectual al que recurro para esta investigación es el esbozado por Carlos Altamirano, quien los denomina como individuos que, generalmente, están conectados entre sí a través de instituciones, círculos, revistas, movimientos, que tienen su arena en el campo de la cultura. Su labor consiste en generar y poner en circulación mensajes relacionados con su verdad, sobre los valores que sostienen, la sociedad, el significado de la historia, el quehacer político, la naturaleza, así como de su contexto y existencia. El trabajo de estos intelectuales está inscrito en la existencia de imprenta, los libros y la prensa, ya que, habitualmente, se agrupan en estos espacios.⁹⁷ Esta visión se complementa con la de Valencia, quien menciona que, a inicios del siglo XX, los intelectuales eran quienes reflexionaban y producían conocimientos en los campos de letras, artes y ciencias. La categoría aparece con frecuencia en las revistas literarias ya que poetas y críticos se reconocían a sí mismos como tales.⁹⁸ Estos acercamientos sirven para englobar al variado número de procedencia y profesiones de quienes intervinieron en *Hélice*, ya que, más allá de consideraciones individuales, el autor refiere a su función como sujetos que se agrupan y construyen sentidos sobre el contexto que los rodea. Los partícipes de *Hélice* pueden ser denominados intelectuales ya que participaban en los debates públicos y construyeron sentidos de lo artístico, lo social, lo político y la vida misma desde varios impresos.

Al analizar la composición humana de *Hélice* nos encontramos con una coincidencia entre el proyecto que la revista plantea en el *Manifiesto* y las condiciones etarias de los colaboradores. Vale aclarar que hay participantes de la revista de los que, a causa del uso pseudónimos o de que no trascendieron en el tiempo, no he podido determinar la edad. Este ejercicio y, para no generar confusiones, se realizó bajo el parámetro de los años cumplidos que tendrían para 1926, independientemente de si, al momento de circulación de *Hélice*, la persona ya había o estaba por cumplir un año más de edad.

⁹⁷ Carlos Altamirano, *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, ed. Jorge Myers (Madrid: Katz Editores, 2008), 14-15.

⁹⁸ Valencia, *El círculo modernista*, 13.

Bajo estas condiciones, se cuenta con datos de 30 de los 34 integrantes de *Hélice*. Y, de esos 30, 17 se encontraban en el rango de entre 20 y 31 años. Los colaboradores restantes no superan los 51 años. Cinco de ellos están entre los 37 y 40; mientras que, los siete restantes tenían entre 42 y 51 años (ver tabla 5). Dada esta composición de *Hélice*, en otros estudios que abordan la revista, como el de Vladimiro Rivas, se denomina a los autores simplemente como “muy jóvenes”.⁹⁹ De la misma manera, von der Pahlen hizo gran énfasis en la juventud de los colaboradores como un aspecto a destacar de *Hélice*.¹⁰⁰ Así mismo, Trinidad Pérez señala que los artistas que participaron en la exhibición de la Galería Egas, que se da mientras funciona *Hélice*, eran jóvenes y desconocidos, cuyo único espacio de difusión anterior fue la revista *Caricatura*.¹⁰¹

El asunto de la juventud de los integrantes de *Hélice*, a pesar de que existen varias referencias al respecto, es debatible. En un estudio acerca de la mortalidad en la ciudad de Quito en las primeras décadas del siglo XX, se señala que la esperanza de vida de los años veinte oscilaba entre los 25 y 30 años. Una vez superados los riesgos de mortalidad infantil, la vida de las personas se extendía entre los 35 y 59 años.¹⁰² De esa manera, si se toma en cuenta que los colaboradores de *Hélice* tenían entre 20 y 51 años, a pesar de que en la actualidad son personas que puede ser consideradas jóvenes, en la época eran hombres de mediana edad en su mayoría, mientras el resto ya oscilaba la vejez. Entonces, ¿por qué llamarlos jóvenes? Porque acudimos a un concepto que, más allá de la edad, remite a una generación que se comprende a sí misma como joven porque construía lo nuevo, la modernidad civil, eran portadores de una misión iluminista.¹⁰³ Al hablar de la existencia de una generación, Aimer Granados explica que es un concepto complementario al de redes intelectuales en las que se producen contactos, contraposiciones y debates entre intelectuales de diferentes generaciones.¹⁰⁴ Para la década de 1920, se consideraba jóvenes a quienes oscilaban la edad de 20 años. Estos sujetos formaban parte activa de los conflictos bélicos y las revoluciones y empezó a esgrimirse la idea de la confluencia del pensamiento de los jóvenes pertenecientes a una

⁹⁹ Rivas Iturralde, “‘Hélice’”, 2.

¹⁰⁰ Von der Pahlen, “Cinco vueltas”, 80.

¹⁰¹ Pérez, “The indian”, 95.

¹⁰² Manuel Miño Grijalva, “Bajo la sombra del coqueluche: Población y mortalidad en Quito entre 1910 y 1923”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia Volumen XCVIII* (Quito: Academia Nacional de Historia, 2020), 133, n9.cl/bjxn36.

¹⁰³ Carles Feixa, “Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea”, *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, n.º 2 (2006): 14, url: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2006000200002.

¹⁰⁴ Granados, “Las Redes intelectuales”, 70.

determinada generación.¹⁰⁵ De ahí que, tanto quienes han estudiado la revista con anterioridad, como los mismo integrantes de *Hélice* se conciban a sí mismos como jóvenes. Un dato que considero relevante, más allá de la juventud o vejez de los colaboradores, es que se observa una convivencia intergeneracional y coincide con que el proyecto está planteado para mostrarse abierto a los artistas y a la diversidad de formas de arte como se menciona en el *Manifiesto* (ver tabla 6).¹⁰⁶

En cuanto al tipo de intelectual o artista que primó en la revista se halló que la mayoría de los colaboradores eran escritores y poetas, un total de 18. El mismo secretario de la revista, Raúl Andrade, contribuyó con varios textos¹⁰⁷ firmados por él mismo y también bajo los pseudónimos Jaime Rival y Carlos Riga.¹⁰⁸ Mientras que, el área menos atendida es la reproducción de grabados. En *Hélice* hay grabados, pero la mayoría no se atribuyen a ningún autor y funcionan solo como elementos gráficos acompañantes de los textos y con los que no siempre se teje una relación intertextual directa. En términos numéricos, existe un solo miembro que está especializado en el grabado, que no realiza ningún otro tipo de contenido a diferencia de otros que incursionan en varias áreas.

Estos datos, además de mostrar la poca importancia que se otorgó a las ilustraciones nos acercan al tipo de proyecto artístico de la revista, ya que, claramente, se prioriza cierto tipo de artista -el literato- y de arte sobre otros -el grabador/ilustrador-. Si se observan únicamente las profesiones de los colaboradores, podemos decir que el tipo de arte con el que más se familiariza la revista es la literatura y la ilustración -entiéndase reproducción de grabado- es de las que menos relevancia tiene, seguida de la música (ver tabla 6). El proyecto artístico se dilucidará más adelante, en el abordaje del tipo de arte y del *Manifiesto* de *Hélice*.

La importancia que se le da a la literatura en *Hélice* puede explicarse a partir del contexto. Se trata de un momento en el que la literatura modernista ya había surgido. En el caso ecuatoriano, según lo explica Valencia, el círculo modernista anglobó a una serie de actores que pensaron las paradojas que se produjeron gracias a las transformaciones modernas que se dieron en la época. Al ser testigos de estos acontecimientos, los plasmaron en su literatura, de manera que, abordaron las consecuencias de la Revolución

¹⁰⁵ Feixa, “Generación XX”, 6-7.

¹⁰⁶ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

¹⁰⁷ A lo largo de los cinco números de la revista se encontraron, al menos 9 textos, atribuidos a este autor. En la revista existen 47 ensayos, 4 artículos tipo crónica, 5 cuentos y 13 poesías.

¹⁰⁸ Jorge Andrade, “Índices”, en *Colección de revistas ecuatorianas*, dir. Irving Iván Zapater, vol. LVIII, *Hélice* (Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993), 163-7.

Liberal y de la Gran Guerra en los campos social y cultural. A la vez, fueron lectores críticos de las construcciones intelectuales que surgieron en la época y produjeron sus propios criterios que plasmaron en la literatura.¹⁰⁹ También, se debe tomar en cuenta que, la literatura fue uno de los contribuyentes para institucionalizar, diversificar y desplegar la modernidad ecuatoriana.¹¹⁰

Tabla 6
Edad de los autores de *Hélice*.

Autor	Edad	Profesión
Raúl Andrade	21	Poeta
Isaac J. Barrera	42	Escritor
Camilo Egas	37	Artista
Gonzalo Escudero	23	Poeta
Carlos Andrade Moscoso	27	Caricaturista
Guillermo Latorre	30	Caricaturista
Pablo Palacio	20	Escritor
Maurice Raynal	42	Escritor
Powel Barchan	50	Crítico de arte
Joaquín Belda	43	Escritor
Julio J. Casal	37	Poeta
Efraín Diez	22	Caricaturista
Sixto María Durán	51	Músico
Antonio Espina	32	Escritor
El Atorrante (seudónimo)	-	Crítico de arte
Julio Endara	28	Escritor
Alfredo Gangotena	22	Poeta
Oliverio Gironde	35	Escritor
Boris Grigoriew	40	Reproducción pictórica
Sergio Guarderas	25	Ilustrador
Miguel Ángel León	26	Poeta
Miguel Augusto Egas / Hugo Mayo (ps)	28	Poeta
Juan Pablo Muñoz	28	Músico
Juan Pavel	25	Caricaturista
Alejandro Peralta	27	Poeta
Rafael Ramos Albuja	-	Músico
Jorge Reyes	21	Poeta
André Salmon	45	Crítico de arte
Mariana Schmidt	-	Traductora
Jehan Georges Vibert	+	Artista
Gonzalo Zaldumbide	44	Crítico de arte
Miguel Ángel Zambrano	28	Poeta
Armando Zegrí	27	Escritor
Max Jacob	-	Escritor

Fuente: Revista *Hélice*
Elaboración propia

¹⁰⁹ Valencia, *El círculo modernista*, 12.

¹¹⁰ *Ibid.*, 41.

A pesar de la gran cantidad de contenido literario de la revista y que este se explique a partir del modernismo literario en el Ecuador, Raúl Andrade cuestionó la idea de que existiera este modernismo en el país, ya que consideraba que la consolidación de un campo literario autónomo requería la existencia de lectores, consumidores de cultura que accedieran a dicha literatura y que, desde su perspectiva, no existían en el país.¹¹¹

Por otra parte, es casi imposible saber si todas las colaboraciones extranjeras de *Hélice* fueron voluntarias. Existen, al menos dos aportes que, probadamente, no son realizados directamente por los autores. El primero es André Salmon cuyo texto se menciona en la misma revista como tomado de uno de los libros previos del autor y se señala a ‘J. C. A.’ como quien extrae el escrito para ponerlo en la revista. El segundo es el aporte sobre teoría del arte hecho por Jehan Georges Vibert porque este autor ya había fallecido para la época en que *Hélice* circula. Bajo este par de evidencias, se puede suponer que muchos de los textos de la revista fueron tomados de otras publicaciones. Esta práctica, según lo señala Salto, era frecuente en las revistas de la época y se realizaba con el objetivo de aumentar el contenido de éstas. Normalmente, se republicaban fragmentos para facilitar la lectura, traer textos internacionales y contener varios géneros que amplían la posibilidad de volver interesante el impreso para varios tipos de público; a la vez garantiza que el contenido sea actual.¹¹² En sí, las revistas son una evidencia de la existencia de una red de intelectuales que seleccionan textos que consideran modernos y apropiados para difundirlos y promover la formación de pensamiento crítico.¹¹³ Es decir, las redes de intelectuales no necesariamente consistían en autores que compartían espacios físicos, sino que confluían en ideas, y uno de los síntomas de esta confluencia es la réplica de textos entre impresos de diversas procedencias. Se trata de prácticas asociacionistas, ya que se trataba de la protección de intereses grupales y la defensa de sus opiniones y conformaban una red que atravesaba la sociedad, no solo en el ámbito letrado, sino en la política. Las funciones de estos intelectuales eran difusas ya que participaban de la política y lo social al mismo tiempo y esto les otorgaba legitimidad como especialistas de la cultura y de los sucesos nacionales e internacionales. En ese sentido, se produjeron redes transnacionales que, por ejemplo, en Latinoamérica, permitieron que los intelectuales estuvieran conectados a nivel subcontinental y crearan ideas propias del pasado, el presente y el futuro de Latinoamérica y de cada uno de sus

¹¹¹ *Ibid.*, 114-5.

¹¹² Salto, “Colecciones de obras selectas”, 6.

¹¹³ *Ibid.*, 4.

países.¹¹⁴ Más allá de esto, en términos prácticos no hace falta este dato para construir una idea sobre los autores, y que el hecho de que se tomen sus textos da cuenta de que eran referentes para los realizadores de *Hélice*.

A pesar de ello, Rivas Iturralde señala que el grupo central de colaboradores permanentes de la revista fueron Camilo Egas, Raúl Andrade, Gonzalo Escudero, Pablo Palacio, Jorge Reyes y Isaac J. Barrera. Mientras que, ocasionalmente, participaron Gonzalo Zaldumbide, Jorge Carrera Andrade, Alfredo Gangotena, Miguel Ángel Zambrano, Hugo Mayo y Miguel Ángel León. Además, el autor señala las apariciones de Oliverio Girondo, Julio J. Casal y Alejandro Peralta. Por otra parte, los artículos de Max Jacob y André Salmón, desde la perspectiva de Rivas Iturralde son solo traducciones anónimas.¹¹⁵ Opinión que es compartida por Óscar González quien también indica que las obras de André Derain, Alexandre Archipenko, Boris Grigoriew, Ossip Zadkine y Chana Orlowa, son reproducciones.¹¹⁶

Desde mi perspectiva, considero que, de forma permanente colaboraron, al menos, Guillermo Latorre, Carlos Andrade Moscoso (Kanela), Sergio Guarderas y Efraín Diez. Esto porque los cuatro ofrecen servicios de venta de interpretaciones artísticas, anuncios, afiches y decoraciones en el apartado publicitario de la revista y la ubicación del servicio es la misma que la de la redacción de *Hélice*.¹¹⁷ Por ello, se puede pensar que se encontraban ahí físicamente con frecuencia para ofertar dichos servicios. A ellos, naturalmente, se agregarían Egas y Andrade quienes dirigen *Hélice*. También es notable Gonzalo Escudero ya que parece ser uno de los colaboradores más cercanos a Egas. Este autor tiene un texto en el que habla del propósito de la revista y otros dos que hablan de la obra de Egas. Además, él anuncia la salida de Egas del país.

En esta línea se puede señalar el hecho de que, las autorías de los contenidos sí remiten a la publicación como un proyecto internacional. De 31 de los autores de *Hélice* se conoce la nacionalidad: 17 son ecuatorianos y 14 son extranjeros. Lo que significa que casi se distribuyeron de forma equitativa y, en todo caso, es algo esperable que, en una

¹¹⁴ Perla Navarro y Alexander Betancourt, “La *Revista de América* como vínculo de la cultura letrada latinoamericana: contexto y usos del pasado en el desarrollo de la idea de América Latina”, *Cuadernos de la Historia. Serie economía y sociedad*, n.º 26-7 (2021): 336, url: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/33563>.

¹¹⁵ *Ibid.*, 14.

¹¹⁶ Óscar González, “Tradición y vanguardia en la revista *Hélice* (1926): Perspectivas de un diálogo interoceánico”, *Revista de Estudios Hispánicos* 2, n.º 1 (2015): 155, url: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/12191/9978>.

¹¹⁷ *Hélice*, “El atelier”, *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 24.

revista ecuatoriana, la mayor parte de quienes escriben para ella sean precisamente ecuatorianos (ver tabla 7).

Tabla 7
Procedencia de los autores de Hélice.

Nacionalidad	Número	Procedencia	Número	
Ecuatorianos	17	Quito	12	
		Riobamba	2	
		Loja	1	
		Otavalo	1	
		Manta	1	
Extranjeros	14	Europa	Francia	4
			Rusia	1
			España	2
			Alemania	1
			Polonia	1
		América	Chile	2
			Argentina	1
			Perú	1
Desconocido	3	-	-	

Fuente: Revista Hélice
Elaboración propia

Entre los autores nacionales: 12 eran quiteños, 2 riobambeños, un lojano, un otavaleño y un manteño. Si pensamos en estas ubicaciones en términos geográficos se puede observar una clara predilección por la Sierra. la Costa tiene una representación mínima y el Oriente no existe. Y, paradójicamente, en los contenidos de *Hélice* se hacen varias menciones a la Amazonía y esto significa que, a pesar de que esta región del país era un tema de debate y formaba parte del imaginario de lo nacional de los escritores, no era percibida como un espacio de enunciación, sino como un objeto de representación.

Aquí cabe preguntarse ¿por qué los autores no incorporaron a más exponentes de la Costa o a, al menos, uno de la Amazonía? Esto, a pesar de que como lo señala Valencia, para esta época ya existían núcleos de producción literaria en las principales ciudades de país entre los que se producían canjes y redes de intercambio intelectual.¹¹⁸ Además, la prensa se desarrollaba, especialmente, en la ciudades más importantes del país: Quito, Guayaquil y Cuenca.¹¹⁹ Es decir, existían más representantes de la Costa que pudieron haber participado en la revista, pero no se los incluyó. Es una interrogante que se puede contestar a partir del entendimiento de las condiciones de posibilidad ya que, en gran medida, la consolidación del territorio nacional, tal y como hoy lo conocemos, no se había

¹¹⁸ Valencia, "La revista literaria", 184.

¹¹⁹ Zapater, "La trayectoria", 77-8.

logrado para esa época. La penetración del Estado a los territorios alejados de la centralidad tiene mucho que ver en la forma en que los sujetos leen su propio contexto. Esto, según lo explica Trinidad Pérez, todavía era una tarea pendiente del proyecto modernizador estatal, ya que una de sus ambiciones fue precisamente expandir la frontera agraria y esto generó interés en las poblaciones que habitaban los lugares remotos del país.¹²⁰

En el contexto internacional, Europa lleva la cabecera con 9 de las 14 colaboraciones. Este hecho solidifica el *Manifiesto* en términos del arte que vuelve sobre Grecia y se aleja de la tradición quiteña o nacional.¹²¹ Sin que eso se contradiga, a la vez, con el hecho de que ninguno de los aportes provenga de Grecia, sino de orígenes como Francia y Rusia que dentro de la revista tienen gran relevancia numérica.

En todo caso cabe preguntarse, ¿qué hace aquí Rusia? Si en el *Manifiesto* se expresa la distancia con el arte del bolchevismo y la corbata roja,¹²² y, en el tercer número califican de brutal a la Rusia de Tolstoi, Dostoyevski y Lenin.¹²³ Acerca de esta cuestión, Rivas Iturralde, señala que *Hélice* nació en “los años de la fundación del Partido Socialista” y la simpatía de los autores con esta ideología.¹²⁴ Criterio con el que coincide María del Carmen Fernández.¹²⁵ Estos señalamientos se basan en que Raúl Andrade -bajo el pseudónimo de Jaime Rival- habla de la colaboración en la instalación de la primera Asamblea Socialista.¹²⁶ Al respecto, cabe mencionar que, aunque los colaboradores quisieron alejarse de la corbata roja. Fueron afines al socialismo y en el ámbito artístico, tanto Rusia como Francia fueron referentes importantes (ver tabla 7).

En Latinoamérica, el mayor referente es Chile con dos colaboraciones. Otros países como Perú, Uruguay y Argentina tienen una colaboración cada uno. Al revisar esto en términos geográficos vemos que el proyecto tenía gran extensión al sur del continente. Un hecho curioso es que, por la proximidad geográfica se esperaría que Perú tenga un nivel de importancia mayor. A nivel general se puede argüir que la revista, a nivel internacional, se encontraba en mayor congruencia con el canon europeo. Esto puede explicarse a través de la trayectoria del mismo Camilo Egas, pero no solo desde esa

¹²⁰ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 218.

¹²¹ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

¹²² *Ibíd.*

¹²³ Oskar Bie, “La línea”, *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 15.

¹²⁴ Rivas Iturralde, “Hélice”, 13.

¹²⁵ Fernández, “La vanguardia literaria”, 253.

¹²⁶ Raúl Andrade, “Se anuncia la instalación de la primera Asamblea Socialista”, *Hélice*, n.º 2 (1926): 8-9.

perspectiva, puesto que el artista también vivió en Estados Unidos, y aunque en la revista se menciona a este país y a sus ciudadanos, ninguno de los colaboradores es estadounidense (ver tabla 7). Lo relativo a la influencia europea se trabajará en momentos posteriores de esta investigación.

La composición humana de la revista, en términos numéricos, al priorizar la colaboración europea, da cuenta de un momento histórico en el que el arte se reconfiguró por acción de los artistas que, becados en Europa, adquirieron un conjunto de conocimientos que más tarde orientarán el arte ecuatoriano hacia lo clásico y les hará replantearse a sí mismos en términos identitarios y de ahí se produce el giro en las temáticas indígenas que se escriben y pintan desde el canon europeo.

Esta suerte de contradicciones y encuentros entre lo local y lo europeo sucedía en las revistas literarias y culturales de América. Así lo señala González, quien describe que en ellas se hacen las apuestas creativas que miran hacia ambas orillas del Atlántico, recogen la vitalidad artística de Europa que rompe con la tradición y encuentra nuevos desafíos, y, a la vez, dan espacio a obras de autores locales que han sido olvidados o rechazados por la crítica caduca de la localidad.¹²⁷

Al observar las diversas procedencias de los colaboradores ecuatorianos, se puede concluir que, dentro del espacio nacional, Quito es el eje central, la Sierra el secundario y el Litoral ocupa un tercer lugar. La región oriental aparece como objeto de análisis mas no como parte de los sitios de procedencia de los intelectuales. Esto da cuenta de la regionalización del país en esa época y también de que, los autores valoraron con más importancia a lo que sucedía a nivel local.

Considero que, la composición humana de *Hélice* revela una configuración diversa que en algunos momentos se acerca a lo cosmopolita y en otros se remite a un proyecto más pequeño, local e incluso tradicional. Una vez revisada la composición humana de *Hélice*, en el siguiente apartado, es preciso determinar a quién o quiénes estaban hablándole estos intelectuales.

4. El público lector: ventana del Ecuador al mundo

Tras haber definido a los autores que escribieron en el *Hélice*, es preciso abordar el público al que se destinó el impreso. El público de la revista no se encuentra definido de forma explícita en sus páginas. Tampoco se contó con una sección de cartas de los

¹²⁷ González, “Tradición y vanguardia”, 151.

lectores que sería útil para delinear a este público. En el *Manifiesto* se configura la posibilidad de un escenario global, ya que se habla de cosmopolitismo.¹²⁸ La participación de autores internacionales, la existencia de corresponsales extranjeros y los referentes de diversas procedencias, nos dan cuenta de un público amplio, del ansia de alcanzar los ‘cuatro puntos cardinales’ que tenían los intelectuales. Más allá de esta pretensión, von der Pahlen, indica que “el grupo editorial de *Hélice* sabía que el suyo no era un público masivo”.¹²⁹ Por su parte, López-Ortega, afirma que la revista llegó a ser leída en Europa a donde llegó a través del correo, sus corresponsales y la invitación que se hacía en la revista para que se envíen textos desde otras partes del mundo. Además, en correspondencia de Pablo Palacio se evidenció que él envió un ejemplar a Benjamín Carrión mientras éste ejercía como diplomático. Palacio también envió tres números a Francia.¹³⁰ A partir de estos aportes, en este apartado definiré las referencias que se hace a lo largo del contenido de la revista para construir las características del público al que *Hélice* trataba de interpelar.

En la revista se hacen referencias a eventos sociales en los artículos *The social*, *El señor Hubner Bezanilla* y *Los tes del metro*. Se habla de sus logros deportivos, su alimentación y su estatus civil. Considero que se trata de personas con poder adquisitivo alto porque la manera en la que se construyen estos textos denota un cierto aspiracionismo.¹³¹

Relaciono estos textos con el aspiracionismo porque, por ejemplo, en *The Social* se habla de “la hermosa propiedad que posee al Norte de la ciudad, el Sr. Carlos Alvarez [sic]”¹³² en donde se reunió “una selecta concurrencia de preciosas muchachas y jóvenes correctos”,¹³³ se produjo “la mayor alegría [...] un baile animadísimo [...] derroche de elegancias, animación y buen gusto”,¹³⁴ se sirvieron “delicias [...] exquisitas confituras y refrescos”¹³⁵ y se dijeron “frases de tanto espirit [sic]”.¹³⁶ De la misma manera en *El señor Hubner Bezanilla* se describe que este funcionario de la Cancillería “ha logrado captarse grandes estimaciones en todas las clases sociales [...] [y recibe] demostraciones de afecto

¹²⁸ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

¹²⁹ Von der Pahlen, “Cinco vueltas”, 87.

¹³⁰ López-Ortega, “Cultura visual”, 29.

¹³¹ Entiéndase este concepto, en el contexto de *Hélice*, como mostrar a forma de modelo, el estilo de vida, valores simbólicos y culturales que pertenecen o se asocian con lo elitista y que corresponden con el modelo de ciudadano inserto en la modernidad estatal.

¹³² Hélice, “The social”, 5.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*

por parte de distinguidas autoridades diplomáticas, sociales, intelectuales y obreras”.¹³⁷ En cambio, en *Los tes del metro* se habla de un “Lugar de cita tradicional y elegante, donde se reúne el más linajudo y aristocrático núcleo social”,¹³⁸ y se produce “la charla encantadora, fina y sutil [...] Entre la selecta concurrencia”.¹³⁹ En estos textos, se exalta la belleza de los lugares, de los invitados, su buen gusto, prácticas, lugar en la sociedad, profesión, linaje y temas de conversación. De manera que, se configura un modelo de lo que son y hacen las élites a partir de características positivas y, por lo tanto, se los muestra como el modelo de lo que se aspira a ser. El incluir nombres y apellidos de las personas da cuenta de que eran sujetos de importancia en la época, que contaban con cierto nivel de prestigio social, que puede o no estar ligado a lo económico. Si lo relacionamos con lo propuesto por Pierre Bourdieu, acerca de los diferentes tipos de capital existentes, es probable que el capital social -entiéndase prestigio- se acompaña del acceso al capital económico.¹⁴⁰ A partir de esto, asumo que estas personas pertenecían a las clases alta y media quiteña que vendría a ser uno de los públicos de la revista. Además, al ser una mención aspiracional, también se dirigía a sujetos de las clases -menos privilegiadas- con acceso a la educación *básica* porque eran capaces de leer ya que eran quienes *admiraban* la vida de esta élite.

Acerca de esto, Rivas Iturralde, indica que *Hélice* tenía un corte elitista, ya que contó con un grupo selecto de colaboradores que no podían ir en contra de la ambición de un “nuevo rico de la cultura”.¹⁴¹ Por su parte, López-Ortega indica que estos textos se dieron “como un gesto de burla”.¹⁴² Para este autor, la revista no se dirigía a la élite o a un grupo conocedor porque se incluyeron artistas y su objetivo era masificar y democratizar lo europeo y lo indígena para todo el público.¹⁴³ Desde mi perspectiva, los textos citados, especialmente *Los tes del metro*, sí tienen cierto nivel de sarcasmo al mencionarlos como “linajudos y aristócratas”, pero esto no implica que esta élite no sea parte del público. Si se escribió una crítica o burla a este grupo, significa que se esperaba que se leyera por los protagonistas.

Sin embargo, es necesario reseñar qué tipo de personas pertenecían a esta hegemonía cultural y económica a la que parecen referir los autores de *Hélice*. En el caso

¹³⁷ Hélice, “El señor Hubner Bezanilla”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 5.

¹³⁸ Hélice, “Los tes del metro”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 5.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Bourdieu, *Cosas dichas*, 131.

¹⁴¹ Rivas Iturralde, “Hélice”, 18.

¹⁴² López-Ortega, “Cultura visual”, 27.

¹⁴³ *Ibid.*, 32.

de Quito, Valencia indica que en las revistas literarias era frecuente hallar el retrato de la pequeña burguesía que habitaba la ciudad. La vida de este grupo de personas tambaleaba entre la innovación y la cultura de la hacienda. La autora explica que el surgimiento de esta burguesía fue una de las consecuencias de la Revolución Liberal, ya que la educación laica contribuyó a la aparición de profesionales que conformaron una esfera pública y literaria.¹⁴⁴ Tras la muerte de Eloy Alfaro, en 1912, se abrió un periodo de predominio de la oligarquía liberal que supuso el crecimiento de los sectores medios gracias a su participación en el comercio y la burocracia.¹⁴⁵ Además, según Valencia, las revistas modernistas aludían con frecuencia al estilos de vida de esta naciente élite capitalina, sus espacios de interacción, las actividades que realizan y cómo disponen su cuerpos para dichas actividades y espacios. Es decir, a través de sus páginas se tenía acceso a una ventana de difusión de los valores burgueses.¹⁴⁶

El hecho de que la revista se refería a este público también nos lo reafirman las publicidades. Se habla de las innovaciones que se ofertan dentro de una ciudad moderna. Entiéndanse la compañía de luz eléctrica, las ofertas de moda, los relojes, los automóviles, las entidades bancarias y el cinematógrafo Pathe Baby. A esto se suman, los presupuestos de los avances médicos que supusieron la idea de limpieza -que se refleja en la publicidad de jabones- y la de salud y bienestar al que se alude en el anuncio de Leche Dryco. Todos estos artículos y servicios insertos en un tipo de consumo específico que delineó las nuevas formas de vida en consolidación de las clases burguesas quiteñas. Así, la modernización, las ideas del progreso y el cosmopolitismo, que expresan las revistas de la época, dibujan un público joven que carece de competencias culturales elevadas, que pertenecen a sectores cuya economía está en ascenso y, desde la perspectiva de los autores, deben adquirir el hábito de la lectura como un dispositivo de transformación social.¹⁴⁷

Todo este direccionamiento de los autores de *Hélice* hacia este público, intencional o no, da cuenta de la constitución de comunidades de lectores que se dio, según Valencia, de la mano de la conformación de los círculos intelectuales.¹⁴⁸ Algo que

¹⁴⁴ Gladys Valencia, *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía* (Quito: Editorial Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007), 24, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/184>.

¹⁴⁵ Enrique Ayala Mora, “Auge de la prensa escrita (1895-1925)”, en *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, ed. Carlos Landázuri, (Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022), 24.

¹⁴⁶ Valencia, *El círculo modernista*, 48-50.

¹⁴⁷ Salto, “Colecciones de obras selectas”; 11.

¹⁴⁸ Valencia, *El círculo modernista*, 13.

no se limita al contexto local, ya que las revistas de inicios del siglo XX en América Latina están, generalmente, destinadas a los sectores que apenas se incorporaron al consumo de impresos.¹⁴⁹ A la vez, las tecnologías de la época nos remiten, a un nuevo espíritu que aparece en las revistas y que se configura a partir del espacio urbano en donde están los sitios de ocio, las formas de consumo y la identidad ciudadinas.¹⁵⁰ Y este proceso, no sucede de forma aislada en la capital ecuatoriana, sino que, por definición la modernización fue el periodo en el que las aldeas latinoamericanas, en un relativamente corto periodo de tiempo, se convirtieron en metrópolis, multiplicaron su población y se integraron al mercado de consumo capitalista.¹⁵¹

Otro tipo de público son quienes están inmersos en lo cultural y artístico: actores y actrices, bailarinas, periodistas, escritores, cantantes y pintores. En ese sentido y, bajo la premisa de que en la época ya estaba formado un entorno artístico en Quito, tanto en el teatro,¹⁵² la música,¹⁵³ la pintura, la escultura y la fotografía,¹⁵⁴ se puede decir que el público al que se apelaba, por excelencia, era este ecosistema. En el *Manifiesto* se menciona que existe también un público amateur al que quieren llegar,¹⁵⁵ pero por el tipo de contenido que trata *Hélice* es más preciso pensar que existía una preferencia por el público *conocedor*.

Los políticos son referenciados con frecuencia en eventos oficiales, caricaturas y sátiras. Por lo que, a pesar de que *Hélice* no fue denominada por sus creadores como una publicación de corte político, se puede decir que sus autores estaban interesados en participar en el debate político nacional. Esto porque en las caricaturas de la revista se referencia a políticos de la época y porque se menciona que los autores de la publicación participarán en la Asamblea Socialista.¹⁵⁶ La estrecha relación de los artistas con la política, según lo explica Valencia, se debe a en el modernismo los artistas plasmaron sus obras en revistas literarias en donde se dialoga entre el pensamiento crítico, la política y

¹⁴⁹ Salto, “Colecciones de obras selectas”; 4.

¹⁵⁰ Valencia, *El círculo modernista*, 45.

¹⁵¹ Ernesto Capello, “Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX”, en *Historia social urbana. Espacios y flujos*, comp. Eduardo Kingman (Quito: Flacso /Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009), 125, <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47935.pdf>.

¹⁵² Ketty Wong, “El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX”, *Revista Argentina de Musicología* 21, n.º 1 (2020): 101-26. url: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/306/329>.

¹⁵³ Martha Rodríguez, “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018), 91, <https://n9.cl/ftpsv>.

¹⁵⁴ Pérez, “La escena artística en Quito”, 85.

¹⁵⁵ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

¹⁵⁶ Andrade, “Se anuncia la instalación”, 8-9.

la renovación cultural. Tanto en el caso ecuatoriano como latinoamericano, las revistas culturales son una evidencia de lengua viva que está conectada con las transformaciones políticas de las repúblicas en su contexto.¹⁵⁷ Además, según la autora, en Ecuador la prensa se distingue por estar adscrita a tendencias políticas.¹⁵⁸ En ese sentido, los intelectuales de *Hélice* formaron parte de los artistas y literatos que fueron políticos y participaron del debate político en toda Latinoamérica, su público no solo es artístico, también es político. Esto a pesar de que, en los círculos modernistas, se intentó romper con la tradición de los literatos de vincularse con la política y otras ramas intelectuales.¹⁵⁹

Los autores de *Hélice* también construyeron discursos acerca del sentido nacional. Según José Antonio Figueroa, las expresiones artísticas de esta época contenían en sí un sentido de lo nacional.¹⁶⁰ Así, en las páginas de la revista se abordan la raza y el territorio. Especialmente, en el artículo de Isaac J. Barrera se observa una preferencia por la centralidad quiteña que se extiende a lo serrano. Mientras que, la Costa no aparece y el Oriente es descrito en términos de lejanía y exotización.¹⁶¹ En ese sentido, a nivel nacional, la revista se inclinó al público quiteño, y en menor medida a la Sierra, en el Oriente y la Costa no serían parte de ese público. Los quiteños a quienes *Hélice* les hablaba estaban constituidos por personas diversas que provenían de las migraciones de otras ciudades de la Sierra.¹⁶² Son personas que construyen sus identidades -y las de los *otros*- desde el espacio que ocupan en lo urbano marcado por el afán por modernizar la ciudad.¹⁶³

De manera que, se puede hablar de un público local al que querían insertar en cierto cosmopolitismo artístico, llevarlo a lo internacional y, de alguna manera, especializarlo, volverlo conocedor. De ahí que, las referencias a lugares y artistas internacionales, de la publicación, adquieren otro sentido. Según Francisco López-Ortega, *Hélice* puso en contacto a sus lectores con la cultura cosmopolita.¹⁶⁴ El contacto del que habla este autor se ve en el artículo *Estampillas usadas* en el que se retratan escenarios internacionales a través de descripciones amplias.¹⁶⁵ De manera que, esto nos

¹⁵⁷ Valencia, “La revista literaria”, 30.

¹⁵⁸ *Ibid.*, 36.

¹⁵⁹ Valencia, *El círculo modernista*, 40-1.

¹⁶⁰ José Antonio Figueroa, “Las debilidades de la industria cultural del Ecuador y del Quito moderno”, *Temas*, n.º 86 (2018): 43-50, url: <https://n9.cl/16716>.

¹⁶¹ Barrera, “La raza india”, 12.

¹⁶² Luna, “Los mestizos”, 167-82.

¹⁶³ Espinosa Apolo, “La transfiguración urbana”, 15-28.

¹⁶⁴ López-Ortega, “Cultura visual”. 22.

¹⁶⁵ Hélice, “Estampillas usadas”, *Revista Hélice*, n.º3 (1926): 7.

acerca más al criterio de von der Pahlen, de que quizás una de las ambiciones de los autores de *Hélice* era formar a ese público amateur del que se habla en el *Manifiesto* para que experimente el mundo, no tanto el ser leídos a nivel internacional. Lo que no desdibuja el hecho de las lecturas fuera del país que relata López-Ortega,¹⁶⁶ sino que ubica el público objetivo de la revista previsto por los autores, sin contemplar que los ejemplares de la revista llegaran a otros países.

De esta manera, el público de *Hélice*, además de conformarse por las élites quiteñas y quienes querían tener un estilo de vida similar a ellas, estaba formado por los artistas de la escena cultural capitalina. También estaban los que no eran artistas, pero estaban interesados en el arte: los conocedores. Además, están los amateurs con quienes los autores ejercen una labor pedagógica. Ambos públicos integrados porque el consumo no solo fue capitalista, sino cultural y artístico.

A lo largo de este capítulo se han revisado los motivos editoriales de la revista, el entorno en el cual se expedía al público, la composición física y sus semejanzas y diferencias con otros impresos de la época. También se abordó a sus realizadores, la ligazón de *Hélice* con la vida de Camilo Egas y el público a quienes intentaron interpelar estos intelectuales. De esa manera, se puede decir que *Hélice* fue una publicación de corta duración que fue creada con una ambición artística y didáctica para un público de élite, conocedor y amateur. Los autores que contiene apuntan a un proyecto internacional, aunque su contenido, en muchos sentidos, termina remitiéndose al espacio urbano quiteño. Su composición gráfica no era, precisamente, una disrupción en la época, sin que ello le quite relevancia. En el siguiente capítulo se abordarán los contenidos a profundidad para reconocer de qué se trató el proyecto artístico, la idea de sociedad que tenían sus autores y las temáticas que abordan.

¹⁶⁶ López-Ortega, “Cultura visual”. 29.

Capítulo segundo

Análisis de contenido

En el presente capítulo se realizará un acercamiento a los discursos de *Hélice*. Esto con el objetivo de desentrañar los motivos editoriales de los autores. A la vez, se tratarán los colectivos humanos de los que se habla en *Hélice*, para reconocer los discursos sociales de la época a los que los autores se sumaban o disientían y que se configuran como una ventana para visibilizar las discusiones de los intelectuales de ese contexto y su percepción de la realidad.

1. Referentes artísticos

En este apartado pretendo revisar a qué artistas y obras de arte se hace referencia en la revista *Hélice* para reconocer las procedencias y el tipo de arte al que apuntó la revista. Con ese fin, he extraído estos datos para construir una fundamentación numérica que permita dilucidar las ambiciones artísticas de la publicación. A lo largo de los cinco números se encontraron 26 referencias a artistas. De acuerdo con el tipo de arte que realizaban aparecen 15 pintores/as, 6 escritores/as, 3 escultores/as, una actriz y una bailarina (ver tabla 8).

Tabla 8
Tipo de arte referido en *Hélice*.

Tipo de arte	Número
Pintores	15
Literatos	6
Escultores	3
Actrices	1
Bailarinas	1

Fuente: Revista *Hélice*
Elaboración propia

Con base en la división del tipo de artista se puede observar que existe una preferencia por los pintores y literatos. Mientras que los menos referenciados pertenecen a las ramas de la actuación y el baile. La gran presencia de artistas dedicados a la pintura puede ser explicado por López-Ortega quien señala que la abundancia de gráficos en las revistas es un rasgo de las publicaciones de vanguardia.¹⁶⁷ A la vez, entre los integrantes

¹⁶⁷ López-Ortega, “Cultura visual”, 21.

de la revista había artistas visuales como lo es el mismo Camilo Egas. Otro motivo es el que brinda Trinidad Pérez quien indica que, en la EBA, que formó a varios de los integrantes de *Hélice* y que era la institución artística por excelencia, se dio mayor prioridad a las prácticas artísticas relacionadas con la pintura, arquitectura y escultura.¹⁶⁸

Entre los pintores referenciados 12 de ellos son europeos, dos son ecuatorianos y uno mexicano. Esto da indicios, una vez más, de un proyecto editorial que mezcla lo europeo con lo local y lo latinoamericano. Cuestión que ya se exploró al revisar las procedencias de los artistas que aparecen en la revista. En cuanto a los literatos, su inclusión como segundo número más alto, se explicaría a partir de los movimientos culturales, sociales y artísticos que convergieron en la época y que serán explicados a lo largo de este apartado. Además, el gran volumen de literatos puede también explicarse a partir de que el secretario de *Hélice*, Raúl Andrade, es uno de los máximos representantes de la literatura del modernismo ecuatoriano de la segunda y tercera década del siglo XX.¹⁶⁹ Así, el contenido de la revista se ve claramente influenciado por quienes la encabezaban. Está la pintura por Egas y la literatura por Andrade.

En la revista aparecen dos mujeres: una actriz y una bailarina. En general, no se registra mucha presencia de mujeres en la publicación, por ejemplo, entre las obras literarias citadas que son 37, solo dos son de autoría femenina. También, ya en alusión al discurso, los términos en los que se habla del arte de las mujeres están claramente diferenciados de aquellos usados para describir el quehacer artístico masculino, pero esto ya alude a otro momento de esta investigación que será abordado en el análisis de las construcciones de género de la revista. Por el momento, la relativamente poca importancia que se le da en *Hélice* al arte femenino se puede explicar a través de lo mencionado por Trinidad Pérez acerca del arte moderno en Ecuador como un proyecto que fue impulsado desde las élites y por el Estado y, en esa medida, dejó de lado las expresiones artísticas que provenían de sectores subalternizados como mujeres, artesanos, obreros, clases populares e indígenas.¹⁷⁰ De ahí que el arte femenino obtenga una menor relevancia dentro de la revista que, como se verá más adelante, se inscribe en la temporalidad y manejo discursivo del arte moderno.

¹⁶⁸ Trinidad Pérez, “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y el eurocentrismo” (tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012), 130, <https://n9.cl/xshea>.

¹⁶⁹ Raúl Serrano Sánchez, “Raúl Andrade: Las jugosas ciruelas del pecado”, *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 19 (s. f.): 19-20, url: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/5012>.

¹⁷⁰ Pérez, “La construcción del campo...” 13-4.

Para regresar sobre la procedencia de los artistas referenciados en *Hélice*, los datos arrojan que hay 20 artistas europeos y 6 latinoamericanos. En Europa, se mencionan 8 checoslovacos, 4 italianos, 4 franceses y un exponente alemán, inglés, ucraniano y español, respectivamente. En Latinoamérica hubo 4 ecuatorianos/as, un chileno y un mexicano. Finalmente, en la división a razón de género hubo 16 hombres y 4 mujeres (ver tabla 8). Es decir, en cuanto a las referencialidades espaciales de los artistas, una vez más se observa la construcción de lazos transnacionales y transcontinentales. Esto porque tanto el arte moderno¹⁷¹ como las vanguardias artísticas¹⁷² fueron movimientos que trascendieron las fronteras nacionales¹⁷³ y esa comunicación entre distintos puntos del globo, que ya se observó en los intelectuales, se replica en los referentes artísticos que ellos manejaban.

La preeminencia de artistas europeos puede explicarse a través de la permanencia de Camilo Egas en Europa durante las primeras décadas del siglo XX. De manera que, se vio atravesado por el ambiente cultural y artístico europeo tanto antes de la Primera Guerra Mundial como en el periodo entreguerras, especialmente el parisino que, para después del conflicto bélico, se había convertido en el centro de migraciones artísticas.¹⁷⁴ Esto, bajo la premisa que, como menciona Javier Pérez Segura, París fue el centro cultural y artístico europeo. En esta ciudad se dieron, las transferencias culturales y artísticas entre los países occidentales.¹⁷⁵ De manera que, en París convergieron artistas rusos, españoles, italianos, de Europa Central y de América Latina.¹⁷⁶ Sin embargo, Béatrice Joyeux-Prunel, señala que en la década de 1920 se produjo una crisis, los artistas enfrentaron dificultades económicas por ello algunos abandonaron el arte y París y encontraron sitio más adecuado para establecerse.¹⁷⁷ Michelle Greet también atribuye esta dispersión de

¹⁷¹ Ricardo Ferrara, “El modernismo como proceso literario”, *Literatura y lingüística*, n.º 20 (2009): 62, url: <https://n9.cl/x9oq2>.

¹⁷² José Alberto de la Fuente, “Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?”, *Literatura y Lingüística*, n.º 16 (2005): 2, url: <https://n9.cl/gosnsj>.

¹⁷³ Ferrara, en cuanto al modernismo, habla de la existencia de este fenómeno, por ejemplo, en Argentina, México, Chile, Uruguay, Colombia, Perú, Nicaragua, España y Francia. De la fuente, nos señala a Estados Unidos, Europa Occidental, América Latina, la Unión Soviética, la República del Lejano Oriente y Siberia, como regiones en las que estuvieron presentes las vanguardias.

¹⁷⁴ Greet, *Beyond National Identity*, 23-6.

¹⁷⁵ Javier Pérez Segura, “Un debate inconcluso. Vanguardias artísticas transnacionales (1909-1939)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, 2019, párr. 22, <https://journals.openedition.org/bhce/3480>.

¹⁷⁶ Serge Fauchereau, “El París de las vanguardias”, *Lars, cultura y ciudad*, n.º 4 (2006): 2-3, url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186783>.

¹⁷⁷ Béatrice Joyeux-Prunel, “Peripheral circulations, transient centralities: The international geography of the avant-gardes in the interwar period (1918-1940)”, *Visual Resources* 35, n.º 3 (2018): 5-6, url: <http://bit.ly/4pIzhYW>.

los artistas que residían en París a la xenofobia artística que existía ahí y que supuso dificultades para los artistas extranjeros.¹⁷⁸ Como consecuencia, Irina Subotić señala que, en Europa Central, en ciudades como Berlín, Praga y Viena también existieron ambientes de gran convergencia artística que dieron como consecuencia vanguardias que circularon por toda Europa a través de revistas,¹⁷⁹ cuyos referentes más que parisinos, respondían a países de Europa Central, con gran presencia de Berlín, Weimar y Moscú.¹⁸⁰

En ese sentido, se puede decir que el apareamiento de referentes checoslovacos, españoles, franceses, italianos, entre otros, tiene raíz en la experiencia que tuvo Egas durante su estancia en París tanto antes de la guerra, como es su última visita entre 1923 y 1925,¹⁸¹ ya que, como menciona Greet, en los primeros viajes a París, se encontró con un ambiente artístico vibrante y experimental en donde convivían varias culturas y quehaceres artísticos.¹⁸² Mientras que, tras el acontecimiento bélico, Egas no pudo evitar entrar en contacto con las vanguardias en esa ciudad que para esa altura ya se habían diversificado.¹⁸³

En *Hélice* se observa una preferencia por referir a los artistas europeos por encima de los latinoamericanos (ver tabla 9). El ambiente internacional al que estuvo expuesto el director de la revista forma gran parte de la explicación de este fenómeno. A la vez, el proyecto artístico que se plantea en *Hélice*, precisamente, expresa cosmopolitismo por lo que sería ilógico presentar, únicamente, artistas ecuatorianos o latinoamericanos, sino que se cruza el Atlántico y se acerca crea un proyecto internacional. El apareamiento de artistas ecuatorianos se abordará con más detenimiento, tras la revisión de la procedencia de las obras artísticas que se mencionan en la revista ya que aquí existen más referentes ecuatorianos, pero, puesto que el secretario de la revista, Raúl Andrade, es ecuatoriano y uno de los representantes de la literatura de la época y del modernismo ecuatoriano, podemos hablar de que en *Hélice* se expresó una vanguardia ecuatoriana que combinó las propuestas de Egas con las de Andrade.

En *Hélice* se mencionan 70 referencias a diferentes tipos de obras de arte. Muchas de ellas, no se pudieron rastrear por completo, ya sea por ser poco conocidas o porque sus

¹⁷⁸ Michelle Greet, “An international proving ground: Latin American artists at the Paris Salons”, *Open Edition Journals*, 6 de junio de 2017, párr. 32, <https://n9.cl/tkxjh>.

¹⁷⁹ Irina Subotić, “The role of Central European Avant-garde Reviews in the 1920’s (Hungary, Poland, Czechoslovakia, Romania, Bulgaria and Yugoslavia)”, *Theatron* 15, n.º 4 (2021): 7-8, url: <https://n9.cl/9hofl>.

¹⁸⁰ Greet, “An international”, 9.

¹⁸¹ Pérez, “The indian”, 76.

¹⁸² Greet, *Beyond National Identity*, 23-4.

¹⁸³ Pérez, “The indian”, 76.

autores no trascendieron en el tiempo. Fue posible obtener los datos de año de elaboración, autor y procedencia de gran parte de ellas. Este análisis es relevante porque los orígenes temporales y espaciales construyen sentidos sobre la preferencia artística de quienes hacían *Hélice* más allá de lo expresado en el *Manifiesto*.

Tabla 9
Procedencia de los artistas referidos en *Hélice*.

Continente	País	Número
Europa	Checoslovaquia	8
	Italia	4
	Francia	4
	Alemania	1
	Inglaterra	1
	Ucrania	1
	España	1
Latinoamérica	Ecuador	4
	Chile	1
	México	1

Fuente: Revista *Hélice*
Elaboración propia

De las 70 que aparecen, 34 obras pertenecen a países latinoamericanos, entre ellas 25 son ecuatorianas; mientras que, 31 son europeas, dos asiáticas, una es africana y hay dos de origen desconocido. Entre estas menciones geográficas, a nivel internacional, Francia tiene relevancia numérica, puesto que 16 obras provienen de este país. A breves rasgos, podemos observar una preferencia por el arte nacional en conjugación con el francés. Además, se puede evidenciar la influencia europea presente en los datos arrojados a partir del análisis del arte internacional (ver tabla 10).

La frecuencia con la que aparece Francia, tanto en las referencias de artistas como de obras, se debe a que, a pesar de la existencia de la crisis indicada por Joyeux-Prunel, Greet señala que en los salones de arte de París se dio la oportunidad a artistas de varios países de exponer sus obras en exhibiciones. Propósito que no habrían logrado en sus países de origen. Por ello, alrededor de 1920, los artistas latinoamericanos llegaron a París para mostrar su arte en los cinco salones disponibles.¹⁸⁴ A esto, se agrega el motivo de la ya mencionada experiencia de Egas en París. Y el hecho de que la relación que mantenían, a nivel cultural, Ecuador y Francia era muy estrecha durante la segunda y tercera década del siglo XX.¹⁸⁵ Entre los intelectuales que más expresaron su vínculo y admiración hacia

¹⁸⁴ Greet, "An international", 2-3.

¹⁸⁵ López Rodríguez, "Encuentros y desencuentros", 43.

Francia están: Benjamín Carrión, Alfredo Gangotena y Gonzalo Zaldumbide.¹⁸⁶ Estos dos últimos formaron parte de los colaboradores de *Hélice*. Lo que también explicaría la clara preferencia por el arte francés presente en la revista.

Tabla 10
Procedencia de las obras de arte referenciadas en *Hélice*.

Continente	País	Número
Europa	República Checa	1
	Italia	5
	Francia	16
	Inglaterra	1
	España	5
	Grecia	3
Latinoamérica	Ecuador	25
	Chile	1
	México	5
	Colombia	1
	Perú	1
	Uruguay	1
África	Egipto	1
Asia	Rusia	2
Desconocido	-	2

Fuente: Revista *Hélice*
Elaboración propia

Otras apariciones importantes, provenientes de Europa, son España e Italia. En ambos países se consolidaron movimientos de vanguardia que se relacionaron con París en tanto este fue el epicentro artístico a inicios del siglo XX.¹⁸⁷ En cada uno de estos países, la vanguardia y la influencia francesa se configuró de forma diferenciada. En el caso español hubo un debate entre la vanguardia de influencia francesa y la vanguardia nacional.¹⁸⁸ En el caso italiano, se incursionó en el futurismo y el novecentismo.¹⁸⁹

La influencia de estas vanguardias en Ecuador es señalada por Trinidad Pérez quien indica que ya alrededor de 1915 los estudiantes de la EBA empezaron a producir obras que fueron influenciadas por el modernismo español que era enseñado por profesores como Paul Bar que era maestro en la EBA en esa época.¹⁹⁰ Además, el modernismo español fue el que más influyó en los movimientos artísticos

¹⁸⁶ *Ibid.*, 47-8.

¹⁸⁷ Greet, "An international", 2-3.

¹⁸⁸ Luis Rivero, "Ayala en la metrópolis. Ciudad, cine y literatura de vanguardia en España a principios de siglo XX", *Minius*, n.º 25 (2020): 263-5, url: <https://revistas.uvigo.es/index.php/mns/article/view/3318>.

¹⁸⁹ Patricio Pérez, "El novecento italiano: Entre la vanguardia y el realismo", *Pharos* 5, n.º 1 (1998): 66-9, url: <https://www.redalyc.org/pdf/208/20805107.pdf>.

¹⁹⁰ Pérez, "La construcción del campo moderno", 131.

latinoamericanos.¹⁹¹ Mientras que, en el caso de Italia, se explicaría porque muchos de los estudiantes fueron enviados a este país como becarios.¹⁹² De esa manera se explica que una parte importante de las obras que aparecen en *Hélice* provengan de España e Italia. Estos países fueron influencia de los artistas ecuatorianos que se formaron en la EBA.

Más allá de la experiencia individual de Egas y de otros artistas, existe un motivo primordial que engloba a un movimiento que se produjo en la época: el movimiento moderno. Trinidad Pérez indica que, tanto en Ecuador como en otros países latinoamericanos, desde finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX,¹⁹³ se implementó la idea de construir una tradición artística propia que se ligue a la historia local, pero que utilice los presupuestos del canon europeo. Con este objetivo se enviaron a becarios a Europa para que, con formación tanto en la EBA y en el exterior, construyan este arte nuevo, como es el caso de Camilo Egas.¹⁹⁴ El proyecto indicado por la autora también explicaría la importancia que tuvieron los artistas ecuatorianos en la revista ya que esta aparece en esta época y, en gran medida responde a estas ambiciones. Todo esto como un fenómeno transnacional que consiste en la preocupación de los intelectuales por la identidad nacional y la construcción de sociedades modernas a través del mejoramiento de la población.¹⁹⁵

Hélice se inserta en un campo del arte en el que ya existía un proyecto en construcción. El arte moderno en Ecuador se caracterizó por tener los principios de ideal, belleza y originalidad. Estaba destinado a estimular espiritual y moralmente al público, no debía tener una función utilitaria, sino contemplativa. Además, se pedía que el arte se vea influenciada por las vanguardias europeas como el impresionismo, fauvismo, expresionismo u otros, así como representar temas de la vida moderna, cuestionar las instituciones tradicionales o enaltecer a grupos subalternos del país.¹⁹⁶ De esa manera, se puede decir que, tanto Egas, como el resto de los autores ecuatorianos, estaban influenciados por este proyecto que se promovía desde el Estado. Trinidad Pérez explica que, desde la reapertura de la EBA en 1904, se logró que la producción artística pase a

¹⁹¹ *Ibid.*, 127.

¹⁹² *Ibid.*, 131.

¹⁹³ *Ibid.*, 126.

¹⁹⁴ Pérez, “Nace el arte moderno”, 58-9.

¹⁹⁵ Román Santillan, “El intelectual y su evolución en América Latina” (ponencia, Congreso: Papel del intelectual latinoamericano en el siglo XXI, Nueva York, 10 de abril de 2004), 62, url: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2410967.pdf>.

¹⁹⁶ Pérez, “Nace el arte moderno”, 64.

ser algo que genera prestigio a su creador ya que se organizaron exposiciones y se publicó una revista cultural. Así, los artistas se convirtieron en los centros de la vida cultural de Quito y en una fuente de legitimación social del arte ecuatoriano.¹⁹⁷ El apoyo estatal generó también el control de los espacios culturales que ya buscaba definirse como una esfera autónoma, pero que no tenía esa posibilidad ya que dependía del Estado para subsistir.¹⁹⁸ Los artistas que viajaron al extranjero, ya en el siglo XX, fueron formados bajo estándares europeos y lograron concatenar estos conocimientos con las demandas por la creación de un arte nacional. Sus obras contenían un naturalismo idealizado en donde el lenguaje era del arte moderno y los temas eran locales. Bajo la injerencia del Estado en la producción artística la academia y las exposiciones eran quienes legitimaban el arte y también surgió, de forma incipiente, la crítica artística. El arte salió del espacio eclesiástico para entrar en las casonas urbanas y las haciendas de terratenientes y comerciantes.¹⁹⁹

De esa forma, la trayectoria de los autores de *Hélice* en la EBA y la influencia del Estado, en la misma, serían los motivos por el cual, en la revista *Hélice*, la mayor parte de obras artísticas referenciadas son ecuatorianas, seguidas de las europeas. Este proyecto modernizador no estuvo exento de las dinámicas socioeconómicas y culturales que atravesaban al planeta y al país. Así, Trinidad Pérez afirma que en el caso de Ecuador y de toda Latinoamérica, la aparición de un campo moderno del arte se construyó como una forma de colonialidad del poder y del conocimiento.²⁰⁰ El arte fue entendido bajo las normas pensadas en Europa que fueron consideradas universales, pero se adaptaron a lo local.²⁰¹ De esa manera, los indígenas formaron parte de las representaciones, paradójicamente, justo cuando el Estado nacional moderno no había consolidado del todo su estatus dentro del proyecto e incluso los consideraba un obstáculo.²⁰²

En Latinoamérica, la referencia más relevante, después del mismo Ecuador, es México. Yanna Hadatty Mora señala que la conexión artístico-cultural entre México y Ecuador durante las primeras décadas de siglo XX se hace manifiesta a través de las referencias mutuas en las revistas culturales de la época. Así, en *Savia*, la revista guayaquileña, se menciona a Hugo Mayo -quien también participa en *Hélice*- como el

¹⁹⁷ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 170.

¹⁹⁸ *Ibid.*, 171.

¹⁹⁹ *Ibid.*, 186.

²⁰⁰ *Ibid.*, 12.

²⁰¹ *Ibid.*, 13-4.

²⁰² *Ibid.*, 185.

representante del estridentismo en Ecuador y un distribuidor de las publicaciones de autores mexicanos. En esta misma revista, al igual que en *Hélice*, participó Pablo Palacio quien también tuvo contacto con los estridentistas mexicanos.²⁰³ A este hecho podemos añadirle que, según Mercedes Prieto, en esa época, Ecuador y México compartían dos preocupaciones principales a nivel de proyecto intelectual de nación: incorporación de los indígenas en la sociedad nacional y el mejoramiento de la educación en zonas rurales.²⁰⁴

También, la relevancia de México puede ser atribuida a la figura de Diego Rivera puesto que 3 de las 5 obras mexicanas en *Hélice* son de su autoría. En 1921, cuando ya era un artista conocido, con prestigio social y académico en los círculos de vanguardia europeos y mexicanos, Rivera regresó a su país. En su estancia en París fue cercano a Pablo Picasso y retrató en más de una ocasión a Amedee Modigliani.²⁰⁵ Estos dos últimos artistas también son referenciados de *Hélice*, por lo que es probable que las obras de Rivera aparezcan porque Egas estuvo en contacto con su arte cuando estuvo en París.

Más allá de los encuentros entre artistas en París o de la correspondencia compartida entre ellos, la aparición de países latinoamericanos se explica también a través del proyecto de modernización. Según Trinidad Pérez, el movimiento moderno supuso que las ciudades del mundo estuvieran interconectadas a través de Europa como referente del arte en la época. De esa manera, desde finales del siglo XIX en varias ciudades como París, Moscú, Barcelona, Nueva York, México, Buenos Aires, Bogotá y Lima entre la gran mayoría de capitales del mundo se gestaron pequeños grupos que estaban influenciados por el sistema mundo moderno.²⁰⁶

Por otra parte, las obras de arte que se referencian en *Hélice* tienen origen en diferentes momentos de la historia. La más antigua pertenece al siglo VIII a. n. e. y las más *nuevas* son de aquellas obras que salieron por primera vez en la publicación. De las 68 obras, tres menciones son de momentos anteriores a nuestra era y 40 son del siglo XX. Entre las obras restantes, seis son del siglo XIX, tres de los primeros años del siglo XVII, dos de las primeras décadas del siglo XVIII y una de mediados del siglo XVI (ver tabla 11).

²⁰³ Yanna Hadatty Mora, “De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938)”, *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, n.º 41 (2005): 45-7, url: <https://n9.cl/1kxkq0>.

²⁰⁴ Mercedes Prieto, “Indigenismo: la red interamericana”, en *Ecuador y México. Vínculo histórico e intercultural (1820-1970)* (Quito: Museo de la Ciudad, 2010), 251, url: <http://bit.ly/483B44n>.

²⁰⁵ Carlos Monsiváis, “Diego Rivera: creador de públicos”, *Historias*, n.º 13 (1986): 117, url: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15193>.

²⁰⁶ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 126.

De acuerdo con esta distribución, podemos observar una preferencia por el arte producido en épocas cercanas a la realización de la revista y, las referencias a eras más remotas pertenecen a obras clásicas como *La Venus de Milo*, *la Iliada* y *la Odisea* de la antigua Grecia, un tanto más contemporáneas son *La Celestina* de Fernando de Rojas y *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes que corresponden a literatura española clásica.

Tabla 11
Origen temporal de las obras referenciadas en *Hélice*.

Temporalidad	Número
a. n. e.	3
XVI d. n. e.	1
XVII d. n. e.	3
XVIII d. n. e.	2
XIX d. n. e.	6
XX d. n. e.	40
Desconocido	13

Fuente: Revista *Hélice*
Elaboración propia

La inclusión de las obras de Cervantes y Rojas puede deberse a que, en toda Europa, uno de los estragos de la Gran Guerra, fue volver sobre los valores clásicos. Por ello, hubo un movimiento -que incluyó a la literatura- que apostó por lo clásico conjugado con motivos nacionalistas.²⁰⁷ Así, como parte de este fenómeno, en 1924, José Ortega y Gasset escribió sus *Meditaciones del Quijote*.²⁰⁸ Lo clásico significó, según lo indica Ruth Piquer Sanclemente, el mecanismo sobre el cual los intelectuales buscaron lo universal, lo nacional y la estabilidad ante la crisis que produjo la guerra.²⁰⁹ Además, como ya se mencionó, el modernismo español estuvo conectado con el ecuatoriano y tuvo amplia influencia en todos los países latinoamericanos.²¹⁰

En cuanto a las obras clásicas griegas, su inclusión se puede explicar porque, en el caso de Ecuador, el proyecto civilizador de la modernidad que influyó en el arte tuvo como referente a los griegos, quienes, a criterio de los intelectuales de la época, definieron el arte a partir de valores y reglas universales.²¹¹

²⁰⁷ Ruth Piquer Sanclemente, “Neoclasicismo musical en España: Discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)”, *Azafra: Revista de Filosofía* 15 (2013): 141-5, url: <https://revistas.usal.es/dos/index.php/0213-3563/article/view/12257>.

²⁰⁸ Pierre López, “Encuentros y desencuentros de la cultura francesa en el campo literario ecuatoriano en los años 1920-1930”, *Cahiers d'études romanes*, n.º 32 (2016): 45, url: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5119>.

²⁰⁹ Piquer Sanclemente, “Neoclasicismo musical”, 141-5.

²¹⁰ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 127-31.

²¹¹ *Ibid.*, 117.

Las obras cercanas al apareamiento de la revista, pertenecientes al siglo XX se explicarían a través del intercambio de ideas entre Europa y América Latina que se dio en la época durante el proceso de creación de un arte nacional moderno.²¹² Al tratarse de un proyecto transnacional, la confluencia de artistas e intelectuales que buscaban aproximarse a las vanguardias y mostrar un arte nuevo tuvo como punto de difusión las revistas culturales para contribuir a la creación de un arte identitario de cada país con referencias europeas. En el caso de los artistas e intelectuales ecuatorianos tenían en común la ambición de liderar un proyecto y diseñar un arte universal en el Ecuador para que el país transite a la modernidad.²¹³ Por ello, es de esperarse que mostraran las obras que, en su entorno, eran leídas como actuales y de avanzada.

En cuanto al tipo de arte, 37 son obras literarias, 11 son pinturas, 7 son obras teatrales, 6 son grabados, 5 son esculturas y 4 son obras musicales publicadas en forma de partitura. Existe una clara preeminencia de la literatura, dato que coincide con el arrojado en el análisis de los intelectuales de *Hélice* y de los tipos de artistas referenciados (ver tabla 6). Esto demuestra, una vez más que, a pesar de que la intención de la revista era abarcar a la gran diversidad de expresiones artísticas, este propósito se cumplió parcialmente, ya que existe un tipo de manifestación -la pintura- que tiene más acogida en la publicación.

Esto, además de que puede deberse a preferencias personales de los realizadores, también puede darse por el tipo de producto que es una revista. Trasladar poesía y cuentos en un producto escrito es un ejercicio relativamente sencillo y estos contenidos son de fácil comprensión para el público. Acerca de este tema José Alberto de la Fuente menciona que las vanguardias latinoamericanas apuntaron a incluir varias expresiones artísticas, pero la literatura asumió un rol protagónico.²¹⁴ A este criterio se le suma el de Robles quien señala que el despliegue literario,²¹⁵ que tuvo como representantes a Pablo Palacio, Hugo Mayo y Alfredo Gangotena, fue parte de la vanguardia ecuatoriana.²¹⁶ Sin embargo, es también acertado atribuir la preeminencia de la literatura a lo mencionado por Ferrara quien indica que la literatura extranjerizante fue una especie de romanticismo que surgió en América Latina y fue a través de ella que se universalizó la imagen del

²¹² Pérez, “La construcción del campo moderno”, 126.

²¹³ *Ibid.*, 133-4

²¹⁴ De la Fuente, “Vanguardias literarias”, 16.

²¹⁵ La literatura en *Hélice* incluyó varios tipos de manifestaciones: 13 poesías, 5 cuentos, 4 crónicas y 47 ensayos entre críticas sociales, culturales y de arte.

²¹⁶ Robles, “La noción de vanguardia”, 223-4.

subcontinente.²¹⁷ Es decir, contaba con cierto nivel de prestigio. Además, el modernismo supuso una experimentación que multiplicó las formas literarias, importó códigos de otro tipo de arte y dio como resultado literatura de vanguardia.²¹⁸ Así, se puede decir que la literatura fue vista como muestra de vanguardia y modernidad, de ahí su abundancia en *Hélice*.

Por otro lado, el segundo tipo de arte con más relevancia es la pintura, dato que coincide con el arrojado en el análisis de tipo de artistas referenciados en la revista. En ese sentido, se puede decir que *Hélice*, como otras revistas de vanguardia, le dio importancia al componente gráfico, en lo que se incluyen los grabados y las fotografías de esculturas. Además, está la formación de varios de sus integrantes en la EBA en donde, según lo señala Trinidad Pérez, tenían más prioridad las prácticas artísticas relacionadas con la pintura, arquitectura y escultura, ya que, dentro del proyecto moderno, eran consideradas las de más alta jerarquía.²¹⁹

En cuando al teatro, las referencias pertenecen, en gran parte, a la agenda cultural que muestra la revista. Son obras teatrales y sus reseñas. Esto se explica a través de lo mencionado por Ketty Wong quien señala la existencia de compañías teatrales y un público amplio del arte en Quito.²²⁰ Por ello, los autores reflejaron ese campo artístico que los rodeaba y en el que estaban insertos. Este dato no coincide con el de los artistas referenciados, es decir, se dio relevancia al teatro, pero no a quienes estaban detrás de él.

Por otra parte, la aparición de estas partituras, más allá de su lenguaje, según lo explica López-Ortega, es importante ya que el tipo de música, en esa época, era experimental y desconocida a nivel de todo el continente. Posteriormente, derivó en el “Sonido 13” que apeló a la modernización del arte musical en América.²²¹ Además, al ser presentada en partitura, se puede hablar de que estaba dirigida a un público conocedor.

2. ¿Por qué ‘*Hélice*’? Intenciones editoriales y concepción del arte

En el presente apartado se revisarán los textos editoriales de *Hélice*, para, a la luz de lo que los autores dijeron sobre sí mismos y su revista, para poder acercarnos al proyecto y entender qué lugar social le dieron a *Hélice* y el tipo de arte por el que

²¹⁷ Ferrara, “El modernismo”, 61.

²¹⁸ *Ibid.*, 67.

²¹⁹ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 130.

²²⁰ Wong, “El teatro lírico nacional”, 21.

²²¹ López-Ortega, “Cultura visual”, 34.

apostaron sus creadores. Pues, a pesar de que *Hélice*, se define como una revista de arte,²²² los temas que aborda van más allá de eso, ya que se habla de política y se hace crítica social.

Los textos que contienen la esencia de *Hélice*, aparte del *Manifiesto*, son: *Hélice*, *Pirotecnia* y *La aspiración y el arte nuevos*. En ese sentido, considero preciso citar el texto que aparece en el primer número para poder, a la luz de sus afirmaciones, compararlo con los otros contenidos que nos brinda la revista:

Manifiesto

Como ninguna otra ciudad civilizada, Quito vive al margen de las corrientes artísticas, que hoy apasionan a todos los centros culturales. Solo la tradición agita su bandera descolorida. El Arte, permanece estacionado. De tarde en tarde un grupo -el nuestro casi siempre- se despreza del marasmo y ofrece al público inteligente y «amateur», una manifestación de su entusiasmo, entusiasmo que la más de las veces, y a pesar de su enorme trascendencia cultural, doloroso es confesarlo, tienen en los diarios acogida menos importante que las reyertas tabernarias.

Nosotros, quizá esté mal el decirlo, hemos sido los únicos que alejándonos del gran festín urbano, hemos labrado con paciencia y fervor de benedictinos la joya de nuestra pureza y de nuestro idealismo.

Las últimas exposiciones artísticas de que ha disfrutado Quito, son la prueba más positiva de la eficacia de nuestra labor.

Hoy, queremos lanzar a los Cuatro Puntos Cardinales, un llamamiento fraternal a todos los camaradas que quieran alistarse bajo el estandarte de una Cruzada Nueva.

No vamos a usar la corbata roja, ni la bomba de dinamita del bolchevismo artístico. No! La Venus de Milo, sigue siendo para nosotros el símbolo eterno de la belleza mutilada. Sólo queremos, marchar por los senderos que nuestro espíritu inquieto descubra. Hasta aquí, nuestros ojos tuvieron exactitud de cámaras fotográficas.

La visión exterior, fue el complemento principal de la obra. El espíritu, fue secundario. Vemos con ojos ajenos. Hoy tratamos de ver a través de nuestra sinceridad, de nuestra sensibilidad y de nuestra personalidad.

En los primeros días del mes entrante, inauguraremos una galería permanente de Arte Moderno, a lo que seguirá una serie de exposiciones personales y en donde toda manifestación artística tendrá hogar, humilde y desmantelado como tienda de nómada, pero caluroso y familiar.

Venid a él.²²³

En el *Manifiesto*, los creadores de *Hélice* hablan de un Quito alejado de las corrientes artísticas. Se caracterizan a sí mismos como innovadores que apuestan por un arte experimental, que no copia la realidad y que es subjetivo. Vuelven sobre la tradición griega, ya que mencionan a la *Venus de Milo* como un referente de estética y belleza. Esta mención a la Venus, según Rivas Iturralde, es tomada por los autores como un símbolo de combate, ya que no contaban con una tradición contra la cual luchar, ya que en Ecuador

²²² Gonzalo Escudero, “Pirotecnia”, *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 5.

²²³ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

no había tradición cultural.²²⁴ Contraria a esta postura, Trinidad Pérez explica que ya en 1915 en Quito ya se estaba configuraba un sistema artístico moderno.²²⁵ Lo que significa que sí existían valores artísticos a los cuales adherirse y otros que los autores de *Hélice* rechazaron.

La aparición de la Venus puede explicarse porque la modernización de las artes en Ecuador tomó como referentes a los griegos.²²⁶ Esto se enseñó en la EBA donde varios de los autores de *Hélice* se formaron.²²⁷ Además, el retorno a lo clásico trascendió fronteras nacionales, como Piquer Sanclemente señala, esto sucedió tras la Gran Guerra como una forma de volver sobre los valores universales y el orden.²²⁸ De ahí que, para los intelectuales de *Hélice*, la Venus haya sido un ejemplo de arte.

Los autores son bastante explícitos respecto de qué significó para ellos este nuevo arte al que apostaron: uno que no copia la realidad tal cual es, un arte subjetivo, ajeno a un proyecto político único y universal.²²⁹ En ese sentido, se trata de una forma de vanguardia latinoamericana. Schwartz explica que la idea de renovación y el abandono de los valores de pasado se originan en el futurismo italiano.²³⁰ El máximo representante de este movimiento fue Marinetti, a quién, paradójicamente, los autores de *Hélice* despreciaron de forma abierta en sus páginas.²³¹ Este desprecio, según lo explica Schwartz fue frecuente entre los artistas latinoamericanos y se debió a que Marinetti apoyó al fascismo.²³²

La renovación del arte en *Hélice*, aparte de estar en el *Manifiesto*, aparece en *La aspiración y el arte nuevos* escrito por Julio Endara:

las artes en general, aspiran en lo posible a una renovación diaria de los procedimientos [...] la evolución de la vida ha impuesto siempre una renovación general de las interpretaciones de esos cánones [de belleza] [...] el deseo de la renovación, aplaca la sed de los perseguidores de la belleza, o sea de los artistas, porque su sensorio es todo el mundo.²³³

²²⁴ Rivas Iturralde, “‘Hélice’”, 16.

²²⁵ Trinidad Pérez, “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público”, *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 (2018): 79, url: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/1695>.

²²⁶ Pérez, “La construcción del campo moderno”, 117.

²²⁷ *Ibid.*, 130.

²²⁸ Piquer Sanclemente, “Neoclasicismo musical”, 141-5.

²²⁹ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

²³⁰ Jorge Schwartz, “Introducción”, en *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003), 1, <https://n9.cl/eqkjs>.

²³¹ Hélice, “Marinetti y la pazguatería”, *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 22.

²³² Schwartz, “Introducción”, 1.

²³³ Julio Endara, “La aspiración y el arte nuevos”; *Revista Hélice*, n.º 3 (1926):5.

Según lo señala Soní, la idea de renovación tiene influencias del futurismo italiano y ruso, del expresionismo alemán y el surrealismo francés que los llevó a construir algo propio que se ajustara a su nacionalidad.²³⁴ Esta ambición aparece frecuentemente en los manifiestos y significó apropiarse desde lo local de los principios formales de las vanguardias europeas.²³⁵ Así, al visitar *Hélice* acudimos a una evidencia de un momento de transición del arte en el que, los intelectuales se percibían a sí mismos como llamados a cambiar y combatir la tradición, retomar lo arcaico y nutrirlo con las vanguardias.

Es, precisamente, de las vanguardias europeas que se toma la idea de que el arte no debe copiar la realidad, sino que debe ser subjetivo. Ivonne Pini argumenta que las vanguardias europeas tuvieron como uno de sus objetivos lograr liberar la subjetividad al momento de crear, contrario al arte preexistente. Así, el arte pasó a reflejar el mundo subjetivo de los artistas y su criticidad ante una realidad en constante cambio y movimiento.²³⁶ En el caso de *Hélice*, esta nueva concepción del arte, además de la que se señala en el *Manifiesto*, aparece en el texto de Escudero: “si el arte fuera la verdad, la expresión artística no existiría. La creación fuera entonces apenas un panorama imitativo [...] No existe la belleza, sino una intención subjetiva de la belleza”.²³⁷ El mismo autor, en *Pirotecnia*, menciona: “El trazo nervioso y arbitrario ha condenado a muerte a la expresión fotográfica de la pintura clásica y la plasticidad móvil y descompuesta de la nueva escultura ha derribado a la idea helenista de la proporción volumétrica impecable.”²³⁸ De la misma forma, Endara afirma que “el arte surge como una floración de conflictos internos [...] El artista [...] tiende a auscultar su propio corazón”.²³⁹ Así, podemos decir que *Hélice* se inscribe dentro de las publicaciones de vanguardia latinoamericana. Esto, puesto que, su proyecto artístico conjuga los presupuestos del arte de vanguardia europea con los principios de la modernidad local y la identidad nacional ligada a lo indígena. Este arte moderno, cuyo centro de enseñanza fue la EBA, fue aprendido de profesores que inculcaron el simbolismo, el impresionismo y el expresionismo. Su labor no fue solo docente, sino que se insertó en el campo revisteril, como lo fue *Caricatura* que formó parte de los estudios de la EBA como un concepto que

²³⁴ Soní, “César Vallejo”, 192.

²³⁵ Ivonne Pini, “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20”, *Ensayos, historia y teoría del arte*, n.º 4 (1997): 101, url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=203580>.

²³⁶ *Ibid.*

²³⁷ Escudero, “Hélice”, 1.

²³⁸ Escudero, “Pirotecnia”, 5.

²³⁹ Endara, “La aspiración”, 5-6.

reunió a varios artistas plásticos con literatos.²⁴⁰ Tal y como sucede en *Hélice*, con Egas como representante de la plástica y Andrade como literato.

Los cuatro puntos cardinales,²⁴¹ por su parte, son un reflejo del cosmopolitismo al que apuntaban los autores de *Hélice*. Este anhelo también aparece en otros textos, como lo es *Hélice* de Gonzalo Escudero. Aquí el autor menciona: “Cosmopolitismo, audacia, autenticidad. El simbolismo de la hélice es pródigo: un perpetuo aletazo que gira sobre sí mismo”.²⁴² La idea de lo cosmopolita, según Pini, era frecuente en los proyectos artísticos latinoamericanos de la segunda década del siglo XX. El cosmopolitismo se conjugó con el nacionalismo y ambos formaron parte de una misma concepción de arte.²⁴³ Esto porque la apertura al mundo implicaba tener certeza acerca de una propuesta nacional. En ese sentido, dentro del arte, no se desconocieron las vanguardias europeas, sino se dio espacio a lo indígena o africano para que dieran un sentido de pertenencia que los diferencie de Europa.²⁴⁴ El cosmopolitismo en conjugación con lo nacional se observó también al revisar las referencias de obras de arte en la revista. En *Hélice* aparece arte ecuatoriano, latinoamericano, europeo y asiático; en ese orden de relevancia numérica (ver tabla 6). Así como en la variedad de expresiones artísticas que ya fueron abordadas anteriormente.

Ambos, nacionalismo y cosmopolitismo se complejizaron porque se nutrieron de otros fenómenos: anticolonialismo, la raza en la cultura y el arte.²⁴⁵ Así, aparecen manifiestos como el de *Hélice* que evidencian el pensamiento alrededor del arte, la cultura y la sociedad que existía en esa época. Lo nacional, en Ecuador, y según lo que aparece en *Hélice*, se expresó a través de la reivindicación de las identidades indígenas. En *Pirotecnia* se menciona que “nadie cree en las eternidades estéticas. Apenas un espectro se incorpora. Es lo arcaico, que podría definirse como lo ‘remoto nuevo’”.²⁴⁶ A partir de esto, se puede deducir que se habla de lo indígena, ya que, según lo menciona Peter Wade, los indígenas a partir de 1920 empezaron a formar parte simbólica de la identidad nacional reivindicados desde lo precolombino.²⁴⁷ A la vez, la preocupación por lo indígena en *Hélice* se puede evidenciar por las referencias que se hacen en la revista a estas identidades. De manera que, se puede afirmar que lo arcaico, lo remoto nuevo, hace

²⁴⁰ Valencia, *El círculo modernista*, 35.

²⁴¹ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

²⁴² Gonzalo Escudero, “Hélice”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 1.

²⁴³ Pini, “Vanguardia latinoamericana”, 113.

²⁴⁴ Ivonne Pini, *Cátedra anual de historia ‘Ernesto Restrepo Tirado’* (Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades / Ediciones Uniandes, 2021), 29-30, <http://bit.ly/4mALXhF>.

²⁴⁵ Pini, “Vanguardia latinoamericana”, 113.

²⁴⁶ Escudero, “Pirotecnia”, 5.

²⁴⁷ Peter Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (Quito: Abya-Yala, 2000), 43.

referencia a lo indígena. De ahí que, en *Hélice* se apueste por un arte nuevo que remite a lo arcaico y a la vez se comunica con el mundo a través de los presupuestos artísticos de vanguardia.

La posición de los artistas como precursores del proyecto artístico que se observa en el *Manifiesto*, se replica en el texto de Escudero: “proclamamos la destrucción de la naturaleza, para crearla de nuevo [...] El arte espera un diluvio universal”.²⁴⁸ La forma que tuvieron los intelectuales de *Hélice* de presentarse frente a la sociedad, como quienes llevan adelante el proceso de transformación artística, según lo explica Pini, sucedió en varios de los manifiestos artísticos y les permitió a los artistas plantear utopías y percibirse a sí mismos como Mesías del nuevo arte que transformaría la sociedad.²⁴⁹

A partir de otros aportes, también, se puede discutir acerca de la filiación artística y cultural de *Hélice*. Schwartz, por ejemplo, menciona la existencia de manifiestos a forma de declaración de intenciones que combinan el nacionalismo y lo cosmopolita en las revistas como una de las características de la vanguardia latinoamericana.²⁵⁰ Desde esta perspectiva, *Hélice* formaría parte de esta vanguardia. Por su parte, Aracy Amaral habla de una modernidad artística que se caracteriza por un regreso sobre los pueblos originarios en un esfuerzo por construir una nueva identidad nacional.²⁵¹ Asunto que también está presente en *Hélice*.

Otros autores, que abordan directamente la revista también la relacionan con la vanguardia. González la ubica como parte de la vanguardia europea y de la americana: la revista es una vitrina que muestra las “creaciones vanguardistas de las dos orillas del océano”,²⁵² cuyo objetivo es revitalizar el arte en el Ecuador a través de la unión de lo europeo y lo americano.²⁵³ Robles, por su parte, habla de la noción de vanguardia en el Ecuador, que se expresa especialmente a través de la literatura con elementos modernistas,²⁵⁴ que, según Ferrara, también tiene características vanguardistas,²⁵⁵ lo que nos lleva a hablar de que tanto en el análisis de referentes artísticos como en el de los autores de *Hélice*, se encontró que la literatura tenía un lugar predominante en la revista.

²⁴⁸ Escudero, “Hélice”, 1.

²⁴⁹ Pini, “Vanguardia latinoamericana”, 102.

²⁵⁰ Jorge Schwartz, “La vanguardia en América Latina: Una estética comparada”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 1 (1983): 12-15, url: <https://n9.cl/1q3pp>.

²⁵¹ Aracy Amaral, “Prólogo”, en *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, comp. Aracy Amaral (Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1978), 12-9, <http://bit.ly/4mAQ4u7>.

²⁵² González, “Tradición y vanguardia”, 157.

²⁵³ *Ibid.*, 160-1.

²⁵⁴ Robles, “La noción de vanguardia”, 224.

²⁵⁵ Ferrara, “El modernismo como”, 67.

Además de mencionar que Greet explica que Egas, al regresar en 1924 ya tuvo contacto directo con las vanguardias europeas,²⁵⁶ lo que da como resultado que los textos literarios que se incluyen en *Hélice* formaron parte de esa literatura moderna que contenía elementos vanguardistas.

Por otro lado, en cuanto al papel del artista, en *Hélice* se los retrata como creadores, multiplicadores y destructores.²⁵⁷ También, son poseedores de una sensibilidad artística que está sujeta a control y aparecen desprovistos de “su indumentaria mesiánica para convertirse en un atorrante maravillado”.²⁵⁸ Además, esta sensibilidad, es la que, a través de sus emociones, guía su trabajo, son “perseguidores de la belleza, o sea de los artistas, porque su sensorio es todo el mundo”.²⁵⁹

Las concepciones acerca de los artistas que les otorgan una cualidad especial, las explica Griselda Pollock, quien señala que, en el arte moderno, la figura representativa del artista alcanza una dimensión mítica que le da el estatus de genio individual.²⁶⁰ Con este criterio coincide Trinidad Pérez, quien indica que, en 1916, los artistas eran concebidos por el público de Quito como genios, impetuosos, audaces, voluntariosos que acogían los valores del arte moderno como un lenguaje formal y autónomo. Es decir, existía una figura romantizada.²⁶¹ Sin embargo, en el texto de *Hélice* se observa un intento por alejarse de ese criterio, al despojarlos de su indumentaria mesiánica, sin dejar de contradecirse al valorarlos como creadores, poseedores de una sensibilidad especial y buscadores de belleza. En otro texto de la revista, escrito por Gonzalo Zaldumbide, se dan más datos sobre el papel de los artistas. De ellos, no se esperaba conocimientos académicos, sino el talento innato, estaban conectados a la vida bohemia y sujetos a la actuación moral. En cuanto a técnica, en pintura se habla de trazos vigorosos y el uso de colores intensos y en literatura se valora el lenguaje simple.²⁶² En ese sentido, la postura de la revista con respecto al papel del artista conjuga la visión moderna del artista con la vanguardista que le da importancia a su subjetividad y, a pesar de concebirlos genios - porque se habla de talento innato- también se valora la formación del artista.²⁶³

²⁵⁶ Greet, *Beyond National Identity*, 23-4.

²⁵⁷ Escudero, “Hélice”, 1.

²⁵⁸ Escudero, “Pirotecnia”, 5.

²⁵⁹ Endara, “La aspiración”, 5-6.

²⁶⁰ Griselda Pollock, *Modern Women. Modern Artists at the Museum of Modern Art* (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010), 50, <http://bit.ly/4pFUdj9>.

²⁶¹ Pérez, “La escena artística en Quito”, 92.

²⁶² Zaldumbide, “Novela de Armando”, 6.

²⁶³ En la construcción del artista también existe un sesgo de género. Existen más artistas varones que mujeres y los dispositivos discursivos a través de los cuales se habla de cada tipo de arte varían en

El *Manifiesto* también habla de la “bomba de dinamita del bolchevismo”,²⁶⁴ en textos de Escudero se habla de “hélice [...] luz [...] luminarias”,²⁶⁵ así como de “pirotecnia [...] luminarias artificiales [...] tranvía [...] ómnibus”.²⁶⁶ Estas menciones a artefactos y tecnologías de la época, según lo explica Schwartz, en los textos de vanguardia latinoamericana.²⁶⁷ Criterio con el que coincide Pini.²⁶⁸ De manera que, el propio nombre de la revista nos remite a un escenario de movilidad, renovación y tecnología. La percepción de temporalidad que es expresada de forma más explícita, por Escudero también da cuenta de los cambios que percibían los intelectuales en el entorno y esto se reflejó en la forma en que crearon su arte. El arte de *Hélice* estaba atravesado por las vanguardias, los motivos locales, las innovaciones tecnológicas y las propias percepciones de los artistas, lo que Pini denomina vanguardias y modernidades periféricas.²⁶⁹

En ese sentido, el nombre de *Hélice* puede deberse al ambiente de movimiento en el que la revista nació. Se trata de autores que se perciben desesperados en su habitar de una sociedad que no termina de transicionar de lo tradicional a lo moderno. Habitaron una ciudad y un país que trataba de abrirse al mundo y, a la vez, de configurar una identidad propia, se vieron a sí mismos como pioneros de este movimiento social y artístico que les generó incertidumbre porque también les era desconocido. Esto se corrobora con la percepción que tenía Raúl Andrade sobre el movimiento al que perteneció. Para el autor, los modernistas ecuatorianos habitaron una ciudad en la que se dio una mezcla entre la vivencia de la nueva temporalidad que supusieron las innovaciones tecnológicas como los medios de comunicación y el ferrocarril y la mentalidad aldeana que convirtió a los artistas, que apostaron por la renovación, en unos extraños para quienes los rodeaban.²⁷⁰ De ahí que en los textos editoriales de *Hélice* se refleje la renovación y el relato del nuevo escenario urbano que atravesó a los autores.

Sobre el nombre, Fernández, señala que la hélice es un “símbolo futurista” que fue una expresión de los jóvenes y la experimentación de un arte nuevo.²⁷¹ Con este

función del género. Esta cuestión será abordada con mayor profundidad en momentos posteriores de esta investigación.

²⁶⁴ Egas, et. al., “Manifiesto”, 7.

²⁶⁵ Escudero, “Hélice”, 1.

²⁶⁶ Escudero, “Pirotecnia”, 5.

²⁶⁷ Schwartz, “Introducción”, 4.

²⁶⁸ Pini, “Vanguardia latinoamericana”, 104.

²⁶⁹ *Ibid.*, 113.

²⁷⁰ Valencia, *El círculo modernista*, 24.

²⁷¹ Fernández, “La vanguardia literaria”, 249.

criterio coincide González, quien explica que el título es sugerente por dos motivos: hace referencia al futurismo y hace alusión a la vanguardia ecuatoriana. El nombre de *Hélice* cobra sentido cuando mezcla la vanguardia europea y la ecuatoriana.²⁷² Von der Pahlen considera que *Hélice* hace alusión al movimiento, a la ‘estética de movilidad’ que refieren sus autores en el *Manifiesto*.²⁷³ *Hélice* es un nombre frecuente en la época de la vanguardia latinoamericana. Así, en Perú estuvo *Hélice Revista de Vanguardia* y en La Habana *Hélice hoja de arte nuevo*. La primera en 1925 y la segunda en 1932.²⁷⁴

En conclusión, *Hélice* significó movimiento, vanguardia, modernidad e identidad nacional. Sus autores se insertan en un campo artístico y cultural que en el caso de Quito ya estaba constituyéndose desde inicios del siglo XX y que se dio gracias a la formación de artistas y de un público que disfrutara de ese arte.²⁷⁵ Campo, que, según Wong, construía la identidad nacional a partir del arte.²⁷⁶ Lo que significa que *Hélice* también funcionó como dispositivo de socialización y discusión de lo nacional a partir del arte.

3. Lectura social en la revista

Hélice contiene entre sus páginas abundantes referencias espaciales y al público al que se dirigían. Por ello, los discursos que se construyen en ella dan cuenta de un sentido de lo nacional y, por ende, de quienes conformaron ese espectro de lo *ecuatoriano*. A continuación, se realizará un análisis de la representación que se realizó en la revista de: indígenas, mujeres, hombres, personas afrodescendientes, *homosexuales*²⁷⁷ y norteamericanos.

3.1 Indígenas, afrodescendientes, ecuatorianos y norteamericanos

Los grupos raciales: blancos, indígenas y negros forman parte de los artículos, los poemas y las pinturas en la revista. Se encontraron un total de 6 textos referentes a los indígenas, de los cuáles, 2 son poemas y 4 son artículos y de este total, 2 contienen imágenes que acompañan el texto y, por tanto, deben ser analizados en conjunto. También, aparece una imagen autónoma que será revisada por separado y un par de menciones a norteamericanos y personas afrodescendientes.

²⁷² González, “Tradición y vanguardia”, 154.

²⁷³ Von der Pahlen, “Cinco vueltas”, 80.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ Pérez, “La escena artística en Quito”, 82-3.

²⁷⁶ Wong, “El teatro lírico nacional”, 21.

²⁷⁷ Se utiliza este término como denominación general y no con el sentido psicológico de enfermedad con el que nace.

Antes de entrar en el análisis es necesario definir el concepto de raza al que se hará referencia en este apartado. La raza se entiende como una representación social que se produce dentro de un contexto histórico y se relaciona con otras representaciones que conforman un imaginario colectivo.²⁷⁸ En el contexto de esta investigación, *Hélice* nace en la segunda década del siglo XX en donde se experimentaron varios de los cambios que se originaron en la Revolución Liberal de 1895. Tal y como se ha mencionado, este hecho histórico puso en marcha una serie de cambios para encaminarse hacia la modernización estatal. Así, se dieron debates acerca de las identidades que conformaban la nación, en los que, según Mercedes Prieto, los intelectuales adoptaron de forma explícita o implícita la noción de raza. Este concepto fue polisémico, flexible y fundamentó la inferioridad o superioridad de unos grupos sociales respecto de otros.²⁷⁹

Peter Wade señala que, desde inicios del siglo XX, la raza empezó a pensarse a partir de una perspectiva eugenésica como resultado de la convergencia entre los principios científicos y las políticas sociales. Bajo parámetros científicos se fundamentó la existencia de seres humanos que biológicamente eran inadecuados, racialmente inferiores por lo que su reproducción debía ser controlada para reducir y erradicar los rasgos inapropiados. A la vez, se pensaba que las poblaciones se adaptaban biológicamente, se habló de un evolucionismo social en el cual algunas razas podían dominar a otras menos evolucionadas. Así, se desarrollaron estudios en los que la variación de medidas del cráneo definía la superioridad o inferioridad racial.²⁸⁰ Por su parte, Kim Clark indica que la eugenesia apuesta por el mejoramiento del linaje humano con la aplicación de las teorías de la herencia. Así, se construyen políticas que impiden o limitan la reproducción de ciertos grupos por ser menos aptos o no deseados. También, existen las políticas positivas que apoyan la reproducción saludable, la salud y la higiene que fueron las que se aplicaron en Ecuador.²⁸¹

Wade indica que, a partir de 1920 los indígenas pasaron a formar parte simbólica de la identidad nacional en varios países latinoamericanos en el marco del indigenismo en el que se consideró que los indígenas requerían un reconocimiento y se les atribuía valores especiales que los vinculaban con lo exótico y lo romántico. Se los relacionaba

²⁷⁸ Álvaro Villegas, “La élite intelectual colombiana y la nación imaginada: raza, territorio y diversidad (1904-1940)”, *Anuario de historia regional y de las fronteras* 11, n.º 1 (2006): 46-52.

²⁷⁹ Mercedes Prieto, *Liberalismo y temor. Imaginando a los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950* (Quito: Flacso, Ecuador / Abya Yala, 2004), 236.

²⁸⁰ Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 19.

²⁸¹ Clark, “Género, raza”, 203.

con sus ancestros precolombinos, pero de los indígenas contemporáneos que vivían en condiciones de discriminación y explotación, se esperaba que se integren a la civilización para que formaran parte de la nación.²⁸² Los afrodescendientes, en cambio, no fueron considerados ancestralmente importantes. Socialmente, eran vistos como grupos atrasados e inferiores,²⁸³ por lo que aparecían en la literatura, la música, pero no eran el objetivo de las políticas estatales.²⁸⁴

Hélice es útil para acercarnos a los discursos sobre estas identidades en debate. En ese sentido, se podrá acceder a quiénes eran considerados ciudadanos en el imaginario más allá de la oficialidad legal y cómo, a partir de los presupuestos culturales y/o biológicos, se justificaba y retroalimentaba la discriminación racial. En el artículo *La raza india* se clasifica a los indígenas y su grado de civilización con relación a los territorios que habitan. En el caso de la Sierra, en la revista se los clasifica así:

Loja, raza fuerte y tenaz que no se arredra con la distancia y viene desde el confín de la República a representar sus derechos. Los cañaris son célebres en la historia y en nuestra prehistoria, su civilización, una de las más adelantadas. Los puruhaes tienen ímpetus guerreros y políticos. Pero de entre todos, el indio de Imbabura, fuerte, de tipo agradable, limpio y altivo, el que merece la mayor consideración. Es industrial y comerciante. Estos indios fueron los que detuvieron a los incas, por diez años, en sus conquistas.²⁸⁵

De la misma manera, los indígenas del Oriente son caracterizados como palúdicos, débiles, miserables, próximos a desaparecer y su existencia se liga a su trabajo. Además, se insta al Estado a intervenir por estas comunidades y evite que se contaminen por los blancos estadounidenses.²⁸⁶

La representación de los indígenas que se realiza en este artículo, según lo explica Prieto, se enmarca en una preocupación común que tenían las élites ecuatorianas, que se consideraban a sí mismas civilizadas y guías de los no civilizados.²⁸⁷ Así, uno de los ideales de la Revolución Liberal fue la igualdad y esto abrió el debate de la cuestión indígena por el que se emprendieron políticas para mejorar sus condiciones de vida.²⁸⁸ La base de estas políticas fue la concepción de que los indígenas eran la *raza vencida*, con potencial de transformarse y volverse ciudadanos.²⁸⁹ Wade, por su parte, indica que la

²⁸² Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 43.

²⁸³ *Ibid.*, 44.

²⁸⁴ *Ibid.*, 46.

²⁸⁵ Barrera, “La raza india”, 12.

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ Prieto, “Indigenismo”, 253.

²⁸⁸ Prieto, *Liberalismo y temor*, 38-9.

²⁸⁹ *Ibid.*, 108-9.

producción intelectual se orientó a la idea de que esas identidades raciales estaban destinadas a desaparecer. A partir de esto, se puede decir que el autor del artículo de la revista estaba influenciado por la visión de modernización que se impulsó desde el proyecto liberal. La preocupación por la degeneración de los indígenas y su pronta desaparición fueron temas comunes en la época.

Por otra parte, si se observa que, en el artículo se habla de indígenas de diferentes territorios, se puede decir que el imaginario de nación se construyó a partir de lo que Villegas denomina territorialización racial en la que los atributos naturales de una región son la causa y efecto de las características asignadas a las comunidades que la habitan.²⁹⁰ Además, existe una clara preferencia por los indígenas de la Sierra, un desdén por los del Oriente, mientras que la Costa no aparece en la representación. Se puede decir que la cercanía al espacio físico de enunciación definió el nivel de civilización que alcanzan los grupos. La preocupación por los indígenas del Oriente, según lo explica Trinidad Pérez, se la puede atribuir a que, en el marco del proyecto modernizador, se emprendió un esfuerzo estatal para ampliar de la frontera agraria, especialmente en territorio amazónico.²⁹¹ Las clasificaciones realizadas también pueden explicarse como parte de los aportes de los intelectuales, que Clark denomina indigenistas, que estudiaron a los indígenas y construyeron concepciones raciales sobre ellos, en las que se los retrató como un grupo separado con características innatas heredadas.²⁹²

La no representación de las comunidades indígenas costeñas en este artículo es un asunto que considero que le quedó pendiente al autor. Esto porque, según Clark, se pensaba que los montubios, en contraste con la pasividad con la que eran caracterizados los indígenas de la Sierra, eran poseedores de una energía excesiva que no podían disciplinar o canalizar y eran susceptibles a ser violentos y con gran vitalidad sexual.²⁹³ Es decir, en la época sí circulaban discursos alrededor de estas comunidades, pero en este artículo no se habló de su existencia, a diferencia de los serranos y amazónicos.

La importancia del discurso de *Hélice* sobre cuestión indígena reside en que, como medio de comunicación, es un espacio relevante de representación. Los intelectuales que participaron de estas construcciones discursivas, como lo señala Jean Rahier, en tanto cuentan con una posición privilegiada en el entramado social, poseen la batuta de la

²⁹⁰ Villegas, "La élite", 46-52.

²⁹¹ Pérez, "La construcción del campo moderno", 218.

²⁹² Kim Clark, *Ecuador racista. Imágenes e identidades* (Quito: Flacso, Ecuador, 1999), 112.

²⁹³ *Ibid.*, 116.

representación. Sus ideas son concebidas como reales y se traducen en políticas y leyes.²⁹⁴ Asunto que ya fue explicado con los aportes de Prieto, Wade y Clark.

Otro punto destacable en este primer acercamiento es la concepción que se expresa acerca de los estadounidenses quienes son parte de “Yankilandia”, podrían evitar que los pueblos se civilicen y, por eso, son peligrosos.²⁹⁵ Para explicar esto, Marlene Moret señala que, en este contexto, a lo largo de Latinoamérica, se llevaron a cabo iniciativas de mejoramiento racial para homogeneizar a la población e integrar el Estado-nación.²⁹⁶ Esta cuestión tuvo detractores en la época, que formaron redes de intelectuales transnacionales para combatir el imperialismo americano.²⁹⁷ Según Capello, este movimiento surgió como respuesta al despojo de las últimas colonias españolas y el poder geopolítico que Estados Unidos adquirió, tras ese suceso.²⁹⁸ El antiimperialismo, en tanto lucha cultural latinoamericana, atravesó a los intelectuales que escribieron en *Hélice* como lo fueron Hugo Mayo y Alejandro Peralta quienes fueron figuras afines a estas ideas.²⁹⁹

En el caso específico de Ecuador, según lo explica Clark, frente a los pueblos indígenas, se optó por políticas positiva que promovían la reproducción saludable y el mejoramiento de las condiciones de vida.³⁰⁰ Por su parte, *Hélice* se orienta nacionalismo que conserve los valores preincaicos de los pueblos originarios. Cuestión que tiene matices porque, en otras páginas se exalta loa inca con canciones como *Raza incásica* y una obra de teatro dedicada a las vírgenes del sol.³⁰¹

De manera que, en *Hélice*, la raza civilizada es la mestiza ecuatoriana, no así la estadounidense, ni tampoco la indígena. Esto porque, de acuerdo con el pensamiento de la época y los hallazgos en la revista, se puede dilucidar que se habla de una raza en formación, constituida por las virtudes que aporta cada uno de sus componentes: “Una nueva raza se modela: vigor godo, ensueño árabe, fatiga india. El mundo espera que este nuevo pueblo diga la palabra que sirva para la civilización”.³⁰²

²⁹⁴ Jean Rahier, “Mami ¿qué será lo que quiere el negro?: representaciones racistas en la revista Vistazo. 1957-1991”, en *Ecuador Racista: imágenes e identidades* (Quito: Flacso, Ecuador, 1999): 73-5.

²⁹⁵ Barrera, “La raza india”, 12.

²⁹⁶ Rahier, “Mami ¿qué será”, 73-5.

²⁹⁷ Marlene Moret, *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a Manuel González Prada y Bernard Lavallé. Selección del IX Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero* (Pessac: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana / Asociación Internacional de Peruanistas / Université Bordeaux Montaigne / Tufts University: Department of Romance Languages, 2020), 304, <https://n9.cl/1u5h9p>.

²⁹⁸ Capello, “Hispanismo casero”, 65.

²⁹⁹ Moret, *Peruanismo en Burdeos*, 297.

³⁰⁰ Clark, “Género, raza”, 203.

³⁰¹ Hélice, “Tres épocas del Perú. Puestas en escena en el Teatro Forero de la ciudad de Lima el 27 de diciembre de 1924”, *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 16.

³⁰² Barrera, “La raza india”, 12.

El texto se puede identificar como indigenista esto porque Wade indica que este movimiento se expresó, en textos como el de *Hélice*, como una forma de unificar a la nación modernizadora.³⁰³ Isaac J. Barrera, quien escribe el artículo, se muestra afín a ideas antiimperialistas y valora positivamente las características innatas de las poblaciones indígenas, a la vez que evalúa su grado de civilización y aboga por la creación de una civilización nacional.³⁰⁴ Wade explica esto como una ambición común entre los intelectuales de la época, el incluir a las poblaciones diferentes a la blanca al proyecto civilizatorio era una forma de lograr la modernización.³⁰⁵ Es decir, en este artículo se reflejan varios fenómenos que se dieron en las primeras décadas del siglo XX. Así, existe la preocupación por lo indígena que se deriva del proyecto modernizador liberal, se presentan los discursos eugenésicos y de territorialización racial, está presente el antiimperialismo y el deseo por formar una población e identidad nacional unificada.

Por otra parte, está la crítica artística, proveniente de Francia, acerca de las obras de Camilo Egas. Se habla del indígena como “fauna humana de horrible belleza”,³⁰⁶ y de “una humanidad casi animal [...] [que] a primera vista asustan, pero luego se encuentra en ellos una fuerza y simplicidad no exenta de grandeza”.³⁰⁷ Hay una asociación de lo indígena con lo animal, con lo feo, a pesar de ello, son ligados a la fuerza, belleza y grandeza. A este texto lo acompaña una obra de Egas en la que el indígena tiene rasgos deformados: manos y pies agrandados y cabezas, relativamente, pequeñas. Sus pies están descalzos y llevan sus vestimentas tradicionales. La mirada no confronta al espectador y sus rasgos faciales no son fácilmente distinguibles (ver figura 6).

Acerca de las críticas de arte, Greet indica que esta forma de describir el arte, que no era francés, era frecuente entre los críticos de arte de ese país, cuya xenofobia hacía que abordaran el arte de los extranjeros más con relación a su país de origen que por su técnica estética.³⁰⁸ En ese sentido, la interpretación el arte indigenista latinoamericano fue hecha desde un punto de vista primitivista que enfatizaba sus cualidades exóticas por encima de sus innovaciones vanguardistas.³⁰⁹ Se habla así de una huella de expectativas

³⁰³ Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 101.

³⁰⁴ Barrera, “La raza india”, 12.

³⁰⁵ Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 101.

³⁰⁶ Breaj, “Camilo Egas. Algunos comentarios de la Crítica Francesa, sobre la obra del pintor Egas”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 17.

³⁰⁷ Iv. Mar, “Camilo Egas. Algunos comentarios de la Crítica Francesa, sobre la obra del pintor Egas”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 17.

³⁰⁸ Greet, “An international”, 20.

³⁰⁹ Michelle Greet, *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in Paris Between the Wars* (New Haven: Yale University Press, 2018), 142.

colonialistas en la que los indígenas fueron observados como una alteridad cultural.³¹⁰ Estas lecturas escaparon del control del artista ya que su propósito no fue reforzar los estereotipos acerca de los indígenas, su objetivo se acercó más a reafirmar una agencia cultural dentro de los marcos modernistas.³¹¹



Figura 6. Camilo Egas: Raza India, 1925
Fuente: Revista Hélice

A propósito de *Raza india*, la obra que acompaña la crítica francesa, Trinidad Pérez señala que en ella se muestra el estilo que Egas desarrolló en su estadía en París entre 1923 y 1925. Incluye, en los sujetos, vestimentas pesadas de colores brillantes que fueron los elementos más expresivos de la pintura. Para la autora, el tamaño agrandado de los pies y manos sirve para generar dramatismo, tiene una función expresiva. La expresión facial del hombre y su figura acortada se suman a su actitud desafiante y digna. En contraste, la figura del centro aparece contorsionada y refleja tristeza. Mientras que, la mujer que se encuentra al fondo se esconde tras tu rebozo, como si expresara vergüenza. Además, la tristeza y humildad que aparecen en la obra fueron un reflejo del estado en el que Egas percibía que se encontraban los indígenas contemporáneos.³¹²

En conexión con el contexto, Egas se acerca a la visión de una raza vencida, pero sale del esquema al no territorializar la raza ya que en su pintura no se liga a los sujetos con el paisaje. Ellos son los protagonistas de la pintura, no su trabajo o utilidad, sino su subjetividad y emocionalidad. La pintura y la expresión artística de Egas no se corresponde con la crítica que acompaña la pintura. La inclusión del texto puede explicarse por la relevancia que tenía la influencia francesa en Ecuador en la época,³¹³ o

³¹⁰ *Ibíd.*, 145.

³¹¹ Greet, *Beyond National Identity*, 8.

³¹² Pérez, "The indian", 79-80.

³¹³ López Rodrigué, "Encuentros y desencuentros", 43.

porque París era considerada el centro del arte y la exposición de artistas sus salones, así como las reseñas positivas de sus críticos, les otorgaban prestigio a los artistas.³¹⁴ Así, al ser *Hélice* un proyecto en ciernes, la inclusión de las críticas pudo ser una forma de darle relevancia a la publicación ante el público ecuatoriano.

Si se habla de indigenismo, como lo concibe Wade, esta obra de Egas no es completamente indigenista, ya que en ella se plasma a un indígena contemporáneo y el autor señala que en el indigenismo no se preocupó por los indígenas contemporáneos.³¹⁵ De manera que, es más plausible ubicar a la obra desde la concepción de Trinidad Pérez como un indigenismo modernista,³¹⁶ en medida que conjuga la temática indígena con la problematización de los indígenas contemporáneos que en ese momento eran un foco de preocupación de proyecto político estatal y con presupuestos de la vanguardia europea.

En *Hélice* también se encuentra una obra titulada *Danza india* (ver figura 7) en donde se observan trazos minimalistas de una persona en movimiento que no lleva algún tipo de vestimenta, solo reconocemos que es un indígena por el título de la obra. El protagonista de la imagen observa al espectador, lo que le otorga subjetividad y el hecho de que se hable de danza lo desliga de la tierra y los oficios que eran motivos frecuentes en el costumbrismo. La danza en tanto expresión artística y según lo mencionado por Martha Rodríguez, formaba parte de los espectáculos de variedades que, en esa época, se presentaban en los teatros. Estos espectáculos eran considerados como pertenecientes a las clases populares,³¹⁷ por lo que también, el poner al indígena como danzante puede sugerir que su identidad estaba ligada con lo popular.

Respecto de esta imagen, López-Ortega, analizó que se trata de un cuerpo femenino que se esconde detrás de su brazo. Esto lo asemeja con una obra de Modigliani en la que aparece una mujer desnuda con el pecho libre. A partir de esta comparación, el autor afirma que los cuerpos de las mujeres indígenas “se muestran con la misma autoridad que ostenta el desnudo occidental”.³¹⁸ Lo que significa que Egas estableció una forma de representación diferente que, más allá de lo exótico, colocó a los indígenas a la altura de los sujetos que forman parte del arte europeo.

³¹⁴ Greet, “An international”, 2-3.

³¹⁵ Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 43.

³¹⁶ Trinidad Pérez, *Images of power. Iconography, culture and the State in Latin America* (Nueva York: Berghahn Books, 2005), 99.

³¹⁷ Rodríguez, “Pasillo ecuatoriano”, 91.

³¹⁸ López-Ortega, “Cultura visual”, 35.



Figura 7. Camilo Egas: Danza India, 1925
Fuente: Revista Hélice

Por su parte, Trinidad Pérez, encuentra similitud entre *Raza India* y *Romeros*. Ambas datan de 1925 y en ellas aparecen los indígenas con el rostro tapado o solo parcialmente visible detrás de elementos como sombreros y rondadores. Aunque no trata *Danza India*, la autora interpreta los rostros escondidos como recursos que Egas utilizó con la intención de dramatizar su idea de la autopercepción de los indígenas y el estado de sus mentes.³¹⁹ Es decir, aquí el artista expresa una preocupación por los indígenas contemporáneos y esto hace que la revista, una vez más, se corresponda con las ambiciones modernizadoras del Estado.

Por otra parte, en la agenda cultural de Quito y de Lima se expresa la mitificación del origen inca. Son obras teatrales que tienen pretensión histórica y detallan la trascendencia de los incas en las historias de ambas sociedades. Asunto que, como ya se observó forma parte de los esfuerzos por construir una identidad nacional ligada a lo indígena ancestral. Un dato relevante de esta agenda es que en ella se halla una mención a una raza diferente a la india y a la blanca: la “morena”. En la obra teatral limeña aparece un personaje femenino moreno que está vinculado al servicio doméstico.³²⁰ Entonces, a pesar de que lo indígena se encontraba en un proceso de discusión frente a la identidad nacional, lo moreno persistía como una identidad ligada con la labor o *utilidad* que tenían estas personas en este contexto. Mientras que los hombres afrodescendientes, aparecen en navíos negreros, se embriagan con opio, interpretan danzas lujuriosas con las que tientan a las mujeres blancas.³²¹ En ese sentido acudimos a una sexualización de los cuerpos masculinos de personas negras, así como a una asociación con el vicio y la esclavitud. Aquí se observa una clara diferenciación racial, el hombre negro aparece como

³¹⁹ Pérez, “The indian”, 80.

³²⁰ Hélice, “Tres épocas del Perú”, 13-8.

³²¹ Hélice, “Estampillas...”, 7.

la tentación de mujer blanca, además de estar ligado al vicio y la relajación, puesto que se hace referencia al opio.

La aparición de personas afrodescendientes en *Hélice* puede obedecer a la tendencia literaria del negrismo, que, según Wade apareció en la década de 1920. En esta forma de representación se les otorgaba a los afrodescendientes un importante poder sexual, musical y dancístico.³²² En ese sentido, se puede decir que, en la publicación, el mostrar los cuerpos afrodescendientes sexualizados era una forma común de representación.

En cuanto a las mujeres afrodescendientes vinculadas con el espacio doméstico, Wade señala que tanto en Perú como en Colombia estos empleos eran frecuentemente ocupado por ellas.³²³ En consecuencia, y al tratarse de una obra teatral que se ubica en el Perú, esta forma de representar a las afrodescendientes puede deberse a que era lo que en ese momento la sociedad peruana observó en su entorno. A la vez, y al tratarse de la reseña de una obra estrenada en Lima, el abordar lo inca se explica porque, según lo señala Jean-Marie Lemogodeuc, el indigenismo peruano se basó en la mitificación de la sociedad inca, la celebración de la estructura y funcionamiento de esa comunidad y la glorificación cosmogónica e ideológica. Estos valores fueron contrapuestos con los de la modernidad, lo que resultó en la idealización del pasado inca.³²⁴ La construcción histórica se hace evidente ya que se habla de tres épocas del Perú y su inicio se marca con la civilización Inca.

En el número tres de *Hélice* se habla del arte de Egas y, a propósito de este, se aborda lo indígena en los siguientes términos: morfología zoológica, alma de barro, sólida, voluminosa y plúmbea, apopléticas, con elefantiasis corporal y espiritual causada por la opresión de su pasado, con gravidez perezosa, bestiales, de protocéfalo antediluviano, asociados a la siesta, al sol, al pecado y al alcohol. Además, se resalta la figura de Egas a partir de la acción ventrílocua de no dejar morir a esta raza decadente porque, a través de su arte, habla por ellos.³²⁵ Este artículo se acompaña con la obra a la que hace referencia (ver figura 8) en ella se observa un cuerpo femenino desnudo, con brazos y piernas grandes y cabeza pequeña que parece hallarse triste y, una vez más, sus rasgos faciales son de difícil reconocimiento.

³²² Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica*, 112.

³²³ *Ibid.*, 125.

³²⁴ Jean-Marie Lemogodeuc, *Mitos políticos en las sociedades andinas* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006), párr. 23.

³²⁵ Gonzalo Escudero, “Camilo Egas”, *Revista Hélice*, n.º3 (1926): 10.



Figura 8. Camilo Egas: Desnudo (Zámbiza), 1924
Fuente: Revista Hélice

En ese sentido, la construcción de lo indígena ligado a la animalidad, con gran énfasis en su corporalidad se repite por segunda vez en *Hélice*. La imagen y el texto se complementan puesto que, al ser percibido como una bestialidad, el indígena es retratado con deformaciones, con sus partes de cuerpo engrandecidas y una cabeza pequeña que hace referencia a ese protocéfalo. De ahí que se puede decir que la crítica se enfocó en una descripción de la obra a partir de la observación mas no en cuanto a los motivos artísticos y estéticos que menciona Pérez. El autor, al ser ecuatoriano, se encontraba atravesado por una de las concepciones nacionales acerca de los indígenas que, como ya se abordó, eran vistos como poblaciones en un estado de estancamiento y/o decadencia. Así, Prieto indica que los liberales construyeron un discurso en el que se estableció que la raza indígena estaba en una situación temporal de estancamiento. Ante ello, se habló de la necesidad de justicia y protección para lograr la igualdad que era uno de los principios de este proyecto.³²⁶ Esto último explicaría también porque Gonzalo Escudero, el autor de la crítica, halaga a Egas como quien habla en lugar de los indígenas, ya que se trataría de una manera de darles voz y poner en evidencia su situación frente a la sociedad y el Estado.

En cuanto a esta obra, Trinidad Pérez, menciona que fue exhibido en la Galerie Carmine en París en otoño de 1925 en la que gran parte de los cuadros hacían alusión a indígenas con relación a los lugares y regiones que habitaban. La autora señala que el agrandamiento de la figura corresponde a propósitos expresivos. A esto, añade que el nombre evocativo a lugares, en este caso Zámbiza, sugiere que el artista utilizó las representaciones como símbolos de la población de esos lugares más que como retratos

³²⁶ Prieto, *Liberalismo y temor*, 235.

individuales.³²⁷ Así, se puede decir que Egas retrató un sujeto que represento -está en vez de- toda la población de Zámbriza. Es decir, a pesar de su preocupación por los indígenas contemporáneos, todavía se dan rezagos en los que el indígena no se observa en su subjetividad, sino como parte de una comunidad, ligado a su lugar de origen. A la vez, su desnudez lo identifica con la naturaleza.

En el cuarto número se publica el poema *Calle* en el cual, el indígena aparece como parte del paisaje de la ciudad en decadencia, sumergido en el alcohol.³²⁸ En el siguiente número sucede algo similar, pero esta vez, los indígenas están en las cantinas cantando y bailando en medio de la noche.³²⁹ Además, se hace alusión al arte de Egas y, a partir de ello, se dice que el indio es perezoso y bestial, se habla de él en términos de raza autóctona. En cuanto a Egas, una vez más, es idealizado por explorar lo indígena a través de su arte.³³⁰

Aparte de las deformaciones corporales que son recurrentes en la revista y cuyo significado ya ha sido explicado con anterioridad. Aquí encontramos una referencia al alcohol y al vicio que también aparece en otros espacios de *Hélice*. En muchas de las menciones de la revista, el indígena no es el protagonista de la historia, sino que es parte de la escenografía, se utiliza para caracterizar la ciudad. En ese sentido, los indígenas estaban presentes -no de forma positiva- en el espacio urbano, son representados como un elemento feo que caracterizaba la ciudad, que habitaba las cantinas y estaba en decadencia. También está la idealización de Egas como artista que ejerce ventriloquía, ya que habla por los indígenas.

Con respecto al alcohol, a lo largo de la década de 1920, en la medicina hubo preocupación por su consumo como un factor que contribuía a la degeneración racial de los indígenas. Especialmente, la chicha que se pensaba que menoraba las capacidades intelectuales de quienes la consumían.³³¹ Los indígenas asociados directamente con el alcoholismo aparecieron conforme los estudios acerca de la raza se elaboraron. Prieto señala que las fiestas y el alcoholismo son un tema del que se habla alrededor de los indígenas.³³² De manera que, la representación que se realiza en *Hélice* se corresponde con las nociones acerca de los indígenas que se tenía en aquel momento.

³²⁷ Pérez, "The indian", 82.

³²⁸ Jorge Reyes, "Calle", *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 20.

³²⁹ Jorge Reyes, "El arrabal", *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 1.

³³⁰ Gonzalo Escudero, "Segunda exposición. Pinturas de Camilo Egas", *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 7-8.

³³¹ Prieto, *Liberalismo y temor*, 177.

³³² *Ibid.*, 83-4.

La presencia de los indígenas en el escenario urbano es un asunto que las élites enfrentaron en ese momento, que como lo señala Prieto, causó ansiedad en las esferas socioeconómicas privilegiadas. El concepto de la raza vencida menciona la autora, acarrea una doble faceta, es una raza que fue derrotada y por ello tiene latente la rebeldía. Los blancos tenían miedo de los indígenas porque asociaron su raza con el odio contra los blancos y con la ingobernabilidad.³³³ Así, Clark también indica que la raza fue definida en términos de peligro ya que se la relacionó con ciertos comportamientos que podían generar daños en la descendencia a través de venenos raciales que eran las enfermedades venéreas y el alcoholismo, su transmisión atentaba contra la idea de construir una raza ecuatoriana y el interés nacional contemporáneo y futuro.³³⁴ De esa forma, se puede decir que la descripción de las calles y las identidades urbanas que se hace en los poemas de Jorge Reyes es un síntoma de esa ansiedad que causó la idea de igualdad entre las razas, al mismo tiempo que evidencia que existió una forma de retratar a los indígenas en la que su raza era inherente al alcoholismo.

La presencia de los indígenas en las ciudades fue vista también desde la perspectiva económica, ya que ellos eran también una fracción de la sociedad que conformaba la clase trabajadora.³³⁵ Además, las élites por temor optaron por relegarlos al territorio rural y mantenerlos bajo vigilancia estatal, a la vez que, pospusieron sus ciudadanía e igualdad ante la ley.³³⁶ Así, se puede decir que, los poemas de Jorge Reyes también abordan la extrañeza de esas presencias urbanas que, desde la perspectiva de las élites y el Estado, no corresponden a la ciudad. Otra explicación para las claras afinidades entre *Hélice* y el proyecto liberal puede hallarse en el hecho de que Raúl Andrade fue adepto y defensor de este proyecto político.³³⁷

Las representaciones de indígenas y afrodescendientes en *Hélice* están atravesadas por varios discursos y movimientos que configuraron las imágenes de estos sujetos sociales. Desde la esfera artística se habla de la expresividad y emocionalidad de los cuerpos a partir del agigantamiento, cuestión que fue influenciada por las vanguardias. Las críticas artísticas francesas se conectan más con la exotización y el nativismo con los que los franceses leían a los artistas extranjeros, mientras que, las críticas ecuatorianas

³³³ *Ibid.*, 113.

³³⁴ Kim Clark, "Género, raza", 201-2.

³³⁵ Prieto, *Liberalismo y temor*, 236.

³³⁶ *Ibid.*, 246.

³³⁷ Jorge Ribadeneira, "Raúl Andrade y Los Gracos", *Kipus, revista andina de letras* n.º 19 (2005): 18, url: <https://www.proquest.com/openview/ba021fec808db4f37ec61a5a8905fa23/1?pq-origsite=gscholar&cbl=27925>.

bebían más de los discursos civilizatorios, modernizadores e indigenistas que desarrolló la intelectualidad nacional.

En cuando a los estadounidenses, aparecen como conquistadores capaces de llegar a los astros,³³⁸ y también como amenazas potenciales para la identidad nacional e indígena.³³⁹ Eso quiere decir que la posición de los intelectuales de *Hélice* se mueve entre la idealización de la civilización estadounidense y el reconocimiento de que sus valores culturales podrían mezclarse fácilmente con los nacionales y extinguirlos.

La nación ecuatoriana, desde la perspectiva de los autores de *Hélice*, era un espacio en el que se enfrentaban a un *statu quo* cultural y artístico. Los indígenas de la Sierra, al estar cerca de Quito, tenían valores más occidentalizados y en ese sentido eran más cercanos a la civilización. Son quienes tienen más potencial para formar parte de esa nación de forma plena, pero como ciudadanos de segundo orden. La Costa es un espacio lejano del que carecen de información y por ello, no forma parte de su imaginario de nación. El Oriente, a pesar de la distancia, al menos es un espacio reconocible, pero sus posibilidades de integrarse al imaginario nacional son escasas, menores a las de los habitantes de la Sierra.

Las construcciones raciales de *Hélice* eran comunes en la época, de manera que se puede decir que los autores, a pesar de verse a sí mismos como pioneros del ámbito artístico cultural, en realidad respondieron a los fenómenos que se produjeron en ese momento a nivel nacional e internacional. Con respecto a esto, Prieto señala que los liberales apostaron por un Estado protector y concibieron a los indígenas como una raza en decadencia que impedía el desarrollo del país. Idea que tuvo a sus detractores conservadores que estaban en contra de que reciban protección de Estado y sean considerados iguales.³⁴⁰ Esta última postura no aparece en *Hélice*, por lo que se puede decir que, en cuanto a cuestiones raciales, sus integrantes fueron más afines a las ideas liberalistas. Esto, a pesar de que la Revolución Liberal se da a finales del siglo XIX, la cercanía de estos debates, según lo explica Prieto, se dio tras la Revolución Juliana de 1925 que puso de nuevo en la mesa de discusión a los principios de igualdad y protección que se promovieron desde el liberalismo.³⁴¹ Las personas racializadas, en ese sentido, se

³³⁸ Hélice, “Literatura y astronomía”, *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 7.

³³⁹ Barrera, “La raza india”, 12.

³⁴⁰ Prieto, *Liberalismo y temor*, 47.

³⁴¹ Prieto, *Liberalismo y temor*, 123.

representaron a través de los estudios e iniciativas que se emprendieron desde las élites y el Estado.

Tras haber desarrollado las diferentes representaciones de los grupos racializados en *Hélice* y los fenómenos artísticos, culturales y sociales y que las permitieron y condicionaron, se pudo dilucidar que la diferencia al abordar hombres y mujeres en estos grupos no es muy evidente. Especialmente, en el caso de los indígenas las ideas de diferenciación sexual no son palpables, aunque en el caso de los afrodescendientes sí se desarrolla en cierta medida. En ese sentido, en el siguiente apartado, se abordará las construcciones acerca del género que aparecen en la revista y que, en su mayoría, se construyeron alrededor de las identidades blancas y mestizas.

3.2 Construcciones de género

En *Hélice* se abordan los espacios sociales con los sujetos que interactúan en ellos. A partir de la lectura de la revista, he logrado recoger las apreciaciones acerca de lo masculino, lo femenino y lo homosexual que se expresa a través de los discursos de la publicación. Además, en ocasiones, estas categorías se entrecruzan con la condición socioeconómica de los sujetos. En este apartado pretendo analizar estos discursos para entender cómo se construía el género en la revista y en ese espacio temporal y social.

En primer lugar, es necesario abordar los aspectos contextuales que condicionan la forma en que los sujetos sociales son percibidos. Las primeras décadas del siglo XX, en Ecuador, se caracterizaron por otorgarles a las mujeres -y otras subalternidades- nuevos derechos que fueron producto de la Revolución Liberal. Sin embargo, como lo señalan Julio González y Sandra Zambrano, en la cultura moral continuaron las prácticas y concepciones que reproducían roles de género vinculados a la tradición religiosa.³⁴²

Ana María Goetschel coincide con este criterio y menciona que el Estado ecuatoriano -como muchos otros- se fundó bajo un esquema contractual en el que la identidad nacional excluía a las subalternidades, entre ellas, las mujeres. La modernización, que se dio a inicios del siglo XX, supuso un cambio discursivo sobre las subalternidades. Sin embargo, para las mujeres se trató de una resignificación del

³⁴² Julio Guzmán y Sandra Zambrano, “Género y educación en Ecuador: Un análisis histórico sobre las dinámicas femeninas y masculinas en el espacio escolar”, *Ecos de la academia* 9, n.º 18 (2023): 37, url: <https://n9.cl/5qkqmc>.

patriarcado que las relegó a la esfera doméstica y a roles específicos a razón de lo que la sociedad requería de ellas para su funcionamiento.³⁴³

Para abordar a las mujeres, se requiere desarrollar el género como categoría de análisis. Según Natalie Zemon, el género se refiere a las concepciones construidas sobre los roles de hombres y mujeres, que forman parte de los mecanismos que ayudan a mantener el orden social o a incitar cambios en el mismo. Estos roles, a veces, están escritos de forma explícita y estricta y otras veces son más espontáneos.³⁴⁴ Los roles no, necesariamente, forman parte de imposiciones que vienen desde las clases dominantes, sino que se reproducen entre todos los grupos que conforman una sociedad dada.³⁴⁵ Es decir, son formas de concepción que se generan y generan hegemonía.

Una vez descrito el contexto y establecido la categoría central de análisis, pasare al detalle de los contenidos de *Hélice*. La revista narra, mayoritariamente, las vivencias sociales de mujeres de la élite. Estas mujeres comparten espacio con varones de su misma condición social. Ambos géneros son vinculados al disfrute y exclusividad de las relaciones que se tejen entre ellos. Las mujeres son asociadas con la belleza y los hombres con el ser correcto. Algunas de ellas, son resaltadas en la revista al estar casadas con hombres importantes. Cuando se trata de espacios que solo comparten mujeres, se señala su tema de conversación: “el amor, las modas, el baile”.³⁴⁶

En ese sentido, se puede decir que las mujeres de la élite participaban en el espacio público gracias a su condición económica, pero los varones de su misma condición estaban por encima de ellas. La existencia y prestigio de estas mujeres descansa sobre el rol que cumplen en su familia y por el apellido de su esposo y/o de su padre. Al respecto, Nancy Piedra Guillén menciona que las representaciones que se producen de cada una de las construcciones de género se expresan a través del lenguaje, es en el entramado cultural, en donde se crean, plasman y transmiten las normas, costumbres, concepciones, ritos, actividades y relaciones que le corresponden a cada género.³⁴⁷

³⁴³ Ana María Goetschel, *Educación de las mujeres, maestras y esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX* (Quito: Flacso, Ecuador / Abya-Yala, 2007), 19, <https://n9.cl/9v19x>.

³⁴⁴ Natalie Zemon, “‘Women's History’ in Transition: The European Case”, *Feminist Studies* 3, n.º 3 (Spring - Summer, 1976): 90, url: <https://n9.cl/gtwmrk>.

³⁴⁵ Martha Lux y María Cristina Pérez, “Los estudios de historia y género en América Latina”, *Historia Crítica*, n.º 77 (2020): 6, url: <https://n9.cl/4a3sl2>.

³⁴⁶ Hélice, “Los tes del metro”, 3.

³⁴⁷ Nancy Piedra Guillén, “La importancia del enfoque de género en la investigación socio-histórica”, *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* II, n.º 140 (2013): 22, url: <https://www.redalyc.org/pdf/153/15329874002.pdf>.

Entonces en *Los tés del metro*, Hélice nos conduce a lo largo de ese entramado social a través del discurso que es el artículo mismo. Se puede observar así, que los rituales del espacio público y la manera en cómo se narran en la revista constituyen un reflejo de la relación de sujeción que tenían las mujeres de élite con respecto a los hombres de su misma condición. Este discurso da cuenta de la importancia que tenía la proveniencia de *alcurnias* y las relaciones que se construían en estos espacios sociales, ya que se da mucha relevancia a los apellidos. Dicha relevancia se puede evidenciar a través de lo mencionado por Álvaro Mejía, quien indica que, en la década de 1920, el genealogista, Cristóbal de Gangotena se dedicó a investigar el origen de varios apellidos de las élites, quienes querían probar su pertenencia a alcurnias de larga data que los conectarían con sus ancestros españoles.³⁴⁸ Hecho que da cuenta del interés que existía en ese momento por probar una pertenencia a linajes nobles.

De la misma manera, Clark resalta que, en el caso de las mujeres, la procedencia de una familia pía y constituida de forma apropiada definía que pudieran estudiar en los colegios de mujeres de élite de la época: La Providencia y el Colegio Sagrados Corazones. De no ser así, las mujeres debían asistir al Colegio Normal Manuela Cañizares que era para las clases populares. Además, la alcurnia les permitía acceder a matrimonios provechosos con hombres de su misma o superior condición socioeconómica.³⁴⁹ Aun así, Goetschel menciona que el hecho de profesionalizarse les abrió el camino a las mujeres para que, al convertirse en sujetos modernos, su valor dependiera menos de su fortuna o de sus apellidos para priorizar más sus méritos personales, trabajo e inteligencia.³⁵⁰

Además, según Clark para la década de 1920 la supervisión legal de las mujeres solteras recaía en su padre, mientras que cuando una mujer contraía matrimonio pasaba a ser responsabilidad de su esposo.³⁵¹ Esto porque, como ya se mencionó, a pesar de que las mujeres adquirieron nuevos derechos como parte de la Revolución Liberal, en la práctica, sus funciones permanecieron de acuerdo al orden patriarcal.³⁵² La autora, a la vez, afirma que el control sobre las hijas se relacionaba con la protección del sistema de

³⁴⁸ Álvaro Mejía, “Epígrafes heráldicos en las obras genealógicas de Cristóbal de Gangotena”, en *Boletín de la Academia Nacional de Historia Volumen XCVII N° 202* (Quito: Academia Nacional de Historia, 2019), 418, <https://n9.cl/iskmi>.

³⁴⁹ Kim Clark, “Feminismos estéticos y antiestéticos en el Ecuador de principios del siglo XX: Un análisis de género y generaciones”, *Procesos revista ecuatoriana de historia* 1, n.º 22 (2005): 93-4, url: <https://n9.cl/5tkmip>.

³⁵⁰ Goetschel, *Educación de las mujeres*, 275.

³⁵¹ Kim Clark, “El sexo y la responsabilidad en quito: prostitución, género y estado, 1920-1950”, *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 16 (2001): 43, url: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1531>.

³⁵² Goetschel, *Educación de las mujeres*, 19.

herencias y de la consolidación de la propiedad, ya que a través del cuidado de la castidad de las mujeres, salvaguardaba el honor de las familias de élite y por lo tanto, se limitó su participación en el espacio público.³⁵³ Esta forma de construcción de la feminidad en relación con la condición socioeconómica y la masculinidad se refleja en la forma en que las mujeres existen en la revista bajo el apellido de sus padres y de sus esposos. Es decir, *Hélice* replica las construcciones sociales que asignaban un lugar simbólico de sujeción a las mujeres de élite frente a los hombres.

De manera que, el género se entrecruza con otras categorías que condicionan las acciones que los individuos toman frente a su realidad.³⁵⁴ Para explicar más a detalle, la cuestión socioeconómica, podemos recurrir a Bourdieu, quien menciona que las jerarquías socioeconómicas no tienen que ver únicamente con el dinero, sino que también implican el *habitus* que se refiere a la forma en que la actuación de los sujetos en un espacio social se corresponde con ese espacio en un sistema que genera hegemonía y se alimenta en sí mismo. Una persona de alta jerarquía social tiene costumbres que se corresponden con su jerarquía y que le dan legitimidad con respecto al espacio que ocupa.³⁵⁵ Por ello, podemos decir que las reuniones del té, el deporte, la moda, el baile eran condiciones del *habitus* de hombres y mujeres de la élite quiteña en 1926. El capital económico de estas personas se complementa del capital social -las relaciones que construyen entre ellos- el capital simbólico y el capital erótico, ya que estas mujeres son descritas como hermosas y los caballeros como respetables.

Por otra parte, en *Hélice*, el espacio doméstico se muestra como uno de los que está designado para las mujeres. En el primer número se caracteriza a las empleadas domésticas como personas ingenuas que serían seducidas fácilmente para dejar que alguien robe la casa en la que trabajan: “Ya no se asalta al domicilio y se estrangula a los habitantes de la casa, sino se seduce a la doméstica, para que ella se olvide de asegurar la cerradura de la puerta principal”.³⁵⁶ Esto da cuenta de que, a pesar de tratarse de un espacio doméstico, en la revista, se muestra a las mujeres como ciudadanas que ejercen actividades económicas. Sin embargo, el trabajo de las mujeres aparece ligado a las concepciones asociadas con lo femenino en la época. En este caso, el trabajo es explícitamente relacionado con la ingenuidad, inocencia y podría decirse que hasta con

³⁵³ Clark, “Feminismos estéticos”, 91.

³⁵⁴ Lux y Pérez, “Los estudios”, 5.

³⁵⁵ Bourdieu, “Espacio social”, 127.

³⁵⁶ Escudero, “Pirotecnia”, 5.

deshonestidad y/o maldad por la culpa indirecta para la realización de actividades ilícitas. Tal y como se explica en la revista, sería por el descuido y/o ayuda de las empleadas domésticas que los ladrones pueden robar una casa. Esto, le da un tinte de desconfianza al trabajo de las mujeres, ya que ponen en riesgo el hogar o negocio en el que trabajan. Esta forma de representar el trabajo femenino, según lo explica, Zemon, se debe a que las sociedades asignan mayor prestigio a las ocupaciones masculinas. Las mujeres, comúnmente, son asociadas a atributos que son funcionales en las familias.³⁵⁷ A partir de esto, podemos ver que el trabajo doméstico es funcional a la familia, pero, al relacionarlo con la clase y saber que se trata de algo, asimilado como inherentemente femenino, pierde prestigio, asunto que se reflejó en el salario de las mujeres, que, según lo menciona Guillermo Bustos, aunque en los veinte, ya estaban insertas en el mundo laboral, sus salarios, incluso en los mismos empleos que los hombres, eran menores.³⁵⁸

Desde la perspectiva de Bourdieu, se puede decir que, en *Hélice*, la delincuencia y/o ingenuidad aparecen no solo ligados a la mujer de los sectores populares. Acerca de esto Alexandra Sevilla explica que el modelo de mujer ilustrada que se promovía el liberalismo no era par todas, ya que las mujeres de estratos populares apenas podían leer.³⁵⁹ Para el resto de las mujeres, estaba destinado el trabajo doméstico fuera de su propio hogar. En contraste, las de la élite y/o de capas medias no ejercían este tipo de trabajo, era mal visto socialmente que lo hicieran. Sus espacios públicos eran las beneficencias y caridades.³⁶⁰ Además, las mujeres de estratos populares no cambiaron sus condiciones de vida con los derechos del proyecto liberal, ya que siempre trabajaron.³⁶¹

Otra actividad en el que, en *Hélice*, se retrata a las mujeres es la prostitución. Se menciona que “las prostitutas son como escupideras. Da lo mismo que echemos nuestros salivazos en escupideras de porcelana o de latón. Suficiente es con que estén limpias para que las podamos ensuciar”.³⁶² Aquí, la condición de prostitutas les resta valor social a las mujeres, son observadas como objetos para el uso de los hombres. En este sentido, considero que, más allá de que la prostitución sea vista como una actividad inferiorizada

³⁵⁷ Zemon, “‘Women's History’”, 91.

³⁵⁸ Guillermo Bustos, “La identidad 'clase obrera' a revisión: una lectura, sobre las representaciones del congreso obrero de Ambato de 1938”, *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (1992): 96, url: <https://n9.cl/gx0c2>.

³⁵⁹ Alexandra Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas: entre las prácticas y el discurso (1895-1929)” (tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2002), 11, <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2722>.

³⁶⁰ Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas”, 17.

³⁶¹ *Ibid.*, 17-8.

³⁶² Raúl Andrade, “Bajo la bóveda craneana”, *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 10.

o poco digna porque es ejercida por mujeres; existe la acepción de que solo las mujeres la practican, no se habla en ningún otro punto de hombres que se prostituyan.

Con relación a esto, Clark indica que en Ecuador la prostitución era legal -al igual que en otros países latinoamericanos- tras la creación, en 1921, del Servicio de Profilaxis Venérea (SPV) en la ciudad de Quito. Las autoridades de salud pública registraron a las mujeres que ejercían la prostitución, mientras que los burdeles no fueron regulados por lo que no se contaba con zonas de tolerancia. El enfoque que se le dio al control de la prostitución fue de higienización para prevenir enfermedades venéreas, no tuvo una perspectiva del oficio como afección a la moral.³⁶³ La preocupación estatal por las enfermedades venéreas se debía a que éstas fueron vistas como un veneno racial ya que, se creía que afectaba a las células germinales y, de esa manera, degeneraba a los descendientes.³⁶⁴

Bustos señala que la prostitución proliferó en Quito por la crisis económica que causó la Primera Guerra Mundial. A la vez, la modernización supuso un crecimiento económico importante para la ciudad y las mujeres se emplearon en el servicio doméstico y en las fábricas.³⁶⁵ A esto Clark añade que, las migraciones generaron desempleo y por ello aumentó de la prostitución.³⁶⁶ La falta de educación era la principal causa por la que las mujeres ejercían la prostitución. En 1924, el perfil de una trabajadora sexual más frecuente era una mujer analfabeta, soltera, casi siempre mestiza o blanca y que no tenía profesión.³⁶⁷ Lo que da cuenta de que, una vez más, existieron condiciones de clase que impidieron que las mujeres accedan a la educación o a ejercer otra profesión.

De manera que, se puede decir que el observar a las prostitutas como *escupideras*, tiene una estrecha relación con la forma en que desde el Estado se concebía a quienes ejercían la prostitución. Desde esta noción higienista, la prostitución fue tratada como un asunto de salud pública, las prostitutas eran una de las vías de contagio de enfermedades venéreas por ello se consideró que existía una falta de higiene en sus cuerpos, que eran cuyo fin último era satisfacer las necesidades sexuales de los hombres, que se pueden usar siempre que estén limpias.

Por otra parte, un espacio en el que aparecen las mujeres es el arte, ya que se incluye a mujeres artistas y a las musas. Así, por ejemplo, en la crónica que escribe

³⁶³ Clark, "El sexo" 36-7.

³⁶⁴ Clark, "Género, raza", 199.

³⁶⁵ Bustos, "La identidad 'clase obrera'", 96.

³⁶⁶ Clark, "El sexo", 38-41.

³⁶⁷ Clark, "Género, raza", 199

Armando Zegri acerca de su encuentro con Toño Salazar y Enrique Gómez Carrillo se hace referencia a la figura femenina. No como quien firma una obra de arte, sino como quien la inspira, es observada como un objeto de representación.³⁶⁸ Mientras que, en otras instancias se habla de libros, poemas, pintura y danza producidas por mujeres.

En la revista se habla de la obra literaria de Carolina Invernizio. Se aduce que sus libros son casas de beneficencia para solteronas, desesperados y costureritas que completaron un centenar de malos pasos.³⁶⁹ Entonces, las mujeres están inmersas en el mundo literario, pero las valoraciones que se hace acerca de su arte no se enfocan en la calidad y/o técnica de este. La crítica trasciende a la temática y el público al que está dirigida la obra. En ninguno de los autores masculinos, que son objeto de crítica en la revista, se hace alusión a que en su público hay hombres solterones, obreros y viciosos, por ejemplo. De esa manera, el arte de las mujeres es más criticado por haber sido hecho por mujeres, que por su calidad artística como tal y esto no sucede con los hombres.

Además, se puede ver cómo el entramado cultural, que, como menciona Piedra Guillén, es en donde se crean, plasman las relaciones que le corresponden a cada género,³⁷⁰ influye directamente en la manera en la que se caracteriza a las mujeres. No son mujeres lectoras y escritoras, son mujeres solteronas y desesperadas. En ese sentido, su valor pasa más que por su intelecto, por la relación que tienen o no tienen con los hombres, el ser solteronas se valora como algo negativo. También, el lugar de las mujeres en el arte no es el mismo que el de los varones. Se menciona que algunas mujeres que se dedican a escribir tienen “poca gracia en la faz y ninguna en los trajes”.³⁷¹ Esto remite a que las mujeres feas y que se visten mal son quienes se dedican a la escritura. El aspecto físico y la indumentaria no son tomadas en cuenta cuando se habla de escritores varones.

Con respecto a estas concepciones, Sevilla explica que, las construcciones de género de la época implicaron que las escritoras adquirieron una característica masculina, su escritura era viril, sus obras se publicaban porque algunas escribían como lo haría un hombre, es decir, dejaron de lado características como la debilidad, sumisión, fragilidad y dependencia que eran vistas como femeninas.³⁷² En ese sentido, en *Hélice* se cuestionó la escritura de las mujeres por su género, las que escribieron como varones fueron alabadas. Las que no lo hicieron, tuvieron menor relevancia como escritoras y lectoras.

³⁶⁸ Zegri, “De nuestro corresponsal”, 6.

³⁶⁹ Carlos Riga, “Enfermedades románticas”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 4.

³⁷⁰ Piedra Guillén, “La importancia del enfoque”, 22.

³⁷¹ Andrade, “Bajo la bóveda craneana”, 10.

³⁷² Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas”, 64-5.

Los señalamientos a las solteras se inscriben en un contexto en el que, según explica Sevilla, el matrimonio era considerado como un destino para las mujeres.³⁷³ Ya que, desde el proyecto liberal se esperaba que como esposas y madres formen a los nuevos ciudadanos.³⁷⁴ De manera que, el matrimonio y la maternidad fueron un deber de las mujeres, ya sea por su naturaleza o por su función en la sociedad. En la época era inconcebible que las mujeres puedan vivir y subsistir por sí mismas, el permanecer solteras, sin la protección de un padre, hermano o esposo no era lo que se esperaba.³⁷⁵ Por ello, las mujeres que participaron de lo público, especialmente en lo considerado masculino eran vistas como amenazas y sancionadas socialmente.³⁷⁶ Así, en *Hélice* se participó de esa crítica social de la cual fueron objeto las mujeres, pues al escribir, leer y participar de lo público amenazaron el *statu quo*.

Las artistas, cuando no son vilipendiadas por su aspecto físico o su condición de solteras, lo son por su maternidad. Las artistas plasmaron en su arte lo que en aquel momento les preocupaba como mujeres. Así, en la crítica que realiza Isaac J. Barrera a la obra *Como el incienso* de Aurora Estrada y Ayala se recoge un extracto de la poesía de la autora en el que ella se confiesa infértil. Es decir, se habla de la maternidad en asociación a lo femenino y, más allá de eso, se abordan los senos como destinados a la maternidad y al no poder ejercerla solo son carne colgante y seca.³⁷⁷ Así, se puede ver que las artistas asumieron la maternidad como un destino, su diseño corporal era visto solo con ese fin. Esto, es una expresión de la hegemonía cultural que existía respecto a los roles de género.

Esta forma de abordar la literatura creada por mujeres es explicada por Enrique Bruce Marticorena quien indica que, a inicios del siglo XX, la escritura de las mujeres se relacionaba con las fronteras y jerarquías de género. Así, en el caso de lo femenino era recurrente exaltar los sentimientos y alabar las virtudes vinculadas a su sexo como el hogar y la maternidad. Por ello, esta literatura estaba destinada a los espacios domésticos e interiores, mientras que la creada por hombres trataba temas relacionados con lo social, el dinero y los territorios.³⁷⁸ Es decir, el trabajo de las escritoras era valorado en función de que tanto se acercaba al ideal de feminidad tanto social como estatal. Clark aborda especialmente, el interés del Estado en la labor de las mujeres. La autora señala que

³⁷³ *Ibid.*, 42.

³⁷⁴ *Ibid.*, 53.

³⁷⁵ *Ibid.*, 79.

³⁷⁶ *Ibid.*, 89.

³⁷⁷ Isaac J. Barrera, "Los libros. Como el incienso", *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 14.

³⁷⁸ Enrique Bruce Marticorena, "Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista", *Lexis XLI*, n.º 1 (2017): 11-2, url: <https://n9.cl/ayb93n>.

después de 1910 la tasa de mortalidad infantil fue bastante alta, por lo que se desarrollaron políticas direccionadas a la protección de infancia y por ello la maternidad formó parte de los asuntos de importancia para el Estado. Las maternidades fueron asociadas hogar y la familia, se consideraron ejes centrales para que crezcan niños sanos. Por ello, el comportamiento moral de padres y madres fue de interés público. En ellas descansaba el crecimiento poblacional, debían tener hijos y criarlos sanos y productivos.³⁷⁹ La lactancia materna tomó gran importancia ya que era esencial para conservar la salud infantil y era la forma en que las mujeres ejercían sus deberes ciudadanos.³⁸⁰ Así, se entiende que las escritoras estaban atravesadas por lo que la sociedad y el Estado esperaba de ellas. A pesar de ejercer un rol dentro del arte, que no era un espacio propiamente femenino, rescataban la maternidad y la lactancia como su deber ser.

El cuerpo de las mujeres es objeto sexualización en *Hélice* cuando se realiza una crónica que narra el encuentro de su autor, Raúl Andrade, con Carmen Tórtola Valencia. Para describir a la artista se mencionan a sus amantes, sus labios carmín, su charla imprudente y se incluye la frase: “hablé de sus piernas con la misma irreverencia deliciosa con la que los niños mal educados averiguan la edad de las señoras”.³⁸¹ Aquí se encuentra una clara diferencia respecto a cómo se habla de los hombres que hacen arte. En ellos se exalta la genialidad, la fuerza o sutileza de sus trazos, sus temáticas; mientras que en esta suerte de crítica jamás se aborda ni siquiera el tipo de arte que realiza la Tórtola Valencia. Los términos en los que se realiza la crítica denotan que las artistas eran observadas con un halo de sensualidad y misterio puesto que desafiaban lo que la sociedad esperaba de ellas.

La danza en 1920 Ecuador, según lo explica Rodríguez, avanzó de forma análoga a la música. Este tipo de arte formó parte de los espectáculos de variedades que se presentaban en los teatros, junto a ella, se llevaban a cabo acrobacias, actos circenses, presentaciones de rarezas biológicas, declamaciones y magia.³⁸² A pesar de que, el teatro era una institución privilegiada de la presentación de arte moderno, las élites cuestionaron los espectáculos de variedades, al no tener claridad de su encajaban con el tipo de arte que se quería construir.³⁸³ En ese sentido, se puede explicar que, además de los motivos relacionados con su condición de mujer, la forma en que se presenta a la artista, tiene que

³⁷⁹ Clark, “Género, raza”, 185-6.

³⁸⁰ *Ibid.*, 187-8.

³⁸¹ Raúl Andrade, “Tórtola Valencia retrato edificante”, *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 10.

³⁸² Rodríguez, “Pasillo ecuatoriano”, 91.

³⁸³ *Ibid.*, 92.

ver con la incertidumbre respecto del valor de la danza como arte en la época. A esto también hay que añadir el corte popular, que, según Rodríguez, tenía la danza.³⁸⁴

De la misma manera, en una crítica al arte de Chana Orlowa, se habla de que ella ejerce “la maternidad de su arte” a través de un humor nacional y primitivo. La diferencia con las críticas al arte masculino es que, en su caso, nunca se habla en términos de paternidad. Esta idea se refuerza cuando el autor señala que se puede dividir a las mujeres a partir de dos criterios por la psicología o por sus atributos femeninos. El primer tipo son estériles, aquellas que buscan sensaciones, son histéricas, frívolas, jugadoras, son supersticiosas, creen en demonios y buscan que los demás también creen, son el elemento negativo. Las segundas son las madres que representan lo positivo, notan la realidad, son sensibles y su naturaleza innata es maternal. Para el autor, las artistas son del primer tipo porque juegan con los sentimientos y los convierten en sentimentalismo, todo es imitación superficial y aguda, vanidad, exageración, artificialidad y usurpación, excepto por Orlowa. Puesto que ella plasma en sus obras un carácter masculino, en lo sentimental, sus figuras se originan en ideas y manos maternas que se conjugan con su humor bondadoso e inteligente y, por ello, recuerdan a Tolstoi.³⁸⁵ Aunque no se trata de literatura, una vez más, se observa que el arte de las mujeres, en la época era evaluado de forma positiva siempre que se asemeja al arte creado por hombres.³⁸⁶ Desde la perspectiva de Powel Barchan, autor de este artículo en *Hélice*, las artistas se alejan de la maternidad y de los valores positivos, pero si plasman su maternidad, su arte recibe una crítica positiva. Aunque recalca que no se refiere a la maternidad como capacidad procreadora, sino como una forma de sentimentalidad, su alusión constante a este aspecto deja entrever cómo esto tiene todo que ver con un rol tradicional asignado a las mujeres y que no tendrían que participar del arte.

Más allá de la perspectiva nacional, que sería el motivo por el cual, los autores de *Hélice* incluyeron este texto en la revista, al ser Barchan polaco, se entiende que su perspectiva tiene más influencia de los constructos artísticos europeos. Lluïsa Faxedas explica que, en las primeras décadas del siglo XX en Europa, las mujeres estuvieron presentes en la escena artística, pero sus figuras fueron invisibilizadas. A menudo, e incluso desde sus propias ideas, su arte fue clasificado como decorativo, inferiorizado con

³⁸⁴ *Ibid.*

³⁸⁵ Barchan, “Chana Orlowa”, 19.

³⁸⁶ Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas”, 64-5.

respecto al de sus esposos o asociado con sus roles de madres y esposas.³⁸⁷ De la misma manera, según lo indican Ascensión Hernández y María del Pilar Biel varias mujeres plasmaban en sus obras temáticas que en la época se consideraban propias de las mujeres como los relacionados con la maternidad, el hogar, la decoración.³⁸⁸ Así, se explica que el universo artístico europeo que atravesaba a Barchan influyó en que su crítica valorara el arte femenino asociándolo a lo que se entendía como el deber ser de las mujeres.

Otra de las referencias importantes a lo femenino en *Hélice*, la realiza Raúl Andrade bajo el pseudónimo de Jaime Rival. El autor observa la subordinación de las mujeres ante la moral de la sociedad y de la iglesia en un tono sarcástico. La crítica se enfoca, especialmente, en las formas en las que se norma el cuerpo femenino.³⁸⁹ Lo esgrimido por el autor da cuenta de que existía un estándar de cómo debían lucir y actuar las mujeres que provenía de la moral católica. El enfatizar en estos aspectos es lo que se conoce como agencia de los sujetos. El autor de este texto es hombre y no se ve explícitamente afectado por las normas que rigen el cuerpo de las mujeres, pero su crítica puede obedecer a que parte del proyecto modernizador de Estado contempló que la iglesia ya no normara el espacio público. Sevilla explica que, en la década de 1920, en Ecuador ya se vivía un ambiente de secularización y racionalización. La educación ya era laica, había un ambiente de consumismo, promoción de modas nuevas y el Estado era quien regía la conducta en el espacio público y privado.³⁹⁰ A la vez, había un debate alrededor de la forma de vestir de las mujeres, como forma de control sobre sus cuerpos.³⁹¹ Es decir, Andrade se inserta en las críticas hacia la moral eclesiástica que prevalecían desde la Revolución Liberal y que se reavivaron tras la Revolución Juliana.³⁹²

Clark también explica en la época se discutió el rol materno de las mujeres con relación al trabajo, por ello, se debatieron sus derechos como el permiso de maternidad y los sueldos dignos.³⁹³ De manera que, Andrade, al satirizar esta moral ejercida sobre el cuerpo de las mujeres, aboga por un espacio público en el que las mujeres se sientan más cómodas y puedan ejercer sus deberes ciudadanos. Una vez más, se observa que *Hélice*

³⁸⁷ Lluïsa Faxedas, “¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”, *BRAC-Barcelona Research Art Creation* 1, n.º 1 (2013): 33-42, url: n9.el/ovcno.

³⁸⁸ Ascensión Hernández y María del Pilar Biel, *Las mujeres y el universo de las artes* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020), 168.

³⁸⁹ Rival (ps), “Medio Ambiente”, 8

³⁹⁰ Sevilla, “Las mujeres ecuatorianas”, 3.

³⁹¹ *Ibid.*, 110.

³⁹² Prieto, *Liberalismo y temor*, 123.

³⁹³ Clark, “Género, raza”, 190-1.

se inclinó más por la defensa del principio de igualdad que, como la se mencionó, fue una de las innovaciones sociales del liberalismo.

Además, Lux y Pérez señalan que la relación entre los géneros de una sociedad dada no es equitativa, al existir estructuras dominantes, los sujetos subalternos adoptan formas de negociación y asimilación frente al ejercicio del poder. Es decir, existe la capacidad de agencia entre los sujetos dominados. El esquema de dominación basado en el género determina la manera en que cada sexo deba habitar el espacio social y lo cotidiano.³⁹⁴ Esta agencia es la que hace que el Andrade, a pesar de no ser mujer, reconozca las estructuras de dominación sociales y eclesiásticas que buscan regular el cuerpo femenino y como esto afecta a la sociedad y el proyecto que el Estado encabeza. También, la capacidad de agencia se observa en estas mujeres que, a pesar de las presiones sociales de la época, estaban insertas en el trabajo y en el arte.

Las construcciones de género también se observan en la forma en que se crean los personajes literarios. Así, Gonzalo Zaldumbide en una crítica a *El Último Decadente* de Armando Zegri habla de los personajes femeninos como monstruos inverosímiles, mientras que los masculinos son figurines filosofantes y despampanantes.³⁹⁵ Es decir, en los productos culturales de la época se exaltaba a los personajes masculinos y a los femeninos se les proveía cierto halo de misterio que las convertía en seres de difícil asimilación. Con respecto a este tema, Marticorena explica que en la literatura modernista a los personajes masculinos se les permitía tener gustos excéntricos, experiencias de vida variadas. Mientras que, las mujeres “invitaban al guiño y al gesto aprobatorio”.³⁹⁶ De la misma manera, según el autor, los personajes femeninos se encuentran en mayor grado enlazados con lo mítico y lejos de lo empírico y factual.³⁹⁷ En ese sentido, las construcciones de personajes que Zaldumbide percibe en la obra de Zegri, fueron leídas desde una perspectiva de la literatura modernista.

Otro aterrizaje de *Hélice* en este tema aparece en el cuento de *Brujería Segunda* de Pablo Palacios en donde se habla de infidelidad femenina, de cómo la reacción usual y -ridícula- de los hombres es que al descubrir el acto de infidelidad de sus esposas lo que hacen es darle 3 o 4 balazos. El autor recomienda embrujarlos para convertirlos en perros callejeros.³⁹⁸ Así, se observa que en la época de alguna manera existía la idea de que las

³⁹⁴ Lux y Pérez, “Los estudios”, 18-21.

³⁹⁵ Zaldumbide, “Novela de Armando”, 6.

³⁹⁶ Marticorena, “Mujeres fatales”, 18.

³⁹⁷ *Ibid.*, 30.

³⁹⁸ *Ibid.*

mujeres podían ser infieles, pero que el precio de esto es la muerte. En la revista no se aborda la infidelidad masculina, por lo que no se puede determinar si existía o no un tratamiento diferente al respecto. Nadia López explica que, durante la primera mitad del siglo XX, en Quito, las parejas heterosexuales no convivían en condiciones equitativas. Muchas mujeres dependían del ingreso económico de sus parejas para subsistir, por ello, las mujeres toleraban y perdonaban la infidelidad, esta se consideraba algo propio de la naturaleza masculina. En contraste, si la mujer era quien cometía la infidelidad, la sociedad la juzgaba duramente y se constituía como un delito grave que atentaba contra el honor de la familia.³⁹⁹

De esa forma, se puede decir que la muerte o la transformación en perros, como pago por la infidelidad que plantea Palacios en su cuento, es un reflejo de cómo la infidelidad femenina era leída como una falta grave en la sociedad ecuatoriana de 1926. Desde el ámbito literario, Marticorena señala que la sumisión marital y el recato sexual que cuida el honor de su cuidador masculino eran parte de los arquetipos de los personajes femeninos de la literatura modernista.⁴⁰⁰ De ahí que, el que Palacio haya construido un personaje femenino que sea una antítesis de lo considerado correcto para las mujeres se inscribe también dentro de los cánones literarios de la época. De esa forma, aunque el cuento no lo hace de forma explícita, la forma en que se castiga la infidelidad femenina, lo convierte en una manera de aleccionar lo que se consideraba inmoral y contribuir a las construcciones sociales que naturalizaron la infidelidad masculina.

Por otra parte, en el cuento *Brujería primera* de Pablo Palacio aparece lo femenino ligado al misterio y a lo sobrenatural. La mujer que se representa no es joven, ni bella. Se la caracteriza de forma negativa, con una clara asociación a lo grotesco, como un ser propenso a cometer abuso sexual, a lo inmoral y a lo prohibido.⁴⁰¹ Hay una asociación entre belleza-juventud-bondad-moral que caracteriza lo femenino. Entonces, en el cuento, siempre que una mujer no pueda ser objeto de consumo masculino o cuente con el suficiente poder natural o sobrenatural, es vista como algo grotesco y genera miedo. De la misma manera, en *Brujería segunda* se menciona que las mujeres son más propensas a hacer brujería, el autor incluso menciona en proporción: hay 87 brujas frente a 13 brujos.

³⁹⁹ Nadia López, “Fábricas de ángeles: género e ideales de maternidad en los informes de las trabajadoras sociales de la Asistencia Pública de Quito en el periodo 1940-1952”, *Historia Mexicana* 73, n.º 4 (2024): 1792, url: <https://n9.cl/utipzz>.

⁴⁰⁰ Marticorena, “Mujeres fatales”, 31.

⁴⁰¹ Pablo Palacio “Brujería Primera”, *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 11.

Además, son mejores para este trabajo a pesar de que los hombres también pueden hacerlo de forma destacada.⁴⁰²

Respecto de la brujería, la literatura especializada explica que es un concepto que no existía en las sociedades americanas previo a la Conquista. Los valores cristianos y la construcción patriarcal de las sociedades de las que provenían los conquistadores fueron los que influyeron en la construcción de la noción de brujería en el Nuevo Mundo. En el contexto de la subyugación de los habitantes americanos, las mujeres llevaron adelante luchas por preservar la espiritualidad de los pueblos originarios. Producto de su agencia, varios de los ritos de estas sociedades, lograron conservarse en el tiempo. Estas mujeres, que cuidaron su cultura y preservaron el uso de hierbas y curas provenientes de la naturaleza, fueron catalogadas como brujas.⁴⁰³ A pesar de la distancia temporal, se puede observar como en el contexto de *Hélice*, persiste esta forma negativa de nombrar a las mujeres que utilizan las plantas como fuente de sanación.

De la misma forma, Rafael Matas y Laura Luque explican que, entre las formas en las que se representa a las mujeres en el arte, está la de *femme fatale* que nació a finales del siglo XIX y creó el arquetipo de personaje femenino que, con sus encantos, corrompe a los hombres y los incita al vicio y el pecado. Esta forma de concepción de la feminidad proviene de la tradición cristiana, en referencia a Lilith, la primera esposa de Adán que lo abandonó por no “consentir que en la práctica sexual, ella tuviese que permanecer debajo mirando hacia arriba puesto que los dos eran iguales”.⁴⁰⁴ Así, aunque las brujas son descritas sin belleza física, sí son representadas como entes que corrompen a los hombres a través de la brujería. Palacio, en estos cuentos también acude al arquetipo de mujer virtuosa de la literatura modernista, así entre los valores que se exaltan en las mujeres, según lo indica Marticorena, están la juventud, la belleza, la sumisión religiosa, el recato sexual, la devoción;⁴⁰⁵ para construir a brujas que se alejan de estas características y encarnan la otra parte que, desde la perspectiva de Marticorena, también fue una de las maneras en que los autores varones, plasmaron sus fantasías sobre lo femenino en la literatura: la mujer devoradora de hombres y la asesina elegante.⁴⁰⁶

⁴⁰² Pablo Palacio, “Brujería segunda”, *Revista Hélice*, n.º 4 (1926) 12.

⁴⁰³ Silvia Federici, *El Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria* (Madrid: Traficantes de Sueños, 2010), 305-7, <https://n9.cl/calibanbruja>.

⁴⁰⁴ Rafael Matas y Laura Luque, “La mujer en el espacio pintado: de la edad moderna a la contemporánea”, *Asparkia*, n.º 21 (2010): 57, url: <https://n9.cl/88rjk>.

⁴⁰⁵ Marticorena, “Mujeres fatales”, 31.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, 31-2.

Las políticas salubristas que se llevaron a cabo en el marco de la modernización también incluyeron críticas a la superstición, ya que se consideraba que alejaba a la población de la cura real que se encontraba en los hospitales. Las mujeres que ejercían como curanderas eran tildadas de ignorantes.⁴⁰⁷ La bruja de Pablo Palacio no es curadora, sino la que maldice y es grotesca en medida que no es deseada por los hombres y que encarna todo lo que la sociedad de la época consideraba inapropiado en una mujer.

Las menciones hacia la construcción de la masculinidad en la revista, como se ha podido observar, son mínimas. Están los hombres ligados al honor por el apellido que poseen y por ser cabecera de sus familias. Los hombres artistas son valorados por su técnica en su trabajo, no con relación a su sexualidad o familia. Aparecen incapaces de controlar sus instintos sexuales y portadores de infecciones de transmisión sexual. Si son afrodescendientes, la sexualización es evidente y en este caso se agrava con la noción que no son trabajadores y consumen opio. En el caso de los indígenas, como ya se mencionó, no hay demasiada distinción en el aspecto sexual, pero son los hombres indígenas los que habitan las cantinas y afean el espacio urbano.

A pesar de ello, los hombres homosexuales, en la revista, cuentan con su propia caracterización. En el cuento de Palacio, *Un hombre muerto a puntapiés* se caracteriza a las identidades masculinas que se salen de lo normativo como una aberración que abusa de otros hombres y como habitantes de la noche y perversos.⁴⁰⁸ Las identidades que escapan de lo masculino normativo eran despreciadas por la sociedad de la época. La perversión sexual los ubica ajenos a los valores morales, por lo no pueden ser parte del proyecto estatal. A la vez, son una identidad que amenaza a los hombres heterosexuales, pues podría abusar sexualmente de ellos. Así, los hombres aparecen irracionales e incapaces de resistir sus impulsos sexuales sean estos hacia mujeres u hombres.

Valencia señala que la inclusión de personajes que conforman las subalternidades y darles relevancia a través de la literatura fue una forma de visibilizarlos dentro de la sociedad moderna que se construyó a inicios del siglo XX.⁴⁰⁹ En el caso específico de las identidades homosexuales, Marticorena anota que en la literatura modernista se tomaron como personajes a asesinos, prostitutas, homosexuales, y a cualquier instrumento que represente una batalla social en contra de lo establecido para los ciudadanos

⁴⁰⁷ López, “Fábricas de ángeles”, 1765.

⁴⁰⁸ Pablo Palacio, “Un hombre muerto a puntapiés”, *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 16.

⁴⁰⁹ Gladys Valencia, “Sujeto, poder y esos cuerpos otros. Imágenes críticas en la obra de Pablo Palacio” (ponencia, Encuentro sobre literatura ecuatoriana, Cuenca, 2017).

respetables.⁴¹⁰ Así, la homosexualidad, se concibió en Latinoamérica, desde una mirada europea que catalogó de forma negativa a las prácticas sexuales no normativas.⁴¹¹ Estas identidades fueron vistas como afeminados y poseedores de una lujuria excesiva o violencia desenfrenada.⁴¹² Así, este cuento de Palacio, se materializa una forma de aleccionamiento social que presenta lo incorrecto como monstruoso y peligroso.

De la misma manera, acerca de Oscar Wilde, se menciona que por más buena que sea su obra, es una lástima que deje entrever su sexualidad.⁴¹³ De esa manera, el ser homosexual, en la época y para los autores de *Hélice*, se convierte en un motivo por el cual una obra artística se demerita. A pesar de esto, no se ve a Wilde como un perverso, por lo que se puede decir que el arte y el capital simbólico que lo acompaña fue una forma de redención de las identidades masculinas que escapan de lo normativo.

Por otro lado, las diferencias en el espacio que se le da en la revista a hombres y mujeres también construyen un sentido de subalternidad sobre estas últimas. Al analizar la composición numérica de las obras de arte referenciadas en *Hélice*, se observa una preeminencia de artistas masculinos, puesto que solo 2 de las 69 menciones, pertenecen a obras realizadas por mujeres. Esto se suma a los términos, que ya fueron mencionados, en los que las obras de mujeres son caracterizadas y que no afectan así a los varones.

La forma en que se plasmó a los grupos humanos en *Hélice* tuvo correspondencia con el entorno social que rodeó a sus autores. Las mujeres son objeto de discusión artística más allá de la esfera doméstica y, a pesar del discurso discriminatorio, se incluyeron a identidades masculinas homosexuales. La presencia de estos sujetos en una revista da cuenta de los debates sociales y culturales de la época, con autores que se debatieron los valores conservadores sin lograr deshacerse del todo de ellos.

⁴¹⁰ Marticorena, “Mujeres fatales”, 17.

⁴¹¹ *Ibid.*, 10.

⁴¹² *Ibid.*, 11.

⁴¹³ Gironde, “Membretes”, 8.

Conclusiones

La dirección inicial y la permanente en donde funcionó la revista da cuenta de que se trató de un proyecto que inició de manera acelerada. La revista, probablemente, no se imprimía en su lugar de funcionamiento, sino en los negocios adyacentes. Esta experimentación también se refleja en los cambios en el tipo de papel, tanto en las páginas como en la portada de la revista y en el incumplimiento en la periodicidad de publicación de *Hélice*.

El tamaño de la revista indica un consumo entre mediana y larga duración. Esto porque debía ser sostenida con ambas manos, de manera que no podía leerse a la par con otras actividades. A esto se suma el hecho de que cada número tiene al menos catorce días de separación con respecto del anterior. Es decir, no está destinada para la inmediatez de un impreso que sale a diario. De esa manera, se configura una práctica de lectura extendida que da espacio para la crítica, reflexión y análisis de sus textos e imágenes.

La tipografía única que fue utilizada para los textos -que no eran títulos- revela el uso de clisés, planchas de impresión que eran comunes en la época. Al ser comparada con otros impresos que circulaban al mismo tiempo, la tipografía es muy similar por lo que se puede afirmar que utilizaron la misma tecnología. A pesar de ello, existieron espacios para innovar en los que las columnas terminan o comienzan en forma de pirámide que se observó también en otros impresos de la época. La disposición de cuadros de texto es ordenada en comparación con otros impresos de la época. Los asteriscos para separar párrafos también es un elemento en común de *Hélice* con otras publicaciones. Los atavíos también son ampliamente utilizados en títulos y subtítulos tanto en los impresos nacionales como en los argentinos. *Hélice* contiene fotografías cuadradas y rectangulares, pero hay otros impresos con formas redondeadas y con presencia de más adornos.

En la revista colaboraron 34 personas diferentes, esto de acuerdo con el contenido de los cinco números. Sin embargo, existen indicios de que Latorre, Kanela, Guarderas y Diez, junto a Egas y Andrade eran quienes realmente estaban detrás de los contenidos. Esto porque los servicios del *Atelier* que aparecen en la sección publicitaria de la revista, solo hace referencia a ellos como quienes habitan este espacio físico. Además, publican varios artículos que hacen referencia a la realidad local y utilizan varios pseudónimos con este fin. A estos autores, también es preciso añadir a Julio Endara y Gonzalo Escudero

como quienes colaboraron de manera directa con la revista, ya que a su cargo están algunos textos de tipo editorial. Más allá de estos autores, especialmente, si se habla de los internacionales, considero que se trataba de textos que tomaron de otras revistas y libros para nutrir su propia publicación.

A través de la revisión de la biografía de Egas, se puede decir que el cierre de la revista no tuvo relación directa o causal con el hecho de que este artista viajó a Nueva York casi al mismo tiempo que se dejó de producir *Hélice*. En realidad, los motivos para el cierre de la revista son aún desconocidos. Únicamente, se puede especular que fueron imprevistos, puesto que no se cuenta con un anuncio oficial del cierre, a pesar de que, con otros acontecimientos sí se hizo este anuncio.

El arte por el que apostaba *Hélice* corresponde con los proyectos de modernización y vanguardia latinoamericana en medida de que toma referencias del extranjero para hablar y construir un arte nacional que utiliza el primitivismo, que en este caso fue indigenismo. Esta noción también aparece en la concepción del artista que ejerce una función didáctica del arte y la cultura desde una perspectiva cosmopolita. *Hélice* como proyecto artístico y cultural abarcó más que la revista. La Galería de Arte 'Egas' es el ejemplo más patente de que su idea de arte universal no se iba a difundir, únicamente, en las páginas de la revista.

A pesar de que, en los textos editoriales, se muestre a *Hélice* como una publicación disruptiva de un grupo de jóvenes artistas emergentes que estaban iniciando sus trayectorias en el arte, al estar encabezada por Egas, quien ya era reconocido en la escena artística desde 1916, se contaba con un antecedente de prestigio que le resta, en cierta medida, veracidad a la noción de que la revista fuera manejada y enfocada como sus autores lo quisieron expresar.

Las obras de Camilo Egas que se incluyen en *Hélice* muestran una clara influencia de las vanguardias con las que el artista estuvo en contacto en el año previo a la publicación de la revista. Se trata de un indigenismo diferente al de sus primeras obras, como los son *El Sanjuanito* y *Las Floristas*, así como las de la biblioteca de Jacinto Jijón y Caamaño. En la publicación las figuras aparecen engrandecidas y se otorga emocionalidad a los sujetos representados.

Por su parte, Raúl Andrade dejó su huella en las diversas similitudes que tiene la revista con el proyecto modernista liberal que llevó a cabo el Estado liberal. Así como, en la importancia que adquieren los literatos, los cuentos, ensayos y poesía en las páginas

de la revista. Andrade fue quien, inserto en el escenario nacional dejó evidencia de su afinidad con el liberalismo y de su experticia como literato.

El público de *Hélice* fue esencialmente local. Se destinó a las élites, los políticos, los integrantes de la escena artística quiteña, los conocedores de arte y los amateurs. La revista llegó a ser leída a nivel internacional, pero estos lectores no formaron parte de los que fueron contemplados por los autores de la revista. La mención de artistas y arte internacionales no tuvo tanto que ver con público internacional, sino con el cosmopolitismo que fue una ambición común de los intelectuales de la época.

Las consideraciones acerca de las identidades subalternas de la época reflejaron las concepciones de los intelectuales afines a la modernización liberal del Estado. Así está presente el indigenismo, los derechos de las mujeres, los discursos higienistas y la transformación de lo urbano.

Si se analizan los textos editoriales de *Hélice*, la hipótesis planteada para esta investigación se reafirma. La manera en que los autores perciben su entorno da cuenta de un cambio vertiginoso que los rodeaba. La modernidad como proyecto estatal afectó a los campos artísticos, culturales y sociales. La revista puede ser, a la vez, quien alimenta este cambio, al hablar del arte nuevo; y, es también, quien se nutre del cambio del arte en la modernidad y lo plasma en sus páginas.

La representación de las mujeres y hombres en la revista responde, en gran medida, a la definición de los roles de género que se tenía en la época. Más allá de eso, es preciso resaltar que se hace alusión al arte femenino y a las mujeres que habitan el espacio público. Estos detalles, a pesar de contener un claro sesgo de género, hacen que la revista que no era, de forma exclusiva, para el público femenino, presente una suerte de inclusión a estos sujetos subalternizados que responde al proyecto modernizador.

Hélice es una revista indigenista cuyos textos dan cuenta de la explicación que los intelectuales de la época les dieron a las poblaciones que, hasta ese momento, se consideraban exótica y, por tanto, no integradas al proyecto modernizador de Estado que se derivó de la Revolución Liberal.

Las consideraciones indigenistas y antiimperialistas que contiene *Hélice* se corresponden con los movimientos regionales que atravesaron al Ecuador en la época. Retomar los valores tradicionales derivados de lo español y reafirmar la identidad nacional en contraposición de Estados Unidos fue una respuesta a la pérdida de las últimas colonias españolas. La discusión acerca de los indígenas formó parte de los intentos por recrear una identidad nacional que se fortalece con la civilización y reforma a las

identidades que escapan del proyecto a través de políticas públicas que regulan estas formas de vida. La publicación contiene caricaturas que critican a los políticos de la época y, a pesar de que, inicialmente, sus autores no se mostraron afines a algún espectro político, a través de las biografías de los autores y una mención en el segundo número de la revista, se puede argüir que se identificaron con la ideología socialista y que la publicación trató en medidas similares el arte y la sociedad.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Andrade, Jorge. "Índices". En *Colección de revistas ecuatorianas*, dirigido por Irving Iván Zapater, LVIII: 161-7, *Hélice*. Quito: Ediciones del Banco Central del Ecuador, 1993.
- Andrade, Raúl. "Bajo la bóveda craneana". *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 10.
- _____. "Se anuncia la instalación de la primera Asamblea Socialista", *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 8-9.
- _____. "Tórtola Valencia retrato edificante". *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 10.
- Babel. "Babel". *Revista Babel*, n.º 19 (1926): portada.
- Barrera, Isaac J. "La raza india". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 12.
- _____. "Los libros. Como el incienso". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 14.
- Belda, Joaquín. "Gastón Andrade". *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 17.
- Caricatura. "Caricatura". *Revista Caricatura*, n.º 50 (1920): portada.
- Cosmos. "Palabras liminares". *Revista Cosmos*, n.º 1 (1926): 1.
- Egas, Camilo, Juan Pavel, Guillermo Latorre, Kanela, Sergio Guarderas, Pedro León y Efraín Diez. "La apertura de la Galería 'Egas'". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 7.
- _____. "Manifiesto". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 7.
- Endara, Julio. "La aspiración y el arte nuevos". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 5.
- Escudero, Gonzalo. "Camilo Egas". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 10.
- _____. "Pirotecnia". *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 5.
- _____. "Segunda exposición. Pinturas de Camilo Egas". *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 8.
- Esfinge. "Esfinge", *Revista Esfinge*, n.º 2 (1926): portada.
- Hélice. "Atelier". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contratapa.
- _____. "Dryco leche desecada". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 3.
- _____. "El atelier". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 24.
- _____. "El señor Hubner Bezanilla". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 5.
- _____. "Estampillas usadas". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 7.
- _____. "Grabados Guerrero Hnos.". *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): contraportada.
- _____. "La hélice que mejor impulsa". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 1.
- _____. "Literatura y astronomía". *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 7.
- _____. "Los tes del metro". *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 5.

- _____. “Marinetti y la pazguatería”. *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 22.
- _____. “Notas de la redacción”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contraportada.
- _____. “Publicidad”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 1-2; contratapa, tapa.
- _____. “Reservado para los almacenes ‘The Quito Electric Light Power Company’”. *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 24.
- _____. “Social”. *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 17.
- _____. “Tarifa de anuncios”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): contraportada.
- _____. “The social”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 5.
- _____. “Tres épocas del Perú. Puestas en escena en el teatro Forero de la ciudad de Lima el 27 de diciembre de 1924”. *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 13-8.
- Iv. Mar. “Camilo Egas. Algunos comentarios de la Crítica Francesa, sobre la obra del pintor Egas”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 17.
- Latorre, Guillermo. “Estampa futura”. *Revista Hélice*, n.º 5 (1926): 10.
- Palacio, Pablo. “Brujería Primera”. *Revista Hélice*, n.º 3 (1926): 11.
- _____. “Bujería segunda”. *Revista Hélice*, n.º 4 (1926) 12.
- _____. “Un hombre muerto a puntapiés”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 16.
- Pierrot. “Modestamente”. *Pierrot. Semanario humorístico, literario, noticioso y social*, n.º 1 (1926): 1.
- Revista del Oriente. “Revista del Oriente”. *Revista del Oriente*, n.º 10 (1926): portada.
- Reyes, Jorge. “Calle”. *Revista Hélice*, n.º 4 (1926): 20.
- Riga, Carlos (ps). “Enfermedades románticas”. *Revista Hélice*, n.º 1 (1926): 4.
- Rival, Jaime (ps). “Medio Ambiente”. *Revista Hélice*, n.º 2 (1926): 8.
- Semanario Tela de Araña. “Permanente”. *Tela de Araña. Semanario dominical, popular, humorístico y de actualidad*, n.º 16 (1926): 1.

Fuentes secundarias

- Altamirano, Carlos. *Historia de los intelectuales en América Latina. I. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, editado por Jorge Myers. Madrid: Katz Editores, 2008.
- Amaral, Aracy. “Prólogo”. En *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*, compilado por Aracy Amaral, 9-31. Caracas: Biblioteca de Ayacucho, 1978. <http://bit.ly/4mAQ4u7>.

- Ayala Mora, Enrique. "La prensa en la historia del Ecuador. Una breve visión general". Paper universitario. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/3016>.
- _____. "Auge de la prensa escrita (1895-1925)". En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, editado por Carlos Landázuri. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas dichas*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 2000.
- Bustos, Guillermo. "La identidad 'clase obrera' a revisión: una lectura, sobre las representaciones del congreso obrero de Ambato de 1938". *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 2 (1992): 74-104. url: <https://n9.cl/gx0c2>.
- Bruce Marticorena, Enrique. "Mujeres fatales y desviados: nuevos deseos al asalto en el desfiladero de la literatura modernista". *Lexis XLI*, n.º 1 (2017): 5-43. url: <https://n9.cl/ayb93n>.
- Capello, Ernesto. "Hispanismo casero: la invención del Quito hispano". *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 20 (2004): 55-77. url: <https://n9.cl/wm24q>.
- _____. "Identidad colectiva y cronotopos del Quito de comienzos del Siglo XX". En *Historia social urbana. Espacios y flujos*, compilado por Eduardo Kingman, 125-38. Quito: Flacso /Ministerio de Cultura del Ecuador, 2009. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/47935.pdf>.
- Chartier, Roger. "Debates e interpretaciones". En *El mundo como representación* Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1992.
- _____. "Del texto al libro autores, editores, lectores". En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. <https://archive.org/details/chartier-roger.-libros-lecturas-y-lectores-en-la-edad-moderna-1993>
- Clark, Kim. "Género, raza y nación: La protección a la infancia en el Ecuador (1910-1945)". En *Antología Género*, 182-210. Quito: Flacso, Ecuador, 2001.
- _____. "El sexo y la responsabilidad en Quito: prostitución, género y estado, 1920-1950". *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 16 (2001): 36-7. url: <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/1531>.
- _____. "Feminismos estéticos y antiestéticos en el Ecuador de principios del siglo XX: Un análisis de género y generaciones". *Procesos revista ecuatoriana de historia* 1, n.º 22 (2005): 85-105. url: <https://n9.cl/5tkmip>.

- _____. *Ecuador racista. Imágenes e identidades*. Quito: Flacso, Ecuador, 1999.
- De la Fuente, José Alberto. “Vanguardias literarias, ¿una estética que nos sigue interpelando?”. *Literatura y lingüística*, n.º 16 (2005): 1-20. url: n9.cl/gosnsj.
- Espinosa Apolo, Manuel. “La transfiguración urbana”. En *Mestizaje, cholificación y blanqueamiento en Quito primera -mitad del siglo XX*, 15-28. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2003. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/224>.
- Fauchereau, Serge. “El París de las vanguardias”. *Lars, cultura y ciudad*, n.º 4 (2006): 2-3. url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2186783>.
- Faxedas, Lluïsa. “¿Contra sí mismas? Mujeres artistas en los orígenes de la abstracción”. *BRAC-Barcelona Research Art Creation* 1, n.º 1 (2013): 21-67. url: n9.cl/ovcno.
- Federici, Silvia. *El Calibán y la bruja. Mujeres cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010. <https://n9.cl/calibanbruja>.
- Fernández, María del Carmen. “La vanguardia literaria y Pablo Palacio en Hélice, Llamareda y Savia”. En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, 249-264. Frankfurt: Iberoamericana / Verveut, 2008.
- Ferrara, Ricardo. “El modernismo como proceso literario”. *Literatura y lingüística*, n.º 20 (2009): 57-71. url: <https://n9.cl/x9oq2>.
- Feixa, Carles. “Generación XX. Teorías sobre la juventud en la era contemporánea”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 4, n.º 2 (2006): 1-18. url: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2006000200002.
- Figuerola, José Antonio. “Las debilidades de la industria cultural del Ecuador y del Quito moderno”. *Temas*, n.º 86 (2018): 43-50, url: <https://n9.cl/l6716>.
- Garcés Cobos, Luis Fernando. “El humor en nueve cuentistas ecuatorianos del siglo XX”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, 2011. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2916>.
- Goetschel, Ana María. *Educación de las mujeres, maestras y las esferas públicas. Quito en la primera mitad del siglo XX*. Quito: Flacso, Ecuador / Abya-Yala, 2007. <https://n9.cl/9v19x>.
- _____. “Imágenes de Quito y de la mujer a través de la Revista Caricatura”. En *Mujeres e imaginarios. Quito en los inicios de la modernidad*, 83-99. Quito: Ediciones Abya Yala, 1999. <https://biblio.flacsoandes.edu.ec/libros/digital/42230.pdf>.

- González, Óscar. “Tradición y vanguardia en la revista *Hélice* (1926): Perspectivas de un diálogo interoceánico”. *Revista de Estudios Hispánicos* 2, n.º 1 (2015): 151. url: <https://revistas.upr.edu/index.php/reh/article/view/12191/9978>.
- Granados, Aimer. “Las Redes intelectuales latinoamericanas en perspectiva historiográfica una mirada desde México”. *Historia y Espacio* 13, n.º 49 (2017): 65-95. url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6526360>.
- Greet, Michelle. “An international proving ground: Latin American artists at the Paris Salons”. *Open Edition Journals*, 6 de junio de 2017. <https://n9.cl/txxjh>.
- _____. *Beyond National Identity. Pictorial Indigenism as a Modernist Strategy in Andean Art, 1920-1960*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University, 2009.
- _____. *Transatlantic Encounters: Latin American Artists in París Between the Wars*. New Haven: Yale University Press, 2018.
- Guzmán, Julio y Sandra Zambrano. “Género y educación en Ecuador: Un análisis histórico sobre las dinámicas femeninas y masculinas en el espacio escolar”. *Ecós de la academia* 9, n.º 18 (2023): 29-49. url: <https://n9.cl/5qkqmc>.
- Hadatty Mora, Yanna. “De hermanos y utopías, diálogo entre Ecuador y México (1928-1938)”. *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*, n.º 41 (2005): 43-64. url: <https://n9.cl/1kxkq0>.
- Hernández, Ascensión y María del Pilar Biel. *Las mujeres y el universo de las artes*, 151-76. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2020.
- Joyeux-Prunel, Béatrice. “Peripheral circulations, transient centralities: The international geography of the avant-gardes in the interwar period (1918-1940)”. *Visual Resources* 35, n.º 3 (2018): 295-322. url: <http://bit.ly/4pIzhYW>.
- Lemogodeuc, Jean-Marie. *Mitos políticos en las sociedades andinas*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2006.
- López, Nadia. “Fábricas de ángeles: género e ideales de maternidad en los informes de las trabajadoras sociales de la Asistencia Pública de Quito en el periodo 1940-1952”. *Historia Mexicana* 73, n.º 4 (2024): 1759-802. url: <https://n9.cl/utipzz>.
- López-Ortega, Francisco. “Cultura visual y textos de vanguardia en *Hélice*”. *La Colmena*, n.º 110 (2021): 21-40. url: <http://bit.ly/4mGdKNQ>.
- López, Pierre. “Encuentros y desencuentros de la cultura francesa en el campo literario ecuatoriano en los años 1920-1930”. *Cahiers d'études romanes*, n.º 32 (2016): 43-55. url: <https://journals.openedition.org/etudesromanes/5119>.

- López Rodrigué, Rubén. “Las revistas culturales”. *Archipiélago revista cultural de Nuestra América* 29, n.º 114 (2022): 29-33. url: <https://n9.cl/3pljo5>.
- Luna, Milton. “Los mestizos, los artesanos y la modernización en el Quito de inicios del siglo XX”. En *Antología de la historia*, 167-82. Quito: Flacso, Ecuador, 2000.
- _____. “Introducción”. En *Educación y Ciencia en Ecuador 1930-1940: Entre la modernidad y la colonialidad*, editado por Milton Luna. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2024. <https://redclade.org/wp-content/uploads/2025/02/LUNA-MILTON-EDITOR-Educacion-y-ciencia-en-ecuador.pdf>.
- Lux, Martha y María Cristina Pérez. “Los estudios de historia y género en América Latina”. *Historia Crítica*, n.º 77 (2020): 3-33. url: <https://n9.cl/4a3sl2>.
- Marín, Isidro, Diana Rivera y Patricio Barrazueta. “Desarrollo de la prensa en Ecuador. De la prensa ideológica a la empresa humorística”. *RAE-IC Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* 3, n.º 5 (2016): 88-95. url: <https://www.revistaeic.eu/index.php/raeic/article/view/124>.
- Matas, Rafael y Laura Luque. “La mujer en el espacio pintado: de la edad moderna a la contemporánea”. *Asparkia*, n.º 21 (2010): 47-64. url: <https://n9.cl/88rjk>.
- Mejía, Álvaro. “Epígrafes heráldicos en las obras genealógicas de Cristóbal de Gangotena”. En *Boletín de la Academia Nacional de Historia Volumen XCVII N° 202*, 392-423. Quito: Academia Nacional de Historia, 2019. <https://n9.cl/iskmi>.
- Miño Grijalva, Manuel. “Bajo la sombra del coqueluche: Población y mortalidad en Quito entre 1910 y 1923”. En *Boletín de la Academia Nacional de Historia Volumen XCVIII*, 99-141. Quito: Academia Nacional de Historia, 2020. n9.cl/bjxn36.
- Monsiváis, Carlos. “Diego Rivera: creador de públicos”. *Historias*, n.º 13 (1986): 117-28. url: <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/historias/article/view/15193>.
- Moret, Marlene. *Peruanismo en Burdeos: Homenaje a Manuel González Prada y Bernard Lavallé. Selección del IX Congreso Internacional de Peruanistas en el Extranjero*. Pessac: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana / Asociación Internacional de Peruanistas / Université Bordeaux Montaigne / Tufts University: Department of Romance Languages, 2020. <https://n9.cl/1u5h9p>.
- Navarro, Perla y Alexander Betancourt. “La Revista de América como vínculo de la cultura letrada latinoamericana: contexto y usos del pasado en el desarrollo de la idea de América Latina”. *Cuadernos de la Historia. Serie economía y sociedad*,

- n.º 26-7 (2021): 333-52. url: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/cuadernosdehistoriaeys/article/view/33563>.
- Paocarina, Fabián. “Camilo Egas, el precursor del indigenismo y concitador de las vanguardias en Ecuador”. Tesis doctoral, Universitat de Girona, 2021. <https://www.tdx.cat/handle/10803/672911#page=1>.
- Paz y Miño, Juan. *La Revolución Juliana en Ecuador (1925-1931) políticas económicas*. Quito: Ministerio Coordinador de Política Económica, 2013. <https://n9.cl/wd3l8g>.
- Pérez Segura, Javier. “Un debate inconcluso. Vanguardias artísticas transnacionales (1909-1939)”. *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*. 2019. <https://n9.cl/m5tz1>.
- Pérez, Patricio. “El novecientos italiano: Entre la vanguardia y el realismo”. *Pharos* 5, n.º 1 (1998): 57-79, url: <https://www.redalyc.org/pdf/208/20805107.pdf>.
- Pérez, Trinidad. *Images of power. Iconography, culture and the State in Latin America*. Nueva York: Berghahn Books, 2005.
- _____. *Artes Académicos y Populares del Ecuador*, editado por Alexandra Kennedy Troya. Cuenca: Fundación Paul Rivet, 1993.
- _____. “La construcción del campo moderno del arte en el Ecuador, 1860-1925: Geopolíticas del arte y el eurocentrismo”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2012. <https://n9.cl/xshea>.
- _____. “La escena artística en Quito a inicios del siglo XX. Exposiciones, prensa y público”. *Procesos revista ecuatoriana de historia*, n.º 48 (2018): 77-108. url: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/procesos/article/view/1695>.
- _____. “Nace el arte moderno: espacios y definiciones en disputa (1895-1925)”. En *Celebraciones centenarias y negociaciones por la nación ecuatoriana*, coordinado por Valeria Coronel y Mercedes Prieto, 23-76. Quito: Flacso, Ecuador / Ministerio de Cultura, 2010.
- _____. “The indian in te 1920s painting of the ecuadorian painter Camilo Egas”. Tesis de maestría. University of Texas at Austin, 1987.
- Piedra Guillén, Nancy. “La importancia del enfoque de género en la investigación socio-histórica”. *Revista de Ciencias Sociales (Cr)* II, n.º 140 (2013): 13-26. url: <https://www.redalyc.org/pdf/153/15329874002.pdf>.
- Pini, Ivonne. *Cátedra anual de historia ‘Ernesto Restrepo Tirado’*. Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades / Ediciones Uniandes, 2021. <http://bit.ly/4mALXhF>.

- _____. “Vanguardia latinoamericana y formas de representación. Una mirada a textos de los años 20”. *Ensayos, historia y teoría del arte*, n.º 4 (1997): 97-114. url: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=203580>.
- Piquer Sanclemente, Ruth. “Neoclasicismo musical en España: Discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)”. *Azafea: Revista de Filosofía* 15 (2013): 139-68. url: <https://revistas.usal.es/dos/index.php/0213-3563/article/view/12257>.
- Pita González, Alexandra y María del Carmen Grillo. “Revistas culturales y redes intelectuales: una aproximación metodológica”, *Temas de Nuestra América* 29, n.º 52 (2013): 189-224. url: <https://n9.cl/uahn9>.
- _____. “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”. *RELMECS* 5, n.º1 (2015): 1-30. url: <https://riu.austral.edu.ar/handle/123456789/145>.
- Pollock, Griselda. *Modern Women. Modern Artists at the Museum of Modern Art*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2010. <http://bit.ly/4pFUdj9>.
- Prieto, Mercedes. *Liberalismo y temor. Imaginando los sujetos indígenas en el Ecuador postcolonial 1895-1950*. Quito: Flacso, Ecuador / Abya-Yala, 2004.
- _____. “Indigenismo: la red interamericana”. En *Ecuador y México. Vínculo histórico e intercultural (1820-1970)*, 250-65. Quito: Museo de la Ciudad, 2010. url: <http://bit.ly/483B44n>.
- Rahier, Jean. “Mami ¿qué será lo que quiere el negro?: representaciones racistas en la revista Vistazo. 1957-1991”. En *Ecuador Racista: imágenes e identidades*, 73-105. Quito: Flacso, Ecuador, 1999.
- Ribadeneira, Jorge. “Raúl Andrade y Los Gracos”. *Kipus, revista andina de letras* n.º 19 (2005): 18. url: <https://www.proquest.com/openview/ba021fec808db4f37ec61a5a8905fa23/1?pq-origsite=gscholar&cbl=27925>.
- Rivas Iturralde, Vladimiro. “‘Hélice’ en la vanguardia ecuatoriana y latinoamericana”. *Academia Ecuatoriana de la Lengua*, 24 de agosto de 2023. <http://bit.ly/4mAQeBJ>.
- Rivero, Luis. “Ayala en la metrópolis. Ciudad, cine y literatura de vanguardia en España a principios de siglo XX”. *Minus*, n.º 25 (2020): 261-78. url: <https://revistas.uvigo.es/index.php/mns/article/view/3318>.

- Robles, Humberto. “La noción de vanguardia en el Ecuador. Recepción y trayectoria (1918-1934)”. En *Las vanguardias literarias en Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela*, 227-48. Frankfurt: Iberoamericana / Vervuet, 2008.
- Rodas Cháves, Germán. “La prensa política, gremial y alternativa (1895-1960)”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, editado por Carlos Landázuri, 211-52. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022.
- Rodríguez, Martha. “Pasillo ecuatoriano, radio e industrias culturales (1920-ca.1965). Disputas por el mercado de la música y el poder simbólico en el campo cultural”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2018. <https://n9.cl/ftpsv>.
- Salto, Graciela. “Colecciones de obras selectas y relaciones editoriales en los inicios del siglo XX”. En *Historia comparada de las Américas. Redes intelectuales y redes textuales. Formas y prácticas de la sociabilidad letrada*, coordinado por Liliana Weinberg, 3-24. Ciudad de México: Instituto Panamericano de Geografía e Historia / Universidad Nacional Autónoma de México, 2021. https://www.ipgh.org/mx/wp-content/uploads/2022/09/Tomo-VII_Historia-Comparada_REDES-INTELECTUALES.pdf.
- Santillan, Román. “El intelectual y su evolución en América Latina”. Ponencia presentada en el Congreso: Papel del intelectual latinoamericano en el siglo XXI, Nueva York, 10 de abril de 2004. url: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2410967.pdf>.
- Schwartz, Jorge. “La vanguardia en América Latina: Una estética comparada”. *Revista de la Universidad de México*, n.º 1 (1983): 12-6. url: <https://n9.cl/1q3pp>.
- _____. “Introducción”. En *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, 1-10. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003. <https://n9.cl/eqkjs>.
- Serrano Sánchez, Raúl. “Raúl Andrade: Las jugosas ciruelas del pecado”. *Kipus: Revista Andina de Letras y Estudios Culturales*, n.º 19 (s. f.): 19-25. url: <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/5012>.
- Sevilla, Alexandra. “Las mujeres ecuatorianas: entre las prácticas y el discurso (1895-1929)”. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2002. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2722>.

- Soní, Araceli. “César Vallejo y la vanguardia literaria”. *Nueva Época*, n.º 55 (2007): 185-207. url: <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v20n55/v20n55a7.pdf>.
- Subotić, Irina. “The role of Central European Avant-garde Reviews in the 1920’s (Hungary, Poland, Czechoslovakia, Romania, Bulgaria and Yugoslavia)”. *Theatron* 15, n.º 4 (2021): 5-19. url: <https://n9.cl/9hofl>.
- Tarcus, Horacio. *Las revistas culturales latinoamericanas. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Temperley: Tren en movimiento, 2020.
- Valencia, Gladys. “La revista literaria modernista (1900-1920). Proyecto Editorial, arte, crítica e intervención en el discurso cultural”. Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, 2021. <https://n9.cl/q7p0q>.
- _____. “Sujeto, poder y esos cuerpos otros. Imágenes críticas en la obra de Pablo Palacio”. Ponencia presentada en el Encuentro sobre literatura ecuatoriana, Cuenca, 2017.
- _____. *El círculo modernista ecuatoriano: crítica y poesía*. Quito: Editorial Abya-Yala / Corporación Editora Nacional, 2007. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/184>.
- Villegas, Álvaro. “La élite intelectual colombiana y la nación imaginada: raza, territorio y diversidad (1904-1940)”. *Anuario de historia regional y de las fronteras* 11, n.º 1 (2006): 45-71.
- Von der Pahlen, Marina. “Cinco vueltas de Hélice”. *Revista [sic]*, n.º 31 (2023): 78-87. url: <https://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/400/458>.
- Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya-Yala, 2000.
- Wong, Ketty. “El teatro lírico nacional y extranjero en el Ecuador hasta la primera mitad del siglo XX”. *Revista Argentina de Musicología* 21, n.º 1 (2020): 101-26. url: <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/306/329>.
- Zapater, Irving Iván. “La trayectoria de la prensa de 1925 a 1960”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, editado por Carlos Landázuri, 73-116. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022.
- _____. “Nuestras revistas culturales a lo largo de siete décadas”. En *Historia social de la comunicación en el Ecuador*, editado por Carlos Landázuri, 367-400. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Editora Nacional, 2022.
- Zemon, Natalie. “‘Women's History’ in Transition: The European Case”. *Feminist Studies* 3, n.º 3 (Spring - Summer, 1976): 83-103. url: <https://n9.cl/gtwmrk>.